



Reedición crítica de la revista *Contracampo* (1960-1962)

Carlos Vallina
Lía Gómez

Reedición crítica de la revista *Contracampo* (1960-1962)

Coordinadores:
Carlos Vallina
Lía Gómez



(serie **investigación**)

Universidad Nacional de Quilmes

Rector

Alfredo Alfonso

Vicerrectora

María Alejandra Zinni

Departamento de Ciencias Sociales

Director

Néstor Daniel González

Vicedirectora

Cecilia Elizondo

Coordinadora de Gestión Académica

María Laura Finauri

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Presidenta

Mónica Rubalcaba

Integrantes del Comité Editorial

Bruno De Angelis

María Eugenia Fazio

Karina Roberta Vasquez

Editora

Josefina López Mac Kenzie

Diseño gráfico

Julia Gouffier

Asistencia Técnica

Eleonora Anabel Benczearki

Hugo Pereira Noble

Reedición crítica de la revista *Contracampo*
(1960-1962)

Coordinadores:
Carlos Vallina
Lía Gómez

Vallina, Carlos

Reedición crítica de la revista Contracampo : 1960-1962 / Carlos Vallina ; Lía Gómez.- 1a ed.- Bernal : Universidad Nacional de Quilmes, 2022.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-558-800-4

1. Cine. 2. Crítica Cinematográfica. 3. Estudios Culturales. I. Gómez, Lía. II. Título.

CDD 791.4309

Departamento de Ciencias Sociales

Unidad de Publicaciones para la Comunicación Social de la Ciencia

Serie Investigación

sociales.unq.edu.ar/publicaciones

sociales_publicaciones@unq.edu.ar

Los capítulos publicados aquí han sido sometidos a evaluadores internos y externos de acuerdo con las normas de uso en el ámbito académico internacional.

-  Esta edición se realiza bajo licencia de uso creativo compartido o Creative Commons. Está permitida la copia, distribución, exhibición y utilización de la obra bajo las siguientes condiciones:
-  **Atribución:** se debe mencionar la fuente (título de la obra, autor, editor, año).
-  **No comercial:** no se permite la utilización de esta obra con fines comerciales.
-  **Mantener estas condiciones para obras derivadas:** solo está autorizado el uso parcial o alterado de esta obra para la creación de obras derivadas siempre que estas condiciones de licencia se mantengan en la obra resultante.

AGRADECIMIENTOS.....	11
PRÓLOGO 1. <i>Contracampo</i> entre 1960 y 1962	
<i>Eduardo Russo.....</i>	<i>13</i>
PRÓLOGO 2. Dos palabras sobre <i>Contracampo</i>	
<i>Fernando Martín Peña.....</i>	<i>23</i>
PRESENTACIÓN. <i>Contracampo</i> en la memoria	
<i>Oscar Garaycochea.....</i>	<i>33</i>
Una aproximación a <i>Contracampo</i>	
<i>Lía Gómez y Carlos Vallina.....</i>	<i>43</i>
CONTRACAMPO 1 Y 2	
1. Carl Theodor Dreyer y su obra	
<i>Traducido de Bianco e Nero, Año X, N° 10, octubre de 1949.....</i>	<i>61</i>
2. El mundo de Carl Theodor Dreyer	
<i>Por Boerge Trolle.....</i>	<i>71</i>
3. Un rebelde con la cámara	
<i>Louis Marcorelles.....</i>	<i>79</i>
4. Montando <i>Hiroshima Mon Amour</i>	
<i>Henri Colpi.....</i>	<i>87</i>

5. Conversación con Marguerite Duras	
<i>Richard Roud</i>	95

CONTRACAMPO 3

1. Max Ophüls: el tema de la superficialidad trascendente	
<i>Oscar Garaycochea</i>	109
2. <i>La Ronde</i>	
<i>Max Ophüls</i>	125
3. Música de <i>Hiroshima</i>	
<i>Henri Colpi</i>	127
4. Cine argentino	
<i>Carlos A. Fragueiro</i>	135
5. <i>Culpable</i>	
<i>Carlos A. Fragueiro</i>	139
6. <i>La patota</i>	
<i>Armando Blanco</i>	143

CONTRACAMPO 4

1. Entrevista con Torre Nilsson: el desasosiego tras la caída	
<i>AAVV</i>	149
2. Torre Nilsson: el desasosiego de una caída	
<i>Oscar Garaycochea</i>	169
3. <i>Un guapo del 900</i> . Obra y transposición	
<i>Armando Blanco</i>	181

4. Notas sobre <i>Faena</i>	
<i>Humberto A. Ríos</i>	185
5. Apuntes para un año de publicaciones especializadas	
<i>Eduardo Comesaña</i>	189
6. <i>Los de la mesa 10</i> , una obra importante	
<i>Luis Fernández</i>	193

CONTRACAMPO 5

1. Literatura objetiva y cine	
<i>Narciso Pousa</i>	199
2. Responsabilidad del sonido	
<i>Mario Dohoslavsky</i>	203
3. Semblanza de Kon Ichikawa	
<i>Donald Richie</i>	213
4. Los films de hoy: Kagi	
<i>Oscar Garaycochea</i>	217
5. La escuela cinematográfica de Lodz	
<i>Hellen Ferro</i>	225
6. Vigencia de las tomas continuas	
<i>Carlos A. Fraguero</i>	231
7. Entrevistas en Mar del Plata:	
AAVV.....	241
Entrevista a Mikhail Kalatazov.....	241
Entrevista a Giulio C. Castello.....	243

8. Los libros y el cine	
<i>Carlos A. Fraguero</i>	247
9. II Festival de cine infantil	249

CONTRACAMPO 6

1. Polémica: la búsqueda del estilo en los nuevos realizadores

<i>Mauricio Scherechovsky</i>	257
-------------------------------------	-----

2. Introducción al cine de Rouch.....261

La regla de Rouch: Yo, un film.....	261
El espectro de la objetividad.....	262
El ángel del hecho.....	263
Juego de reflejos.....	263
El África fantasma.....	264
Encadenamientos.....	266
Yo, un Rouch.....	267
Conver-resur/gencias, influ-conflu/encias.....	267
Muerte y pirámide.....	269
El film fantasma.....	270
La muerte de Alain.....	272
La muerte del film.....	273
La muerte del cine.....	274

3. Cine verdad o realismo fantástico

<i>Federeyoun Hoveyda</i>	275
---------------------------------	-----

4. Deslumbramiento y consternación en el último Torre Nilsson <i>Oscar Garaycochea</i>	289
5. Entrevista con David José Kohon <i>Armando Blanco, Mario Bohoslavsky, Eduardo Comesaña</i> y <i>Oscar Garaycochea</i>	309
6. Los films de hoy. La belleza de la lucidez <i>Carlos A Fraqueiro</i>	371
7. Desde el caos hacia la realidad coherente: un espectador ve Tres veces Ana <i>Armando Blanco</i>	375
ANEXO	
Datos de la revista.....	393

| AGRADECIMIENTOS |

La producción de un libro es un trabajo de saberes múltiples. Por eso queremos reconocer a quienes colaboraron en su realización y en la transcripción de la revista *Contracampo*: Natalia Aguerre, Franco Jaubet, Juan Bellini, Juan Manuel Artero, Cintia Bugin y Andrés Caetano. Ellos también posibilitaron que estas páginas estén hoy abiertas a la lectura.

Agradecemos además a Daniel González, por la confianza en este proyecto y la apuesta a visibilizar la historia del cine y nuestra cultura crítica.

| PRÓLOGO 1 |

Contracampo entre 1960 y 1962

Eduardo A. Russo

Como consta explícitamente en cada uno de sus números, *Contracampo* fue una revista de cine publicada por los estudiantes de cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Los seis números de su breve trayectoria, desplegada entre 1960 y 1962, muestran un proyecto distinto de lo actualmente imaginable sobre una publicación originada en un ámbito estudiantil. De inicio, la revista se propuso como una verdadera y ambiciosa plataforma de intervención en la cultura del cine. Sus promotores, partiendo de la condición de estudiantes en una universidad pionera en la enseñanza cinematográfica, se vieron movi-
lizados no solamente a publicar lo que discutían o escribían sobre cine, sino a postular una voz, a actuar en un entorno signado por una imperiosa demanda de modernidad, tanto en las aulas como en las pantallas, y a través de ellas, en la cultura y la sociedad en general.

En una breve declaración de principios designada como “Propósitos”, al final de su número inicial, fechado en junio/julio 1960, los autores de *Contracampo* declaraban que su intención no se limitaba a encarar al cine como un arte o un lenguaje, sino que lo consideraban “una responsabilidad, vale decir, un modo integrado de percibir y activar la realidad por su intermedio”. Si bien ese número doble e inaugural se centraba en la difusión de textos traducidos al castellano sobre el cine internacional, con materiales procedentes de diferentes publicaciones de relevancia, lo hacía con una doble orientación:

por una parte, la de ahondar en una perspectiva crítica e histórica, a través de la obra de un maestro cuya producción se remontaba desde aquel presente hacia el período mudo: Carl Theodor Dreyer. Por otra parte, se evidenciaba una exigencia de actualización, mediante la atención a un baluarte del cine moderno como Alain Resnais, precisamente en la instancia crucial del estreno de *Hiroshima Mon Amour*. Mediante esa presentación, la revista fue introductora de críticas y análisis cinematográficos, acompañados de profundas y útiles filmografías, que seguramente fueron insumos decisivos en el ámbito de la formación no solo de los estudiantes, sino de la cultura cinematográfica de entonces, más allá de la universidad.

Desde su número 3, *Contracampo* dedicó un espacio creciente a la presentación de críticas y textos analíticos a cargo de sus redactores, mientras prosiguió con las traducciones de material destacado de diversas revistas especializadas procedentes de Italia, Francia o Gran Bretaña. A la vez, algunas entrevistas fueron, en algunas oportunidades, acontecimientos remarcables de su recorrido. La atención a cuestiones relativas a la producción y los realizadores del cine argentino, sin desestimar la puesta al día en el terreno del cine internacional, fue incrementándose. En sus páginas, la crítica debía entenderse en un sentido amplio: no solamente como el ejercicio reconocible de la apreciación o interpretación sobre una obra cinematográfica, sino como la apertura de una mirada propia sobre el cine, desplegada desde la universidad. Esta mirada no se centraba en la formulación de una opinión, sino que requería la exposición de sus fundamentos y propulsaba una acción en la que la formación académica y profesional, la actividad espectral y la realización de films se concebían como dimensiones de un movimiento unificado. Queda claro que, para los

redactores de *Contracampo*, la publicación de una revista de cine no consistía en producir algo *sobre* el cine, sino *en el interior* del cine.

Para utilizar un término larga y productivamente desarrollado en el caso del cine por Alexander Kluge, no es ocioso recordar que el cine es parte fundamental de la esfera pública, y los años que ven emerger a *Contracampo* fueron acaso los más intensos respecto de la conciencia de esta condición en el ámbito nacional, como lo fueron en otras latitudes que verían surgir el fenómeno de los nuevos cines. Aquellos fueron tiempos donde las ideas del cine comenzaban extendiéndose en forma de escritura y discusión, y pasaban luego a plasmarse en pantalla. El cine no solo está inscripto en la esfera pública, sino que es actor destacado en su propia producción. Quienes escribían en *Contracampo* se mostraron especialmente alertas a esta inscripción de lo cinematográfico y su proyección en el ámbito cultural, desde esa apelación a una responsabilidad que formularon en los propósitos enunciados en su número inicial. La constitución de un comité de redacción a partir del número 3 no solamente ordenó lineamientos respecto de inclinaciones cinematográficas, sino que propuso una dinámica de abordaje del cine donde podrían convivir los textos e informes sobre el cine de Max Ophüls o el análisis de la música en un film de Alain Resnais, con la crítica de estrenos nacionales (*Fin de fiesta*, *La patota*, *Culpable*) a cargo de los redactores de la revista.

Contracampo no parece haber tomado del escenario internacional de publicaciones sobre cine un modelo predominante de escritura crítica. Sus referencias podían pasar de la italiana *Bianco e Nero* a la británica *Sight & Sound*, y de allí a los inevitables *Cahiers du cinéma*. Pero en el entramado en el que se producían sus lecturas y sus escritos reconocía como interlocutoras cercanas a otras publicaciones

especializadas de la Argentina en esos años, también orientadas a una promoción de la modernidad cinematográfica. Cabe destacar que la aparición de *Contracampo* es simultánea a la de otras dos influyentes publicaciones de cine en el ámbito argentino, *Tiempo de cine* (1960-1968) y *Cinecrítica* (1960-1962), que configuraban un campo particularmente activo. Ya en la década anterior, *Gente de cine*, originada en la actividad del cineclub homónimo (como *Tiempo de cine* lo sería a partir del Cineclub Núcleo), *Cuadernos de Cine*, orientada a la promoción de la realización independiente, o *Cinedrama*, que proponía un abordaje conjunto del cine y el teatro, expandieron una forma particular de la crítica que se distinguía nítidamente de aquella realizada en los medios periodísticos de alcance masivo. Por otra parte, el discurso crítico aún no había accedido en el ámbito local a la institucionalización y formalización disciplinar que posteriormente cultivaría la academia. En ese sentido, la experiencia de *Contracampo* es de una relevancia singular: conecta una pertenencia universitaria y un propósito ligado a lo formativo dentro de ese territorio, con la necesidad de activar un discurso crítico en un rango de mayor alcance que, si el término no estuviera particularmente teñido por la acepción que ya en esos tiempos le otorgaba la primacía de la política de autores, podría caracterizarse netamente como cinéfilo. Su discurso bordeaba la academia, conectando el adentro y el afuera de la institución. Por cierto, aquí habría que pensar a los cinéfilos no en el sentido que les otorgaron el núcleo de los *Cahiers du cinéma* y otras publicaciones relacionadas con la nueva ola francesa, sino en una constitución fundacional muy anterior. Las revistas citadas eran cinéfilas de un modo más primordial, el de aquellos cinéfilos pioneros que se reconocieron como tales en torno a las primeras publicaciones, cineclubes o sociedades especiali-

zadas en el cine, que pugnaban por un lugar para lo cinematográfico en el terreno de las artes, por un lado, y por un cine en contacto con espectadores activos, reacios a limitarlo como un consumo de mercancía espectacular. En esos años tempranos, entre las vanguardias históricas y el ascenso del cine como forma artística popular del siglo XX, mucho antes del tiempo que nos ocupa, se generó esa mixtura de pasión y argumentación que luego se trasladaría a las escuelas, las cinematecas y entraría a las universidades, en tiempos como los de la aparición de *Contracampo*, que para mayor singularidad emergía desde el entorno formativo de los estudiantes en una Escuela de Bellas Artes de nivel universitario, donde se había abierto la carrera de Cine. El combate de la crítica y la formación cinematográfica era, para entonces, el de la posibilidad de consolidación de un cine nacional renovado y abierto a las propuestas de los jóvenes, tanto como un diálogo entre la universidad y la cultura del cine.

En el número 4 de *Contracampo*, una entrevista a Leopoldo Torre Nilsson asume un lugar central. La atención dedicada al cine de este realizador ya había quedado planteada en un texto crítico del número anterior, dentro de una estructura donde el cine argentino ocupaba una cuarta parte del índice. Pero en ese número, además de la entrevista a Torre Nilsson y un estudio crítico sobre sus films, distintos artículos sobre estrenos argentinos y dos textos decisivos desde el interior del proceso creativo del cortometraje *Faena*, de Humberto Ríos, ya ocupaban la mayor parte de su extensión. Por otro lado, otro par de escritos se encargaba de relevar las publicaciones sobre cine, libros y revistas editadas en la Argentina durante ese año. El cotejo de las filmografías del número inicial y las notas, artículos y bibliografías de ese número 4 permite comprobar un programa que se intensifica-

ría en los números siguientes. La intención era no solo encarar una puesta al día, proponer el acceso a escritos remarcables o expresar puntos de vista propios, sino también contribuir a una cartografía de la cultura cinematográfica de entonces, tanto en el plano local como en el internacional. Los números 5 y 6 presentaron artículos sobre el lenguaje del cine, la traducción de un artículo póstumo de Eisenstein sobre el cine estereoscópico y estudios críticos traducidos sobre cineastas como Kon Ichikawa o Jean Rouch, junto a textos de los redactores de la revista sobre cine y literatura y reseñas de films nacionales o internacionales. En el que sería el número final de *Contracampo*, el 6, destacó otra extensa entrevista realizada a David José Kohon. Más allá de los textos específicamente propuestos como reseñas cinematográficas, un discurso crítico en sentido amplio animó a estos números, y que es preciso explorar con atención.

En diálogo con otras publicaciones y autores de aquellos años, para los redactores de *Contracampo* la crítica no remitía obligadamente a la actividad profesionalizada de esos sujetos identificables como críticos de cine que desarrollaban su tarea en alguna sección de los medios masivos, en páginas, suplementos o bloques ligados al espectáculo. Desarrollar un discurso crítico requería mediaciones específicas. Por otro lado, aún no se había instalado una crítica académica en sentido estricto, que más tarde permitiría para muchos pensar la actividad en dos modalidades dispuestas de modo opositivo, desempeñadas en los medios de comunicación y los claustros, en una relación a menudo contenciosa. El cine aún se estaba abriendo paso en la universidad como carrera a estudiar y como legitimado objeto de conocimiento. La intervención crítica planteada por la revista se reconocía más bien en un ámbito que, aun instalando su enunciación en el terreno académi-

co, encontraba sus mayores puntos de contacto y debate en el terreno de las publicaciones especializadas. Es con ellas que *Contracampo* entablaba sus conexiones y discusiones, e incluso demostraba con algunas de ellas estrategias frecuentes de consulta e intercambio de materiales, en una estrategia que hoy denominaríamos de red.

En el ya citado número 4, esta apertura en un marco de debate cultural hacia un discurso activista, en términos de política editorial y visión (aún incipiente) de política cinematográfica, plantea un punto de giro decisivo en la publicación. La crítica es allí claramente definida no como comentario sino como intervención, una operación discursiva orientada a esclarecer, por un lado, ciertos aspectos de lo nuevo en el cine. Y por otro, esta crítica se propone plantear los modos por los que resulta posible dar paso, hacer posible esa irrupción de lo nuevo que involucra todo reclamo de modernidad. Leopoldo Torre Nilsson, entrevistado por “alumnos de segundo año”, responde como autor a una interpelación presentada como colectiva. Lo hace en tanto cineasta identificado como realizador de un cine de autor, sin pretender su integración a un ningún movimiento, menos aún un “nuevo cine”, al que en esos años aún no se le había concedido el factor de cohesión movimientista que animaría luego, al menos desde un sector de la cultura cinematográfica, a reconocer la así llamada Generación del 60. Pero Torre Nilsson ya era entonces un autor ampliamente consagrado, había explorado ampliamente las alternativas, posibilidades y límites de la figura del director-productor, y sin duda era una figura emblemática de modernidad, en su condición singular de autor en el cine argentino.

En simultáneo al giro de ese número 4 se extendía la ominosa sombra de una industria en estado de grave crisis, inserta en una sociedad sacudida por uno de sus recurrentes sismos económicos. Entre

los números 5 y 6 se abrió un hiato de largos meses hasta que, con respaldo del Instituto de Cine, pudo publicarse el que sería el número definitivo. En este número final, otra entrevista, ahora a David José Kohon, demostraba importantes diferencias al cotejarla con la realizada anteriormente a Torre Nilsson. Ya no se imponía allí la figura del autor consagrado al que se consultaba con ánimo inquisitivo, pero a la vez consiente de los peldaños vigentes entre el cineasta de reputación internacional y los modestamente designados como “estudiantes de segundo año”. El cuarteto de entrevistadores firma con sus nombres (Armando Blanco, Mario Bohoslavsky, Eduardo Comesaña, Oscar Garaycochea), y dialoga con Kohon de modo casi horizontal, adentrándose analíticamente en la estructura de los films y en sus opciones de lenguaje y estética cinematográfica. El tenor de la entrevista claramente cuenta, a esa altura de la publicación, con un modelo de lector altamente especializado. Alguien que a su modo también entabla una relación de par a par, y acaso polémica, con el texto escrito.

Para entender las implicancias de publicaciones como *Contracampo* resulta interesante recordar cierta percepción muy temprana de quien fuera uno de los modeladores del discurso crítico en aquellos años: André Bazin. Pero no se trata de una idea del Bazin canónico, el fundador y director de los *Cahiers du cinéma* o el inspirador de la *nouvelle vague*, sino que una formulación realizada por un joven que hacia 1943 escribía en una revista cultural destinada al ámbito estudiantil, el *Echo des étudiants*, dos breves textos titulados “Para una crítica cinematográfica”. En una reseña reciente de la edición integral de los escritos de Bazin, Angel Quintana ha subrayado la perspicacia del autor que, en plena etapa formativa de su trabajo, proponía como lugar crucial para desarrollar la crítica de cine el de revistas que no

requirieran la circulación y aspiraciones del periodismo de alcance masivo. El joven crítico pensaba en proyectos editoriales a menudo de recursos exiguos, pero suficientes para abrir espacio al despliegue de una crítica que, en el caso del cine, podría aspirar a las exigencias que, en otras áreas equiparables, se planteaban respecto de la literatura, la plástica, la música o las letras. A falta de mejor término, Bazin denominaba a estas publicaciones como especializadas. No por el desinterés respecto de lo que estuviera por fuera de su especialización, sino por el reconocimiento, con la mayor seriedad y compromiso posible, de la complejidad y la necesidad de ahondar su propio objeto.

Contracampo perteneció a esta estirpe de publicaciones formativas, mediante la doble estrategia de contribuir a la educación de sus autores y lectores en el campo académico, pero también abierta a una discusión y un impacto en un plano más abarcativo, el de la crítica de cine en el debate estético, cultural y político. Si su aparición fue posible en el marco de la academia, lo hizo sin apelar a academicismos, en una época pionera en la que los claustros no habían sedimentado las obligaciones y rutinas de adherir o refutar ciertas corrientes teóricas y críticas o autores dominantes. Los marcos conceptuales circulaban, en aquellos tiempos, en un campo intelectual cuya legitimación se configuraba dentro y fuera de los claustros. Pese a una activa voluntad de difusión y su pertenencia institucional que resolvía en parte cuestiones como las de su impresión, la existencia de la revista (algo tan conocido como difícil de evitar, más regla que excepción) se vio afectada por las zozobras propias de las pequeñas publicaciones, intensificadas por las graves incertidumbres económicas del país durante las dos temporadas de su itinerario.

No era la ambición de *Contracampo* la siempre bienintencionada coartada de la formación de públicos. Su proyecto operaba en otra

escala demográfica, la de la formación, por una parte, de espectadores en un diálogo más personalizado, atendiendo a las singularidades que implica dicha categoría, tanto en el ámbito de la academia como en el de una cultura del cine extendiéndose en otros circuitos sociales. Pero a la par de la formación de cada lector-espectador estaba la tarea colectiva de aportar elementos a una cultura cinematográfica en expansión y la de insertar a las discusiones sobre el cine a los debates propios de su tiempo. En ese sentido, recorrer sus páginas implica adentrarse en una experiencia de articulación realmente original y pionera entre cine, universidad y cultura a través de un discurso crítico y analítico. Su seriedad, coherencia e intensidad, altamente estimulantes, se dejan apreciar cabalmente en la lectura de conjunto que permite la presente edición, producto de una operación de rescate y puesta en valor que es preciso celebrar con el mayor entusiasmo.

| PRÓLOGO 2 |

Dos palabras sobre *Contracampo*

Fernando Martín Peña

En el cuarto número de *Contracampo* hay un minucioso inventario de las publicaciones especializadas que eran sus contemporáneas. Poco antes se había iniciado *Tiempo de cine*, en el marco de las actividades del *Cineclub Núcleo* y bajo la dirección de Salvador Sammaritano; desde la Escuela Documental de la Universidad del Litoral se promovió la edición de dos libros sobre el género; Alberto Tabbia y Edgardo Cozarinsky editaban su revista monográfica *Flashback*; y Oscar Kantor dirigía *Cinecrítica*. Todo esto sin contar las publicaciones específicas que se producían regularmente para acompañar exhibiciones de otros cineclubes y ciclos en todo el país, y sin contar tampoco el jerarquizado espacio que daban los medios masivos (como *La Nación*) a una crítica informada. El inventario publicado en *Contracampo 4* no solo funciona como un estado de la cuestión, sino que también implica un gesto admirable: hasta hoy es muy raro que una revista de cine no sea crea única y en cambio evidencie que conoce perfectamente el nutrido contexto en que se encuentra. 1960 fue un buen año.

Contracampo surgió del impulso de un grupo de estudiantes de la carrera de Cine de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Con alguna variación de número a número, ese grupo lo integraron Armando Blanco, Eduardo Comesaña, Carlos Fragueiro, Oscar Garaycochea y Mauricio Scherechevsky. Todos ellos pertenecían a la tercera camada admitida por la carrera tras su puesta en marcha y eventualmente

protagonizaron, hacia 1962 y junto a varios otros, un proceso de modificaciones estructurales en la currícula y en el plantel docente, con el propósito de procurarse una formación más completa y profesional. Ese impulso rebelde no era solo juvenil. Si algo caracterizó a las generaciones de la posguerra fue la voluntad de discutir un mundo devastado e intervenirlo, desde donde se pudiera. Para el grupo que hizo *Contracampo*, los terrenos elegidos fueron el académico –para lograr una carrera que los acercara a la profesión– y el de la reflexión cinematográfica –para definir la forma deseable de esa práctica–.

En este sentido, la crítica de *Contracampo* difiere sustancialmente de la mayoría de los ejemplos contemporáneos precitados, y se acerca a experiencias como la de la *nouvelle vague*, parte importante de la cual (Truffaut, Godard, Rivette, Chabrol, Rohmer y otros) también se había desarrollado en el campo de la crítica. La escritura sobre el cine –pensar el cine– era solo un medio para llegar a hacerlo. Esa perspectiva importa especialmente en el caso de los redactores de *Contracampo*, sin importar qué tan lejos llegaran en esa intención, porque supone un horizonte distinto del meramente reflexivo o valorativo, y ayuda a comprender desde dónde se posicionaban para escribir sobre el cine argentino en particular.

Pensamiento y acción

El primer número se presenta curiosamente doble (*Contracampo* 1 y 2, junio/julio 1960) y funciona como un catálogo selecto de lecturas relevantes, traducidas especialmente de revistas de tres orígenes distintos: Italia, Gran Bretaña y Francia. Un autor legendario (Carl T. Dreyer) y un autor joven (Alain Resnais) son, de manera proporciona-

da, los sujetos de estudio de esos textos. Sobre el final hay promesas de trabajos futuros sobre varias figuras canónicas, que solo se cumplirán en una mínima parte, como suele pasar con todas las promesas de los primeros números de las revistas sobre cine. Más relevante es un discreto párrafo situado en la contratapa (“Propósito”) que, aunque evita casi con humor todo pronunciamiento programático, expresa “la voluntad de recoger y propiciar una concepción del film no solo como lenguaje orgánico, sino también como una responsabilidad, vale decir, un modo integrado de percibir y actuar la realidad por su intermedio” (*Contracampo* 1 y 2, 1960).

Contracampo 3 es un número breve y simple, pero trae los primeros textos originales del grupo: un análisis sobre el director Max Ophüls (por Garaycochea) y tres críticas sobre películas argentinas recientes (por Fragueiro y Blanco). Entre uno y otras se incluye la traducción de un extraordinario artículo de Henri Colpi sobre el uso de la música en *Hiroshima mon amour*. Colpi, que enseguida dirigió por su cuenta otro film notable sobre Duras titulado *Una larga ausencia*, había sido responsable del montaje de *Hiroshima...* y la precisión descriptiva de su texto es una lección magistral de procedimientos expresivos modernos cuyo valor práctico el grupo de *Contracampo* reconoció de inmediato. Los textos propios se caracterizan por su audacia, aunque de diferente modo. Por un lado, el Ophüls de Garaycochea solo podía apuntalar sus ideas a partir de una mínima parte de la obra del cineasta, que era la única a mano para consultar en la Argentina de 1960. Para el resto, el autor necesitó recurrir a textos ajenos, debidamente acreditados en una *Filmografía comentada* complementaria. Por otro lado, Fragueiro y Blanco pisotean alegremente *Fin de fiesta*, de Torre Nilsson, *Culpable*, de Hugo del Carril, y *La patota*, de Daniel Tinayre.

La selección es interesante porque representaba tres formas distintas de entender la industria de aquel momento: Nilsson consolidaba su posición de autor con inserción internacional, Del Carril tensaba los límites de los géneros populares –en este caso, el policial– y Tinayre reincidía en el melodrama sensacionalista desaforado. Ninguna de las tres posiciones satisface a *Contracampo*, pero hay una sutileza interesante: los redactores destrozan la dramaturgia de los tres films, pero rescatan la forma cinematográfica de *Fin de fiesta* y *Culpable*, mientras que en el caso de *La patota* la consideran solo un despliegue efectista *con tal independencia de la acción, que en muchos momentos llega a solicitar para sí toda la atención del film* (*Contracampo* 3). Aun en el espanto, Fra-gueiro y Blanco saben que no es todo lo mismo.

Contracampo 4 (enero 1961) despliega finalmente el potencial de su equipo de redacción, prescinde de las traducciones, traza en recorrido del Sumario todo un programa de acción y logra así un ejemplar que se cuenta entre las mejores publicaciones del período. Todo el material está dedicado al cine argentino y su pieza central es una exhaustiva entrevista a Torre Nilsson, tras una década de obra propia. Apenas tres meses antes, *Tiempo de cine* había publicado otra, por José Agustín Mahieu y Salvador Sammaritano, donde se nota que Nilsson habla cómodo porque está entre amigos. La que publica *Contracampo*, que es la desgrabación de una extensa charla realizada en el marco de la carrera, se destaca por la ausencia de toda complacencia. El grupo manifiesta conocimiento e interés por su obra, pero pregunta sin inhibiciones y con una precisión quirúrgica. En contrapartida, Torre Nilsson se despoja totalmente de su personaje público para responder con una genuina vocación analítica y autocrítica que rara vez tendrá ocasión de ejercer en público después. Como complemento hay una

extraordinaria nota de Garaycochea, que se concentra sobre el tema de la culpa en los films del cineasta retomando con sagacidad algunas cuestiones planteadas en la entrevista, y un análisis impiadoso de Blanco sobre la trasposición de la obra *Un guapo del 900*, que Nilsson había estrenado pocos meses antes.

El resto del material es igualmente significativo: incluye una nota sobre el cortometraje *Faena* por su realizador Humberto Ríos (que en ese momento era docente de la carrera), la transcripción de los textos escritos para el film por el poeta Rodolfo Alonso, y una crítica muy elogiosa sobre el largo *Los de la mesa 10*, de Simón Feldman. Esa crítica apareció firmada por Luis Fernández, pero al parecer fue tan editada por Fragueiro que Fernández exigió una rectificación, publicada en el número siguiente. El resultado es de particular interés y se ubica muy por encima de la severidad reflexiva que hasta ese momento caracterizaba al grupo. Fernández (o Fragueiro) destaca la importancia de *Los de la mesa 10*, que es, según entiende, la de representar con honestidad los problemas concretos de la juventud, en particular el del acceso a la vivienda propia. Feldman cierra el relato con sus protagonistas despojados de todas sus esperanzas e ilusiones iniciales, pero Fragueiro (o Fernández) se entusiasma y ve en cambio un final abierto: “No sabemos si triunfarán, pero al menos adoptan una posición valiente y realista: la lucha” (*Contracampo* 4). Y luego sigue, con fervor: “¡Decisión para cambiar la realidad! ¡Basta de rebeldías negativas! Mostremos también esa otra juventud que vive desorientada, pero es capaz de adoptar las actitudes más honestas si se le sugiere un camino que la ayude a salir de su oscuridad” (*Contracampo* 4). Este furor combativo de Fernández (o de Fragueiro, pero siempre muy ajeno a Feldman) anticipa el movimiento que buena parte de los alumnos de la carrera

(incluyendo a Fragueiro y a Fernández) emprendieron poco después en procura de una reforma estructural y una mejor formación. Pero hubo otra influencia, acaso secreta, del film de Feldman sobre otra parte del grupo que hacía la revista: existe un cortometraje documental, *Vivienda universitaria*, codirigido por Garaycochea, Blanco y Carlos Piaggio, sobre las condiciones de vida de los alumnos de la UNLP que se trasladaban a La Plata desde las provincias. Lo que sobrevivió del film no tiene título y está probablemente inacabado, pero evidencia rigor en el tratamiento de la imagen y en la edición de testimonios en off que lo estructuran. *La vocación de seriedad y autenticidad* (*Contracampo* 4) que advierte el texto sobre *Los de la mesa 10* fue también el programa moral de este cortometraje. Feldman fue uno de los nuevos profesores convocados tras la reestructuración de 1962.

En la contratapa de *Contracampo* 4 aparecen flotando las cabezas de Humberto Ríos y Torre Nilsson, distribuidas de tal forma que es difícil no interpretarlas como el resumen gráfico de una posición. Ríos está destacado y nítido en el centro y hacia la izquierda, con la mirada muy visible y cercana. Nilsson en cambio flota muy abajo a la derecha, con los dientes apretados e inclinado hacia abajo, en aparente derrota.

Los dos números siguientes, que fueron los últimos, no alcanzan la cohesión de *Contracampo* 4 y vuelven las traducciones, aunque como contrapartida tuvieron una mejor presentación y un material más heterogéneo.

El más flojo es *Contracampo* 5, que trae, curiosamente, varias notas sobre temas importantes pero desarrolladas en poco espacio. Los ensayos sobre “Literatura objetiva y cine” y sobre “Responsabilidad del sonido” se terminan antes de empezar. Algo parecido ocurre con dos entrevistas realizadas en el Festival de Mar del Plata, a Mikhail Kalatozov y Giulio

Castello, que se limitan a exponer generalidades. En cambio, un trabajo de Fragueiro sobre las “tomas continuas” (que hoy llamaríamos “planos secuencia”) y un análisis de Garaycochea sobre un film de Kon Ichikawa están entre lo mejor de la historia de la revista. *Contracampo* 6 (verano 1961-62) también es desparejo, pero lo compensa con un significativo aumento en el tamaño y la cantidad de páginas. Luego de una traducción de dos excelentes (y divertidos) textos sobre Jean Rouch, originales de *Cahiers du Cinéma*, Garaycochea dedica ocho largas páginas a demoler puntillosamente *La mano en la trampa* y *Piel de verano*, los dos films que Torre Nilsson había estrenado después de la entrevista para *Contracampo* 4. Hay un fragmento terrible y un poco profético: “En *La mano en la trampa* y *Piel de verano* dos jóvenes proyectan una ‘obra’, una empresa para sí mismas, y para lograrla deben prostituirse. En una dirección paralela, el destino de Torre Nilsson como creador es el de sus personajes” (*Contracampo* 5).

El resto de la revista está devotamente dedicado a David José Kohon, el realizador más personal e influyente de la Generación del '60. Aunque solo había hecho hasta ese momento un cortometraje y dos largos, su poética impactó tanto a los redactores de la revista que le dedicaron nada menos que cuarenta páginas. Al análisis pormenorizado de esa obra se agregó la entrevista más completa y precisa que dio el realizador en su vida por lo que, como en el caso de Torre Nilsson, además de representar el valor que Kohon tuvo para el grupo de *Contracampo* (que es también el que tuvo para muchos colegas suyos de la generación) ese material es hoy uno de los más importantes documentos sobre el cineasta.

A manera de conclusión

En su momento, Kohon también había ejercido la crítica como una forma de acercarse al cine y también había elegido muy cuidado-

samente a los poquísimos cineastas argentinos que interesaban. Después, aunque los vaivenes políticos y económicos de la Argentina le complicaron formidablemente la vida y aunque los períodos entre sus películas se espaciaron cada vez más, logró construir una filmografía personal, incorruptible y solitaria. Aún golpeado por esas dificultades y por una salud delicada, Kohon fue, hasta el último día de su vida, el mismo Kohon que aparece en la entrevista de *Contracampo*. Como modelo, debe decirse que tuvieron la puntería de elegir al más íntegro y tenaz. También al más difícil de seguir porque su cine siempre fue muy ajeno a los requerimientos de la industria, mientras que una demanda de aquellos jóvenes que modificaron la currícula y el plantel docente de la carrera fue precisamente proveerse de una formación que les permitiera integrarse mejor a ese mercado laboral.

El más próximo al modelo de Kohon, en cuanto a coherencia y tenacidad, parece haber sido Garaycochea. En sus *Diarios de Emilio Renzi*, Piglia lo recuerda como un genio, con una formación ya muy avanzada desde antes de entrar en la carrera. En 1965 aceptó una beca para continuar sus estudios en Praga y volvió con la dictadura de Onganía ya consolidada. Más tarde se instaló en Chile, donde vive hasta la fecha. Aunque hizo documentales, vivió dedicado mayormente a la docencia y a la escritura. Gran parte de sus textos está disponible en diversos blogs y el que reúne sus ensayos sobre cine se llama significativamente *Contracampo (segunda época)*.

Según Garaycochea,

La aventura de editar Contracampo (...) se agotó antes de que los integrantes del equipo hubieran concluido sus estudios y se dispersaran direcciones opuestas (la crítica de cine en la prensa dia-

ria, como fue el caso de Carlos Fragueiro), la fotografía de prensa (Eduardo Comesaña), el periodismo escrito de divulgación científica (Mario Bohoslavsky), la arquitectura (Mauricio Schereschewsky), el montaje cinematográfico (Armando Blanco y Carlos Piaggio), la producción audiovisual (Luis Fernández), la dirección de documentales y enseñanza universitaria fuera de Argentina, en mi caso. El que la mayor parte de los nombrados no volviera a colaborar con sus compañeros, permite pensar que no se estimaban tanto como hubiera podido suponerse.

| PRESENTACIÓN |

Contracampo en la memoria

Oscar Garaycochea¹

Hace tanto tiempo que convendría no ser demasiado preciso, para no ofender la sensibilidad de los jóvenes que prefieren imaginarse a sí mismos como el comienzo de todo, ni alentar la nostalgia de alguien tan viejo como yo, que debería pensar con objetividad, pero tiene que luchar contra el olvido; hace medio siglo, para no andar con rodeos, un grupo de cinco estudiantes de una escuela de cine argentina, ubicada en la ciudad de La Plata, decidió la publicación de una revista que se llamó *Contracampo*, a falta de un nombre más atractivo, con el objeto de informarle indirectamente al mundo, que de ningún modo eran conformistas (¡como si eso fuera tan efectivo y relevante!).

Desde lejos, tal vez cueste entender la idea de conflicto generacional, que se planteaba probablemente por primera vez en el ámbito de la cultura del siglo XX. Hasta entonces, los jóvenes habían considerado la continuidad con la tradición, incluso el sometimiento voluntario a lo establecido, como la única forma de introducirse en la actividad a la que pretendía dedicarse el resto de su vida. Uno pagaba “su derecho de piso” a quienes habían llegado antes, se sacrificaba por acceder al territorio que en adelante esperaba que le perteneciera.

¹Parte de este texto fue publicado el 5/03/2010 en <https://ogarayc.wordpress.com/contracampo-en-la-memoria/>

Hacia fines de los años 50, lo viejo dejó de ser el paradigma de algo que por evitarse problemas o por auténtico respeto valía la pena imitar. De pronto, lo viejo pasó a convertirse en el enemigo que se insultaba desde la trinchera opuesta, o se defenestraba cuando la distancia era más corta, para evitar cualquier posibilidad de que infectara con sus valores y malos hábitos a las nuevas generaciones. Oponerse a los mayores era una actividad que podía ser encarada casi como una cruzada sanitaria. Si no se los apartaba, pronto habrían acallado cualquier intento de renovación.

La generación de estudiantes de cine de *Contracampo* sometió a una crítica no demasiado objetiva a varios de sus maestros de entonces, logró quitarlos de los sitios en los que ellos se habían instalado, en la confianza de mantenerse para siempre, buscó otros docentes acordes con los nuevos planteos del medio, organizó nuevos programas de estudio, todo eso en relativamente poco tiempo y dentro de las instancias que brindaba la estructura tripartita de la universidad.

Las páginas de la revista no revelaron en ningún momento ese proceso, que sin embargo permitió la existencia del resto. De no haberse formado un grupo crítico de la situación en que los estudiantes encontraron la escuela, controlado por un grupo homogéneo y discriminador, la revista no hubiera existido, pero sobre todo, la escuela no hubiera cambiado programas, docentes y métodos de aprendizaje (tal como suelen cambiar las escuelas, con retrocesos y contradicciones que dificultan el afianzamiento de cualquier intento de renovación).

¿Por qué no utilizar para una revista de cine un término de la jerga audiovisual, como *Flashback*, nombre de la publicación monográfica que acababa de fundar Edgardo Cozarinsky, o tan acogedor como *Tiempo de cine*, de Salvador Samaritano, Agustín Mahieu, Víctor Itu-

rralde y el grupo de Cine Club Núcleo? Lo fundamental de *Contracampo* estaba en el mensaje implícito de diferenciarse del resto de las publicaciones contemporáneas (incluyendo *Radiolandia* y otras que se dedicaban a la promoción del medio). La voluntad de oponerse hubiera debido tener algún referente explícito, que existía en los diálogos de los organizadores (como la conducción de la escuela), pero eso nunca se mencionó en las páginas de la revista. No hubo editoriales, como aquellos interminables que algunos años más tarde plagaron la etapa maoísta de *Cahiers du Cinéma* y ya estaban presentes en los textos de *Cinema Nuovo*, otra revista que casi todos consultaban.

No había en ese momento un espacio disponible que la gente de su generación pudiera publicar sus puntos de vista sobre el medio. En la prensa diaria había críticos bien informados, como Tomás Eloy Martínez y Ernesto Schóo (quienes fueron atraídos a la escuela por los estudiantes). En otras publicaciones masivas no era raro encontrar análisis de cierta extensión sobre films aislados y autores (como la serie de Hellen Ferro sobre el cine de Ingmar Bergman, publicada en *Leoplan*). Las revistas de cine eran escasas en el país, minoritarias y probablemente hostiles a todos aquellos que no las hubieran fundado (la alternativa de ser invitado a colaborar, aunque uno conociera personalmente a los editores, como me sucedía a mí, no se daba).

La experiencia de la *nouvelle vague* francesa estaba fresca y alentaba a suponer que después de juntar cierta experiencia en el análisis y la crítica del medio, inevitablemente se abrían las posibilidades de acceder a la producción audiovisual independiente. Por más exitosa que hubiera sido la experiencia en Europa, no era, sin embargo, algo capaz de duplicarse en Latinoamérica, pero de esa ilusión se alimentaron muchos por ese tiempo. Nosotros estábamos suscriptos a publicaciones europeas:

Les *Cahiers du Cinéma*, *Cinema* (la revista de Guido Aristarco), *Bianco e Nero*. Tito Serebrinsky, que era mi amigo personal, me prestaba *Movie* y la revista norteamericana de los hermanos Mekas.

El grupo de los fundadores de *Contracampo* no podía ser más heterogéneo de lo que fue. Algunos (como Luis Armando Blanco, por ejemplo, que llegaba de Ingeniería y el marxismo) eran tan serios que hubiera podido creerse que se embarcaban en una aventura histórica que debería cambiar la faz del cine; otros (como Mario Bohoslavsky, llegado desde las ciencias exactas o Mauricio Schereshevsky, ya por entonces arquitecto) no terminaban de decidir si les interesaba o no organizar su vida en torno a un medio que con toda razón miraban con cierta distancia; otros ni siquiera escribían, por lo que cualquiera puede preguntarse qué esperaban aportar a una revista o cuándo iban a intentarlo.

Había, sin embargo, una total libertad para escoger los temas de los artículos. No de otro modo puede entenderse la publicación de un ensayo sobre la obra de Max Ophüls, un cineasta que buena parte del comité asesor ignoraba (no es improbable que de haberla conocido lo hubiera aceptado) y solo podía justificarse por el entusiasmo de uno de los editores (el autor de estas líneas) que el resto pudo no apoyar, dado que le interesaba otro tipo de cine, más a la moda o representativo de la izquierda, pero tampoco obstaculizó. Vista desde lejos, la situación era de una curiosa tolerancia que no podía durar (o, mejor dicho, que solo podía durar mientras permaneciera en el limbo de la Universidad y nos consideráramos todos compañeros, todavía no competidores).

Las entrevistas que se realizaron (a Leopoldo Torre Nilsson, a David José Kohon, otras a cineastas extranjeros como Eva y Ceslav Petelski, Delmer Daves y Vincente Minnelli durante un Festival de Mar del Plata) se hacían con la presencia de todos los estudiantes que se

interesaban en participar, a pesar de que no todos efectuaban preguntas. Algunos compañeros, como fue el caso de Sara Iturria, colaboraban transcribiendo las entrevistas, una labor necesaria pero anónima. No todas las entrevistas se publicaron en la revista. La de Minnelli apareció en *Movie* (Inglaterra) y *Film ideal* (España), porque *Contracampo* había desaparecido por entonces.

La oportunidad en que uno de los fundadores que no escribían se decidió a hacerlo, tras lo cual su texto fue editado (sin consultarlo) por otro que ya ejercía como crítico de cine en *El Día*, un diario local, y por lo tanto había experimentado esa situación más de una vez, produjo una crisis capaz de definir los límites de la tolerancia inicial. La ofensa del autor editado fue tal que en el siguiente número hubo que publicar una desmentida de autoría.

La selección de los temas de la revista define con bastante precisión los intereses del grupo, que intentaba llenar los huecos que detectaba en su formación. Tras la aparición de la *nouvelle vague*, la noción del “cine de autor” comenzaba a imponerse por entonces, con todos los equívocos imaginables. Ya no se hablaba de productores, ni de actores, como hacía la prensa especializada pocos años antes, sino de directores capaces de imponer su visión del mundo al resto del equipo audiovisual.

Dreyer (presentado en el primer número) y Ophüls (en el tercero) eran cineastas clásicos pero a la vez marginales respecto de un panteón de nombres más reconocidos. Bergman quedaba fuera de discusión, porque el reciente ensayo de Edgardo Cozarinsky y los análisis meticulosos de Hellen Ferro aconsejaban no volver a mencionarlo por un tiempo.

El cine nacional no se limitaba a Leopoldo Torre Nilsson, que mereció dos ensayos y una entrevista, pero las nuevas figuras del medio, como

Simón Feldman y José Martínez Suárez (que fue profesor de la escuela a mediados de los '60), no estaban del todo consolidadas, para justificar el estudio de su trayectoria, mientras la revista *Tiempo de cine* se había encargado ya de darles suficiente espacio. Detestábamos, recuerdo, el cine de Rodolfo Kuhn, por seguir de manera tan evidente las modas internacionales de entonces (años después, Kuhn fue docente de la escuela).

David José Kohon se convirtió en la figura ideal para entrevistar y analizar, a pesar de sus pocos films, porque no era un cineasta surgido de la industria, que mantuviera escasa distancia respecto de los cánones tradicionales, como era el caso de Fernando Ayala, sino un cinéfilo a quien le costaba realizar sus proyectos independientes y seguía un camino paralelo al de la industria.

La búsqueda de documentación, un tema que los estudiantes de la actualidad relacionan de inmediato con internet, se planteaba sobre bases totalmente distintas. Por un lado, estaban las revistas de cine europeas, a las que los integrantes del grupo estaban suscriptos, publicaciones que exigían el conocimiento del francés, el italiano y en menor medida, el inglés. La escuela estaba suscripta a la revista francesa *Cinéma*, mientras Blanco recibía *Cinema Nuovo* y *Film ideal*, Fragueiro los *Cahiers du Cinéma* y yo, *Bianco e Nero* y *Movie*.

Para consultar un filme sobre el cual uno quisiera escribir había que esperar que lo proyectaran en alguna sala comercial, después de consultar sistemáticamente la cartelera de la prensa todos los días. Si uno quería asistir a las proyecciones de *Gente de Cine*, que se realizaban los sábados en traspasado, debía viajar a Buenos Aires. Las funciones en la Asociación de Cronistas Cinematográficos, en una salita de calle Maipú, en la Capital, incluían preestrenos y estaban reservadas a miembros de la agrupación, que no eran demasiado estrictos cuando

algún estudiante se acercaba (probablemente porque éramos pocos los interesados y no constituíamos el menor riesgo para nadie).

Desde una actualidad en la que cualquier estudiante puede formar sin demasiado esfuerzo una completa cinemateca en DVD, gracias a internet, que le permite investigar todas las épocas y estilos del medio, o consultar sin esfuerzo, las fichas técnicas de miles de films conocidos y desconocidos, en una página web como IMDB, cuesta imaginar las dificultades que planteaba el análisis de films hace casi medio siglo, cuando cualquier intento dependía de la memoria del analista y de las poco confiables anotaciones hechas en la oscuridad de una sala de proyecciones.

¿Cómo confrontar datos para escribir un artículo en ese momento?

El *Filmlexicom* de la biblioteca era una fuente valiosa, pero estaba desactualizado. La memoria jugaba malas pasadas, como me sucedió con un filme de Max Ophüls, *The Reckless Moment*, al que atribuí un título en español que ni remotamente le correspondía. Cuando lo noté era demasiado tarde: el artículo había sido publicado y mi humillación solo podía ser compensada por el hecho de que muy pocos lectores llegaron a enterarse.

Ver material audiovisual en una ruidosa moviola, con el objeto de estudiar en detalle la composición del encuadre, la iluminación o el montaje, eran actividades demasiado raras, que solo se efectuaron aisladamente, a las que tuvo acceso un pequeño grupo de estudiantes, como fue el caso de una inolvidable sesión sabatina de visionado de varios rollos de *Elianne et les hommes* de Jean Renoir, en la que participó Myrtha Leocurt, analista de la estructura del color en el montaje. Nada de eso se mencionó nunca en la revista, que carecía de suficiente periodicidad para que datos parecidos se publicaran.

La escuela nunca se relacionó oficialmente con el Cine Club La Plata, que tenía sus exhibiciones los domingos por la mañana o los sábados a la hora de la siesta, por la vieja enemistad que existía entre la Federación de Cine Clubes y la Cinemateca Argentina, dirigida desde su fundación, quince años antes, por Rolando Fustiñana.

Curiosamente, los estudiantes de la escuela tampoco organizaron ciclos de exhibición de material propio o ajeno. La sala de exhibiciones de la Escuela Superior de Bellas Artes estaba reservada para la carrera de Teatro, que dirigía Juan Carlos Gené, y no toleraba interferencias. Recuerdo haber colaborado como programador y autor de los textos críticos que se distribuían durante los ciclos de exhibiciones de la Federación de Estudiantes, que conducía Osvaldo Papaleo, al mismo tiempo que Blanco y Fragueiro criticaban los estrenos en la prensa local. Se trataba de aperturas personales, no de actividades que representaran a la escuela o la revista.

Cuando se forma un grupo de cualquier índole, pueden esperarse los más variados frutos de la cooperación de sus integrantes. Carlos Fragueiro y Armando Blanco compartieron durante un tiempo las críticas de cine de *El Día*, pero no invitaron a nadie más de la revista. Indudablemente, conseguir un trabajo pago y figurar en una nómina de cronistas profesionales que otorgaban premios y eran invitados a festivales introducía una lógica competitiva del mercado cultural, que la publicación había desafiado siempre.

Luego, Carlos Piaggio y Armando Blanco comenzaron a trabajar profesionalmente como montajistas, junto a Antonio Ripoll, que había sido profesor de todos, pero no tardaron en separarse, tanto del maestro, como entre ellos. Si no ganaban independencia, estaban condenados a que los eclipsaran.

Carlos Piaggio y quien escribe compartieron años más tarde la docencia en un par de universidades de Chile. Ahí termina el breve recuento de las colaboraciones entre aquellos estudiantes que habían fundado una revista. Mucho más productivas fueron las relaciones establecidas con otros ex compañeros de la misma escuela (Raimundo Gleyzer, Pedro Roth, Jorge de León, Miguel Pérez, Alejandro Malowicki, Danilo Galasse, José Grammatico) y sobre todo, las relaciones de quienes, a pesar de la trayectoria que cumplieron más tarde en el ámbito de la crítica y el análisis de los medios, nunca se acercaron a la revista (Silvia Verga, Alfredo Oroz, Ricardo Moretti, Carlos Vallina), habrá que preguntarse si porque no se interesaron en ella, o porque, de algún modo, fueron marginados por el simple hecho pertenecer a otras promociones.

La aventura de editar *Contracampo* duró tres años, incluyó seis números cuyo financiamiento fue siempre menos que precario, y se agotó antes de que los integrantes del equipo hubieran concluido sus estudios y se dispersaran direcciones opuestas: la crítica de cine en la prensa diaria (como fue el caso de Carlos Fragueiro), la fotografía de prensa (Eduardo Comesaña), el periodismo escrito de divulgación científica (Mario Bohoslavsky), la arquitectura (Mauricio Schereschewsky), el montaje cinematográfico (Armando Blanco y Carlos Piaggio), la producción audiovisual (Luis Fernández), o la dirección de documentales y enseñanza universitaria fuera de Argentina, como en mi caso. Que la mayor parte de los nombrados no volviera a colaborar con sus compañeros permite pensar que no se estimaban tanto como hubiera podido suponerse.

Había, sin duda, conflictos personales de liderazgo, que afloraban ya durante esa etapa eufórica de los estudios universitarios, en la que una reunión de jóvenes animados inicialmente por proyectos

parecidos logra establecer un microclima engañoso de acuerdo, reforzado por la designación de un grupo de adversarios comunes (la conducción de la escuela donde se estaban formando) que alienta a minimizar las contradicciones inocultables de la realidad. Varios de los participantes han muerto desde entonces (y no de la mejor manera, en dos de los casos). Otros perdieron contacto entre ellos, menos por los designios de una época agitada en todos los aspectos que por la disparidad de intereses que los animaban.

Una aproximación a *Contracampo*

Lía Gómez y Carlos Vallina

“Ayer fui al cine a ver *Sonrisas de una noche de verano*, de Bergman, a la mañana, en el ciclo que arman los estudiantes de cine para sacar algo de plata y publicar una revista...
Lunes 11 de octubre de 1960”.
Ricardo Piglia. *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación*.

Toda historia política es precedida por una historia cultural, que interconecta acciones, reacciones e imaginarios que conviven en una misma territorialidad. Cuando el Estado toma conciencia de esta premisa y se preocupa por comprender las representaciones que circulan en la sociedad, las políticas culturales pasan a constituirse como articuladoras de derechos: el derecho al ocio, al trabajo, a la expresión, al conocimiento de los lenguajes posibles para narrar el mundo. De lo contrario, cuando un Estado refiere a una cultura entendida como campo de producción de bienes en el marco de una cadena de valor de mercancías y sujetos, la política cultural se inscribe en el mercado y en sus formas expresivas.

Con esta premisa, comprendiendo a la comunicación como derecho, nace en 2009, al calor de las luchas sociales, la ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, y con ella múltiples imágenes que recorren el país en busca de una identidad más plural y federal en el campo específico. La crítica especializada acompaña y celebra la renovación en la posibilidad de producir y, al igual que en las décadas de los '90, '60 y '30, la imagen se configura como protagonista.

Este trabajo surge del proyecto titulado “Contenidos audiovisuales en el contexto de los nuevos servicios de comunicación audiovisual”, dirigido por el magíster Daniel González en el marco del programa de investigación Tecnologías digitales, educación y comunicación, de la Universidad Nacional de Quilmes, dirigido por el magíster Alfredo Alfonso hasta 2019. En ese contexto y siendo parte, como docentes, de la Maestría en Comunicación Digital Audiovisual y la Especialización en Comunicación Audiovisual, nos propusimos dialogar con otros espacios universitarios que se propongan enfocar la escena audiovisual nacional como objeto central. Es desde allí que nace el diálogo con el proyecto de investigación titulado “Revisión de la revista *Contracampo* de la Escuela de Cinematografía de la UNLP. Renovación de la Crítica ante el Nuevo Cine Argentino de los ’60. Su correspondencia con las publicaciones emergentes del Nuevo Cine Argentino de los ’90”, dirigido por el Dr. Carlos Vallina, de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP. En ese entramado de saberes, afectos y sensibilidades culturales aparecieron las siguientes preguntas:

- ¿cuál es el lugar de la crítica en la construcción de sentidos del campo audiovisual contemporáneo?;
- ¿es posible abordar las nuevas producciones culturales sin una mirada hacia la historia de esos procesos en argentina y américa latina?;
- ¿cuál es el papel del Estado –y, en particular, el de la Universidad–, en estos procesos históricos, teniendo en cuenta que la ley 26.522 ha creado los canales universitarios a nivel federal?;
- ¿qué nos narra del presente la búsqueda de huellas en el pasado?;
- ¿qué nos cuentan del pasado las producciones del presente?;
- ¿cómo se configura una imagen del futuro libre, soberano y democrático?

En virtud del recorrido por esos interrogantes, respuestas posibles e hipótesis, nos encontramos con la revista *Contracampo* (1960-1961).

Restituir la historia

Este libro se propuso como una búsqueda, como parte de un proceso de indagación, que vuelve observar las imágenes de otro tiempo, para encontrar un camino en este, con la esperanza puesta en un Estado que vuelve a poner en escena la producción cultural. Nos centramos en la revista *Contracampo* para observar la historia y el desarrollo del audiovisual, considerando la necesidad de hacer visible su existencia, que en primer lugar permite una recuperación, que podríamos denominar también restauración, de una historia de la cultura cinematográfica, en particular en la ciudad de La Plata, cuna de realizadores, productores, escritores, críticos, cinéfilos y pensadores del campo audiovisual. Y en esta acción, nos permitimos encontrar no solo aquello que la escritura nos propone en las páginas amarillas de la revista, sino también los espacios que circulan en esas narrativas, las miradas sobre lo nacional, que permite reconstruir una época cargada de significación socio cultural y política desde la universidad como territorio central.

La carrera de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes de la UNP surge casi simultáneamente con la carrera equivalente en la Universidad Nacional del Litoral, con sede en Santa Fe. Ambas propuestas, hacia 1956, transformaron el concepto de ingreso laboral empírico al territorio de la producción masiva en la formación pedagógica que hoy regula la conciencia audiovisual en su conjunto.

Entre 1960 y 1961 se publican seis números de esta revista especializada en crítica cinematográfica denominada *Contracampo*. Su surgimiento,

desarrollo y final responden a un marco institucional y político que es conveniente describir para comprender mejor el sentido de este rescate.

Hacia el invierno de 1955 se dictó en La Plata un curso de aproximación a la cinematografía a cargo de *Cándido Monneo Sanz*. Ello creó un clima de mucha expectativa hacia este enfoque de la creación artística no transitado por la institución Bellas Artes. Unos 300 alumnos se acercaron al curso, que en principio tuvo un carácter informativo sobre nuevos modos, técnicas y estilos cinematográficos.

En junio de 1956, se crea el Departamento de Cinematografía, durante la intervención del profesor Néstor Picado en la Escuela Superior de Bellas Artes, que designa al Profesor *Cándido Monneo Sanz* como Jefe de Departamento. Las reformas de 1961 se producen conjuntamente con la aprobación de los Planes Superiores de la Escuela de Bellas Artes, donde se logra el cambio de categoría universitaria para los estudios propuestos, para las carreras de Plástica, Música y Cine. En lo que respecta a esta última, se aprueba el plan de estudios de cuatro años, donde se incorporan materias al tiempo que se reelaboran las existentes y se otorga el título universitario de Licenciado en Cinematografía.

La Escuela Superior de Bellas Artes se instala como planta-piloto experimental, donde confluyen todas las expresiones artístico-estéticas, desde un abordaje interdisciplinario innovador para el momento histórico que solo se conocía en los textos de pedagogía moderna. Se incorporan docentes que emergen del denominado Nuevo Cine argentino, realizadores, técnicos y críticos que otorgan al Departamento un abordaje profesional y un aire de renovación, que transmiten la necesidad de una formación teórico-práctica, y se remiten a la nueva visión que se tiene sobre el cine en las distintas cinematografías nacio-

nales, a partir de la década de los '50 con los considerados Nuevos Cines. Se asistía al impetuoso avance de una generación a nivel mundial que respondía en sus intervenciones a un nuevo orden que emergió de la segunda posguerra, e impulsaba, por ejemplo, a los movimientos como el *New American Cinema*, la *nouvelle vague*, el *Free Cinema*, las escuelas del este europeo y un aire de libertades que cuestionaban en el campo juvenil tanto a la guerra fría como a la existencia de bloques políticos heredados de los antiguos conflictos.

El Plan '61 oficializa dos secciones institucionales que provocarán un debate, aún en vigencia, sobre criterios más tecno-profesionalistas y otros de una mayor integración artística, cultural y sociopolítica. Se organiza una sección de Producción y otra de Difusión. Esta última desarrolló el 1° Congreso Nacional de Enseñanza Audiovisual (1958); los Ciclos de Difusión Cinematográfica (un clásico en la ciudad de La Plata con ciclos de revisión, films técnicos, artísticos, etc); se formó el Primer Cine Club Infantil del país (1958); y se realizaron el Segundo Festival Internacional de Cine Infantil en la Escuela Superior de Bellas Artes de La Plata (con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores del entonces Instituto Nacional de Cinematografía, 1961) y el Tercer Festival Internacional de Cine Infantil (1962), auspiciado por la UNLP, el Instituto Nacional de Cinematografía y el Fondo Nacional de las Artes.

¿Por qué *Contracampo* no se mantuvo como publicación periódica?

En principio, los estudiantes que hacían la revista se graduaron e insertaron en el campo profesional, tanto de la industria como de la crítica y la docencia. Sin embargo, hubo algunos procesos que mantuvieron aquel espíritu, como los y las lectoras de las nuevas generaciones de es-

tudiantes de la publicación en cuestión, la continuidad en otros soportes, como la Radio Universidad con el programa *Panorama del cine*, que fue fundado por los autores de la revista y continuado por otras camadas.

Las sucesivas crisis institucionales de la república, que se manifestaron a través de censuras, vaciamiento de organizaciones como el Instituto Nacional de Cinematografía, del Fondo nacional de las Artes y de las propias universidades, produjeron un impasse histórico que solo se comenzó a resolver con nuevas publicaciones en la transición democrática, desde las revistas independientes de resistencia antidictatorial, el episodio Malvinas y el restablecimiento del orden constitucional a partir de 1983.

Es necesario comprender entonces cuál fue el carácter de la represión, la violencia y la destrucción que implicaron el Terrorismo de Estado y sus previas manifestaciones para tener un paisaje cabal del sentido de recuperación científica de la revista *Contracampo*.

La universidad fue uno de los objetivos del Terrorismo de Estado, que comenzó a manifestarse por el vaciamiento del gobierno constitucional de la presidenta Estela Martínez de Perón. Se desplazó al ministro de Educación Jorge Taiana y se nombró en agosto de 1974 a Oscar Ivanissevich, quien designó en el Rectorado de la Universidad de La Plata al Dr. Francisco Camperchioli Masciotra como rector normalizador. Perteneían al sector más conservador del nacionalismo, de tendencias fascistas, católicos ultramontanos que persiguieron, amenazaron y asesinaron a trabajadores universitarios, docentes, alumnos, no-docentes, militantes democráticos y populares.

Todas las universidades nacionales permanecieron cerradas hasta terminar con la operación “limpieza”. Una época sangrienta y dura, que tuvo en la universidad una de sus manifestaciones más enconadas.

En 1974 se decreta la “intervención” del Departamento de Cinematografía de la entonces Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Por problemas de espacio y presupuesto, el delegado interventor en la Facultad consideró inadecuada la permanencia del Departamento de Cinematografía en esa unidad académica. Se sucedía el primer ataque objetivo a la carrera, el primer desarme que se materializa en su traslado físico al edificio conocido por los habitantes de La Plata como el Partenón (un pequeño edificio con características similares al templo griego), detrás del Colegio Nacional, donde hoy funciona un Departamento de Educación Física. El traslado fue un alegato reiterado ante la incipiente desaparición de trabajos fílmicos de los alumnos, copias de películas, parte del equipamiento tecnológico de rodaje y bibliografía específica. A partir de allí se producen cesantías masivas, persecuciones diversas e inhibiciones. Muchos compañeros relacionados con la carrera se exiliaron y otros desarrollaron actividades no vinculadas con el cine, al cumplir obligatoriamente un exilio interior.

En 1976, luego de consumado el golpe cívico-militar, la carrera se declara en “extinción” y regresa a las dependencias de la Facultad de Bellas Artes. Al año siguiente ya no se aceptan nuevas inscripciones de alumnos a primer año. Los fundamentos oficiales de la decisión fueron: carencia de estructura académica y administrativa adecuada; no contar con recursos para tener los medios indispensables; el alto costo que significaba mantener la carrera, y que éste

no se halla compensado con la ubicación de los egresados en actividades que en estos momentos son de carácter prioritario para el país y que requieren para su pleno desarrollo el aporte tecnológico en función de las posibilidades que lo asisten en la explotación de sus riquezas naturales. Todo un plan cultural de la época militar;

arte, creatividad, es decir libertad, sin prioridad, es más estaban prohibidos. (Massari, 2006)

Con la vuelta de la democracia se inician las acciones por la reapertura. Una lucha que durará diez años y culminará en 1993, con la carrera reabierta y recibiendo nuevos inscriptos año a año. En este marco se produce la recuperación de los números de la revista *Contracampo*, así como de la mayor parte de las obras cinematográficas realizadas en el curso de la antigua carrera. Hoy las volvimos a encontrar, las retomamos y nos propusimos visibilizar los debates que sus páginas exponen.

Periodismo, crítica y cine

“Un conjunto de historias y de ficciones que circulan entre la gente.

Hay un circuito personal, privado de la narración.

Y hay una voz pública, un movimiento social del relato” (Piglia, 2000:43).

Podemos definir a la crítica como una producción estético-comunicacional que permite problematizar el cine en el campo de la comunicación, las interpretaciones, las conexiones textuales, socioculturales y políticas, lo que implica desligarse de ciertos prejuicios vinculados a entender la realización de una crítica como acción negativa, para comprenderla más bien como operación de desarticulación y re-articulación de una obra para su interpretación. De tal modo que la crítica debe dialogar constantemente con los demás ejes de la cultura, ya que ésta solo puede ser válida en la medida en que se relacione con el contexto en el que la obra surge, incorporándose al proceso de circulación de la obra, integrando la circulación necesaria en la producción de sentido.

Daniela Kozak, en el libro *La mirada cinéfila*, publicado por el Festival de Cine de Mar del Plata en 2013, plantea que antes de los años 60 los escritos sobre cine eran consecuencia de crónicas, comentarios o publicidades, y que solo en esos años, a partir del surgimiento de la revista *Tiempo de cine* (1960) ligada al cine club El Núcleo, se transforma en una escritura crítica.

La revista, que constituye el objeto de investigación de Kozak, surge y propone un debate en torno a la escritura sobre cine, que en La Plata se da en paralelo con la revista *Contracampo*. En ambas publicaciones, coincidentes en años, aparece un debate que luego recuperan algunos investigadores, vinculado a fragmentar la crítica periodística de la crítica académica. En esta línea, Clara Kriger sostiene que, con los antecedentes de la crítica de los '60 venida del periodismo y las revistas especializadas, recién en los '80 se inicia el estudio universitario por los lenguajes del cine.

(...) ante el proceso actual de nuestro cine, la crítica forma parte de una revisión total de sus presupuestos. Ello significa ubicarse frente al proceso histórico y social, del cual el cine participa, y estudiar sus nuevas formas, que surgen como una necesidad expresiva ineludible. (Mahieu, en Kozak, 1961:28)

Entre las publicaciones específicas de la época podemos citar *Cuadernos de cine* (1961), *Gente de cine* (1961), la ya mencionada *Tiempo de cine*, *Cinecrítica* (1962). Y por supuesto, *Contracampo*. En muchas de estas publicaciones, aparece una evolución sobre los modos de la crítica y el abordaje del cine como objeto de la cultura, reflexionando sobre su estructura, su poética, y su significado, con la necesidad de comprender el propio mundo cinematográfico, pero también como representaciones simbólicas de la construcción de lo nacional.

En la década de los '60, editoriales como Eudeba contribuyen a la distribución y el conocimiento a través de sus diversas publicaciones que se distribuyen en kioscos y librerías, al calor de las transformaciones en el orden del arte y de la vida que se desarrolla en toda América Latina. Encontrarse con *Contracampo* en la actualidad implica no solo la observación de su materialidad y estructura, sino el encuentro con el sentido de las producciones y las lecturas de esos jóvenes de los '60 estudiantes de cine, sobre la industria, la crítica, el lenguaje audiovisual, la universidad y la política que marcan el camino hacia estos días.

En su primera aparición (en la que se editan conjuntamente los números 2 y 3), los artículos eran traducciones de críticos de revistas extranjeras que comenzaban a influir en los modos de escritura, en las estructuras enunciativas, en la asunción de la inclusión personal en los criterios evaluativos, en la adhesión afectiva hacia las obras consideradas y en la dimensión estética de los estilos.

Como con *El Ciudadano Kane* (1940), solo el tiempo dirá donde ubicará el crítico a *Hiroshima* (Mon Amour), una obra que irrita a alguna gente de la misma manera que excita a otros, y hecha por un hombre considerado ser el más exigente (junto a Robert Bresson) entre los realizadores franceses. (Un rebelde con la cámara, de Louis Marcorrelles, en *Contracampo* 1-1960)

El número tres de *Contracampo* aparece con un dossier titulado "Cine argentino", en cuya introducción se aclara que la revista no se propone "la obligatoriedad de la crónica inmediatamente posterior al estreno de un film", marcando una manera de relacionar el ejercicio crítico por fuera del concepto de actualidad.

Luego se desarrollan tres notas sobre films nacionales que son elegidos como aquellos que "han logrado una atención especial que

las destaca del panorama actual del cine argentino”. Allí encontramos críticas a films estrenados en la época. El primero, *Fin de fiesta* (1960) de Leopoldo Torre Nilsson, propone un análisis del material a partir de cuatro ejes principales: el tipo y el modo de producción, el problema de la adaptación (el film se basa en una novela de Beatriz Guido), la forma estética narrativa y los recursos técnicos utilizados. Carlos Fragueiro, autor del artículo, eleva el film “como documento de una época, como enfoque de una realidad –desde una determinada perspectiva– que hasta ahora no había tenido cabida en nuestro cine, *Fin de fiesta* es un jalón importante” (Fragueiro,1960:28).

Fragueiro describe el estilo de Torre Nilsson como “brillante, refinado, con una composición virtuosa de cada escena”. Pero sobre *Fin de fiesta* afirma que “es esa magnificencia visual la que limita la valoración total del film, pues ante sus fallas en otros aspectos lo exhibe como un producto inorgánico, mera ejercitación de una óptima técnica” (Fragueiro,1960:28).

Si bien marca algunas fallas narrativas vinculadas a la pretensión de adaptar el lenguaje literario al cinematográfico, reconoce el valor de Nilsson para la puesta de cámara, la composición plástica, y la construcción del clima donde se ubican los personajes como metáfora de la corrupción política. En el artículo dedicado a *Culpable* (1960), film dirigido por Hugo del Carril, Fragueiro sostiene:

La idea básica que genera el tema de *Culpable*, primer premio del Instituto Nacional de Cinematografía, es importante. La posibilidad del ser humano de elegir su destino, de elegirse, según los postulados de la doctrina filosófica (...). La obra se asienta sobre una construcción teatral (*Culpable* era al principio una pieza inédita de Eduardo

Borras) que no ha logrado destruir. Así, las escenas están concebidas para que los protagonistas expliquen en largos parlamentos, y en inútil reiteración, el drama de sus vidas. (Fragueiro,1960: 28)

Y continúa:

Los mejores momentos de la obra, se hallarán así en las secuencias en que, liberada del diálogo, la acción pura conduce el relato (...) Alguien ha señalado que Hugo del Carril debería liberarse de los argumentos de Eduardo Borrás, para dar la plenitud de su capacidad. Quedaría por averiguar, en qué medida aquel se haya identificado con la labor de su argumentista. (Fragueiro,1960:29)

Es interesante destacar de la extensa cita de Fragueiro la preocupación por la definición de un lenguaje cinematográfico, que no sea el literario (condición que también problematiza en el film de Nilsson a pesar de sus cualidades), ni el teatral, sino el de la imagen lo que predomine narrativamente, y a partir de la cual se construya un sentido que no dependa de la descripción de los diálogos. En el modo de analizar los films queda muy clara la valoración de la construcción audiovisual como elemento fundamental en el lenguaje cinematográfico.

En la crítica de *La patota* (Daniel Tinayre, 1960) por Armado Blanco se mantiene la mirada analítica y preocupada en torno no solo al lenguaje específico, sino al compromiso que el relato adquiere al exponerse como público. El autor sostiene:

Los patoteros parecieran estar condicionados por su vitalidad juvenil, la lectura de la literatura pornográfica, y el casual estímulo desencadenante de la tragedia, de una prostituta que en un departamento de altos, no ha reparado que desde una obra en cons-

trucción, frente a su ventana y a la noche, pueden verla desnuda mientras se baña y se viste.

Ante esto, el crítico propone: “Estos solos factores no pueden ser desencadenantes de la existencia de las patotas, y de sus más variadas formas de delincuencia juvenil”. Y argumenta que “las verdaderas motivaciones están en un orden que va más allá. Y aquí es donde se hacen peligrosos trabajos como este de *La patota*, con pretensiones de testimonio, porque cuando se analizan problemas trascendentales para el hombre, afirmándose en la realidad, esta debe ser objetivada con seriedad y profundidad” (Blanco,1960:29).

Blanco aquí propone pensar el sentido de construcción de lo real desde tres dimensiones que luego serían clave para entender la renovación del cine nacional, la dimensión estética, la dimensión política y la dimensión ético-social. Es decir, se permite pensar que la construcción manipulada de la realidad marginal conlleva a tesis falsas que se constituyen en un discurso peligroso de ser sostenido, y propone desde su artículo, complejizar la marginalidad narrada en el film, exponiendo también la idea sobre la ficción como relato cultural. Como conclusión, el autor califica al film como como inauténtico y sentencia que “cuando se proponen como en este caso, diagnósticos y tratamientos para un problema que preocupa, quien se responsabiliza de errores deformando conciencias, dificultan el diálogo en busca de la verdad” (Blanco,1960:29). Aparece así, de forma clara, la preocupación de la crítica como una manera de poner en diálogo al crítico con la obra como un camino a esa verdad construida histórica y socialmente.

En el número 4 de la revista, la figura de Leopoldo Torre Nilsson se torna central. Una extensa entrevista con el director ocupa varias

páginas, conjuntamente con un análisis exhaustivo de sus principales obras; una charla real entre el entrevistado y el entrevistador, pero también una conversación entre películas e interpretaciones posibles. El inicio de la entrevista dice: “Realizada en el mes de octubre de 1960 por alumnos de 2do año”. Es decir, hay un entrevistador colectivo, que se posiciona en la publicación como la voz institucional de la Escuela. Dicho de otro modo, el sentido divulgativo de la nota se ve condicionado por la identidad de la propuesta donde el conocimiento sobre el cine en una carrera de formación profesional es el centro de atención y curiosidad de aquellos que aspiran a ser parte del medio.

Dice Torre Nilsson: “Toda obra es una suerte de interrogante. Es valiosa en la medida en que el interrogante es profundo y responde a fenómenos testimoniales de su época” (Nilsson, 1960 en *Contracampo*. 1961:11). El cine, como propone el director argentino se constituye como una forma de conocimiento sobre lo real que debe ser encarado con el compromiso que tal acción se merece, y es de ese modo que quienes escriben en *Contracampo* entienden no solo el cine argentino, sino también y más importante aún, la función de la crítica cinematográfica en la universidad pública. Por ello, al final de la entrevista la revista se propone poner en diálogo y tensión lo que el realizador dice con lo que su obra propone.

Así, Oscar Garaycochea titula “Torre Nilsson, el desasosiego tras *la caída*”, donde se plantea analizar en la obra del director la figura y el sentido del pecado original, sosteniendo el debate moral y político sobre sus films y sus dichos en una serie de notas que postulan su mirada sobre la obra en su conjunto. Por su parte, Armando Blanco titula “*Un guapo del 900: obra y transposición*”, para problematizar la trascendencia del protagonista y la construcción del ser argentino.

En 1961, Torre Nilsson se convierte en la figura que conecta una generación en crisis, cuyos relatos han contribuido a innumerables aportes al desarrollo de la industria del cine nacional, pero que ya evidencian un desajuste con los nuevos procesos, que albergan una figura en crecimiento de un cine político, social y culturalmente comprometido con el mundo y el lenguaje en sí mismo, que es lo que la Generación del '60 le imprime como esencia al cine de la época. Es por ello también que los alumnos de la Escuela de Cine de La Plata de principio de los años sesenta, con una industria del cine en crisis, y un incipiente Instituto de Cinematografía que propone líneas de subsidio a cortometrajes como una corriente novedosa de producción, comprenden que se trata de un tiempo de renovación, donde el encuentro, el debate y la visualización de films, sobre todo en los cineclubes, permiten un conocimiento que pone en tensión creativa los parámetros establecidos sobre los modos de abordaje de la realidad en el cine.

El desafío

Recuperar las voces de la crítica de los años 60 permite revalorizar una revista que durante mucho tiempo estuvo olvidada por los estudios de la crítica cinematográfica nacional y, por otro lado, reconstruir un clima de época donde la universidad se constituye como un espacio de conocimiento y experimentación, donde el cine y la crítica dialogan permanentemente sobre la esencia que los compone, y no solo a partir de los argumentos de las tramas de las películas.

Hemos seleccionado de cada número algunas críticas, con la mirada puesta en el cine argentino y en algunas renovaciones que marcaron la época y que hoy siguen siendo referencia. Es importante remarcar que los artículos respetaron su edición original en tiempos

verbales, modos de citado y abordaje de títulos y autores; así como el orden en el que aparecen en las revistas.

Hacer visibles estos textos nos permite reencontrarnos, releerlos y volver a presentarlos como parte de un repositorio de la memoria que nos ayude a seguir pensando el cine en nuestro tiempo.

Les invitamos a encontrarse con estas líneas, con sus ideas y propuestas, con la renovación de un momento que aún hoy (y más) nos sigue proponiendo pensar la imagen como centralidad de nuestra cultura, con la pelea por un escenario más democrático también en las pantallas múltiples que nos rodean.

CONTRACAMPO 1 Y 2



contracampo

publicación de los estudiantes de Cinematografía de la Esc. Superior de Bellas Artes
Universidad Nacional de La Plata.

junio/julio
1960

La Plata - Argentina

números 1 y 2

dreyer | resnais

Carl Theodor Dreyer y su obra

Traducido de *Bianco e Nero*,
Año X – Número 10. Octubre de 1949

Carl Theodor Dreyer ha nacido en Copenhague el 3 de febrero de 1889. Su madre era sueca. Huérfano desde la infancia, es adoptado y educado por una familia danesa, con la que llevó una existencia bastante dura. Una de las primeras disciplinas que debió adoptar fue la de la música y el piano. Este camino para el porvenir no había sido elegido considerando una inclinación natural sino por el hecho de que las lecciones le eran impartidas sin cargo por el marido de una hermana adoptiva. Este detalle sirve para ilustrar el ambiente de su infancia. La formación intelectual de Dreyer es el resultado de los esfuerzos de un autodidacta. Bien pronto debió comenzar a ganarse la vida. Al comienzo fue pianista en un pequeño café de Copenhague. Luego en la administración municipal y en la de casas comerciales, actividades diferentes pero incompatibles con su temperamento. De una sociedad eléctrica paso después a una sociedad telegráfica. Curioso de los múltiples aspectos del mundo, trató de que lo enviaran al extranjero sin lograrlo.

En este período comenzó a interesarse en la historia del arte y a seguir en sus horas libres, cursos y conferencias para formar su cultura general y artística. Poco antes de la primera guerra mundial escribió crónicas teatrales para diarios provinciales de inspiración radical, tendencia ésta que se encontrará en cualquiera de sus obras cinematográficas. Siguiendo a estas experiencias le fue posible ingresar en la

redacción de los grandes diarios de Copenhague, como el *Bérling She Tidende*, se apasiona en los problemas de la aeronáutica, frecuentó un curso de pilotaje de aviones y participó en trece vuelos. Naturalmente pensó hacer carrera en la aviación que entonces estaba en sus primeros pasos sensacionales. Pero debió renunciar también a este propósito. El periodismo, la crónica, la crítica teatral, ocuparon rápidamente toda su actividad. Bajo el seudónimo de Tommen (*El Pulgar*), escribió en aquella época –y más tarde, siguiendo sus nuevos contactos con el periodismo– notas maliciosas, punzantes y satíricas sobre la farsa de la “bohème” 51 que había podido conocer en los tribunales correccionales. Su espíritu de observación penetrante, su capacidad de quitar las máscaras y mirar a los hombres en los ojos, su actitud de recoger los detalles expresivos y visuales –característica propia de su obra cinematográfica– son evidentes desde entonces.

Los varios contactos con el mundo teatral, que en aquellos tiempos estaba menos alejado de los estudios de cine de lo que están hoy, lo llevaron, en 1912, a interesarse en el guion de los films.

En aquel año entró a formar parte de la Nordisk Film, una de las más potentes y activas casas de producción europea de la época. Primero escribió títulos y leyendas, expedientes literarios que servían para llenar las lagunas de la expresión dramática visual. Trabajó en la revisión de guiones ajenos según los puntos de vista y tradiciones de la Nordisk. En seguida escribió guiones el mismo.

En 1917, en ocasión en que Robert Dinesen realizó un guion suyo basado sobre una novela de Roustog, *Hotel Paradi*, alcanzó el segundo estadio de la creación cinematográfica –el montaje–. Así terminó el período de su larga y paciente preparación al arte del film. Estaba por comenzar la parábola de su carrera de director.

Se verá en seguida cuál ha sido su carrera hasta este momento (1) y en qué dirección tendía a desarrollarse.

Tal carrera condujo a Dreyer a los estudios cinematográficos de su país, de Suecia, Noruega, Alemania y Francia. En 1934, constreñido a la inactividad por razones que se verán más adelante, un productor, Olaf Fjord lo solicitó para realizar en Alemania un film adaptado de *Pan*, de Knut Hamsun. Dreyer rechazó, “no estando dispuesto a trabajar en un país antisemita” (2). Este rechazo da una idea de su figura moral y carácter.

Durante los intervalos entre obras como *Vampir* y *Vredens Dag*, Dreyer retomó su pluma de periodista. En 1936 es crítico cinematográfico del *Berlingske Tidende*. Se conocen muchos casos de directores venidos de la crítica, pero solo hay uno, que yo sepa, el de Dreyer, que pertenezca a la evolución inversa y que no haya sido ni accidental ni fugaz.

Desde diciembre de 1943 a junio de 1945, Dreyer se refugió en Estocolmo. Así tuvo ocasión de retomar contacto, en 1944, con la *Svensk* y los estudios de Rasunda, cuna de la cinematografía sueca, dónde había trabajado en 1920.

Ciertas ideas comunes sobre la independencia del creador del film, como también sobre el problema de la forma cinematográfica, debían poner a Dreyer en contacto con los promotores de la escuela realista del documental británico. Trabajó en los últimos meses de 1945 con John Grierson y Alberto Cavalcanti, pero parece que la obra no haya sido fructífera. A su partida de Inglaterra, Dreyer no dejó más que un guion titulado *S.O.S.*, que no fue realizado porque, según Cavalcanti, “a Dreyer le había resultado difícil adaptarse a la mentalidad británica e intuir las reacciones del público en inglés, y siendo un hombre demasiado importante para aquella organización, no era posible mantenerlo más tiempo” (3).

Poco después Dreyer partió para el África Ecuatorial para poner en marcha la realización de un film, *L'Homme ensablé*, sobre el tema de un blanco aislado en medio del ambiente indígena. El productor francés que le había encargado el trabajo de preparación renunció al proyecto, dejando al director solo para afrontar las dificultades materiales de la empresa.

En 1946 Dreyer fue invitado por una casa británica, Films Traders Ltd, para realizar en Gran Bretaña una *María Estuardo*. Aceptó la condición de ser libre para partir a los Estados Unidos al término del Film. En 1947 pidió la disolución del compromiso, en parte por desacuerdo de orden artístico con los productores y también por el deseo de no demorar indefinidamente su partida para América. Llegó a New York en abril de 1948. En seguida regresó a Copenhague, dónde ha emprendido la preparación de un film sobre Cristo y un film sobre el descubrimiento de América hecho por los vikingos, ambos concebidos para realizarlos en los Estados Unidos.

Entretanto, para ganarse la vida, Dreyer ha realizado algunos documentales. Carl Theodor Dreyer ha dedicado su obra a los dos géneros en los que se divide a priori las obras cinematográficas, los films de ficción dramática y los films de sucesos o documentales, los primeros tienen un rol más vasto, más importante y significativo en su obra. Pero no pueden olvidarse los otros.

Landsby Kirney me parece, a este propósito, bastante significativo y revelador. Muchos directores de documentales puros y de documentales novelados han abordado un asunto similar al de esta pequeña obra; la evocación de lugares donde se exterioriza el fervor religioso popular. Muchos han interpretado este argumento, pero ninguno, al menos por lo que sé, lo ha ligado netamente a su significado humano

y trascendente, le ha extraído, por decirlo así, el sentido social, como lo ha hecho Dreyer.

Una mirada de conjunto sobre la filmografía de las obras dramáticas de Dreyer permite una primera constatación; su tendencia a ser en lo posible, autor completo de sus films. Si su nombre no figura siempre como autor de la idea base del argumento, se ha reservado siempre (a veces en colaboración), la preparación del guion, también si, como en el caso de *Blade af Satans Bog*, debía hacer frente a una protesta del autor porque la idea original había sido transformada en función de la necesidad de su expresión visual. El motivo inicial de la creación de un film, ha escrito Dreyer, aparece en el argumento: “Pero desde el momento en que esta base ha sido elegida, le corresponde al director establecer el estilo del film, darle un alma y hacerlo una obra de arte. Él y solo él tiene el deber de darle al film una fisonomía”.

Dreyer señala que es imposible realizar un film que no haya sido pensado por sí mismo. “Una obra de arte tiene un alma que se manifiesta en el estilo como medio de expresión del que se sirve el artista para comunicar su propia concepción del tema tratado. El estilo es esencial para que la expresión pueda ser modelada en una forma artística. A través del estilo, el artista funde los varios elementos en una unidad. A través del estilo obliga al público a ver el tema con sus propios ojos. Una obra de arte puede ser creada por uno solamente, porque cuando un film es producido por un grupo de personas, no puede resultar de eso una obra de arte, a menos que una única personalidad de artista se imponga y lo guíe, deviniendo la fuerza propulsora”. Dreyer ha asumido en diferentes casos la preparación de la escenografía, si bien no precisamente su realización técnica. Siempre ha dirigido el montaje; en el momento de la filmación no hay juego de iluminación

o ángulo de visión que no haya definido previamente con sus operadores. Dreyer se une así no solo a la tendencia de Feyder, Griffith, Chaplin, Stroheim, que han ampliado la parte de creación propia del director, en contraste con la tradición, confiriendo a la obra cinematográfica una indispensable unidad de concepción ¿No declaraba Feyder mismo que no podía ni deseaba hacer sino films pensados y contruidos por él? Pero Dreyer ha hecho más aún, ha llevado, como Stroheim, esta tendencia al extremo límite conocido.

Los films de ficción han asumido con Dreyer los aspectos más variados; melodrama, aventura, observación humorística, están al lado del drama de tesis, psicológico, social y regionalista, la comedia de caracteres, la fantasía. A través de todos estos géneros un tema central ha obsesionado a Dreyer: el del sufrimiento pasivo.

En *Praesteken*, este tema está expresado en la renuncia silenciosa de la joven seducida; en *Blade Af Satans Bog* en el sacrificio de Cristo, de María Antonieta, de Siri (cuya muerte voluntaria ha dado motivo a Dreyer y Clara Pontoppidan para una escena cuyo montaje, interpretación y estilo permanecen entre los ejemplos más puros de cine de la época); en *Praesteken* en la renuncia trágica de la vieja Margarete Pedersdotter; en *Elsker Hverande* en la persecución de los hebreos. Este tema se encuentra, aún más acentuado, en la indulgencia completa del maestro Zoret en *Michael*, en la soledad delante del dolor, el sufrimiento y la muerte de Juana y Léone que hacen el fondo de *La Passion de Jeanne d'Arc* y *Vampyr*, y la iluminante sumisión de la esposa de *Du skal Aere Din Hustru*.

Es finalmente desarrollada en *Vredeng Dag* por medio del silencio del viejo pastor Absalon ante la crueldad moral, del aislamiento trágico de Anna al final, y en *Tva Manniskor* a través de la decisión de los dos esposos frente a la situación final que los conduce a una muerte deseada.

Este tema, constantemente desarrollado, ilumina la concepción que tiene Dreyer de la vida y del hombre. Pareciera que para él la existencia y sus luchas no son aceptables sino entre determinados límites morales, que tienen valor y justificación solo de frente a una especie de “absoluto superior”. El rigor con que Dreyer persigue la expresión de la verdad humana está impregnado también por una especie de absoluto. “La verdad es la base del film”, constituye su máxima imperativa. Este rigor le ha servido de impulso y motor en algunas de sus búsquedas de experiencias. Generalmente se atribuye a la escuela rusa el empleo funcional del “tipo”. Pero antes que los directores soviéticos expresaran y aplicaran esta teoría a partir del manifiesto de 1919 de Dziga Vertov “Por el cine no recitado”, Dreyer lo había empleado con fortuna en *Praesteeken*, film que si bien programado en 1920, había sido realizado en 1918. El hecho de que empleó entonces varios “tipos”, como elemento de verosimilitud de ambiente, personajes episódicos o de segundo plano. Y como factor de realismo interpretativo de primer plano, tiene significado relativo. La tentativa no ha sido por ello menos original. Lo repite en *Blade af Satans Bog*, en *Praesteeken*, en *Elsker Haverandre* y en *Vampyr*. Completamente desprendido de su función inicial acentúa el carácter de su primera experiencia, confiando sobre todo en viejos actores de los que logra al mismo tiempo una mayor expresión directa y sumisión. Para *Praesteeken*, Dreyer, movido siempre por el deseo de un rígido realismo abandona los decorados de estudios para llevar la acción a viejas casas de campesinos de Lillehammer en Noruega.

Después reemprende tal iniciativa en *Vampyr*, realizado en Francia en una aldea abandonada. Es aún por ésta preocupación de la verdad que deriva la búsqueda formal en *La Passion de Jeanne d Art*, basada en

primeros planos de rostros reveladores de sentimientos profundos (forma tan original que no ha sido emprendida más) y su voluntad, en neto contraste con las tradiciones, de realizar todas las escenas de esta obra en el orden lógico de su encadenamiento dramático y de su desarrollo en la pantalla, y en parte su proscripción del maquillaje en los intérpretes. Solo en parte, no obstante, porque Dreyer cree que en todas las artes “el ser humano es el factor determinante”. Así, en un drama filmado las reacciones de los personajes son a su parecer más importantes que la acción exterior.

A propósito de la proscripción de maquillaje, Dreyer ha anotado:

Se ha filmado para apreciar la belleza de expresión del rostro natural, con sus arrugas e imperfecciones. Los actores deberían ser elegidos por su semejanza mental con los personajes que deben representar, de modo que se pueda leer sus pensamientos a través de la expresión de sus rostros. Si los rasgos característicos son tapados por el maquillaje, esta posibilidad se pierde, y no es necesario subrayar el significado de esto en los primeros planos.

La sensibilidad de Dreyer y su sentido visual son evidentes. Su fineza de intuición psicológica le permite escoger y recomponer los más pequeños movimientos. Identifica su visión con el ojo sobrenatural de la filmadora, y la transposición cinematográfica es para él como un reflejo natural. En ocasión del drama de la doncella de Donremy, este automatismo visual ha sido la causa de un curioso conflicto de orden histórico con el Arzobispo de París.

De la unión de esta sensibilidad y la agudeza del sentido visual muchas secuencias de las obras viejas y recientes de Dreyer dan testimonio, pero ninguna como aquella del final del cuarto episodio de *Blade*

af *Satans Bog* y las de *Vredens Dag*, que se desarrollan sobre plano muy diferente, siendo acentuadas en un caso sobre el movimiento interior, y en el otro sobre la atmósfera.

Montaje analítico, montaje visual entendido en función del ritmo interior y como ritmo compuesto en imágenes y secuencias, sirven constantemente a la intensidad dramática.

La atmósfera oprimente de *Vampyr* es fruto inesperado de una experiencia casual (como tan a menudo ha ocurrido en la crónica de los descubrimientos de medios cinematográficos después de *Méliès*) pero otras notas nos iluminan sobre su aporte a la formación del lenguaje y del estilo fílmico. Los movimientos en profundidad del campo cinematográfico, cuya eficacia parecen haber encontrado Wyler, Welles y Ford en los últimos años, sea como cualidad plástica o como medio de lenguajes, han sido empleados ya por Dreyer en una época en la que la técnica fotográfica no podía utilizar los medios actuales. Esto se descubre ya en modo eficaz en el tercer episodio de *Blade Af Satans Bog*, y en *Michael*. La búsqueda de expresión dramática y psicológica del cuadro es una de las características de *Glomdalsbruden*. En este film las secuencias del todo oscuras y las de una claridad dulce y de una luz vibrante, se suceden y funden según tengan por centro un personaje u otro, y su ambiente.

Ante la revolución estética provocada por el film sonoro y hablado, la posición de Dreyer no tiene hoy el sentido radical que había en *Vampyr*. De la aceptación del sonoro, no solamente de la música (de la cual Dreyer ha hecho siempre un empleo moderado, tendiente a limitar su papel), sino de las palabras usadas sobre todo por su valor fónico y como contrapunto de la imagen, Dreyer ha pasado, en *Vredens Dag* a un compromiso a través del cual la palabra se impone dramáticamente (prescindiendo de una, o dos excepciones, es decir, los

fragmentos señalados arriba), no según un modo a través del cual el diálogo y la imagen aportan al mismo elementos disímiles acerca de hechos y caracteres en relación al desarrollo de la acción, sino según una forma en sincronismo con la palabra y la plástica; lo que sabemos de *Tva Manniskor* nos permite creer que éste es el camino elegido deliberadamente por Dreyer.

Reconociendo las posibilidades ofrecidas por el sonoro, Dreyer ha afirmado su hostilidad “a la tendencia que da mayor importancia al diálogo en detrimento del elemento visual, en cuanto el film se dirige ante todo a los ojos, y la expresión plástica penetra más fácilmente en el espíritu del espectador que las palabras” (8). Pero los hechos constatados arriba permanecen y me parecen contradictorios con esta posición teórica. Un hecho queda todavía evidente a mi parecer: la sinceridad y la convicción de tal propósito en el realizador de *Tva Manniskor*.

Entre sus intenciones de artista, las dificultades técnicas, los imperativos económicos, Dreyer no ha necesitado nunca, ni hecho transacciones, pese a lo que pueda haberle costado tal posición. De ahí su ubicación tan particular en su relación con los productores e, indudablemente, sus largos períodos de inactividad y silencio, al mismo tiempo pérdida y beneficio para el arte del cine.

El mundo de Carl Theodor Dreyer

Por Boerge Trolle

Carl Dreyer ha finalizado otro film. En todo el mundo, en los ambientes interesados en el arte cinematográfico, suscitó gran expectativa en 1954, la noticia de que el famoso realizador danés estaba trabajando nuevamente, esta vez en un film basado en el drama *Ordet* del gran dramaturgo KAJ MUNK, un párroco de Jutland asesinado por los nazis en 1944, a causa del patriotismo de sus críticas y sermones. Y pocos meses después, el 10 de enero de 1955, el film era estrenado en el cine Dagmar Bio, propiedad del mismo Dreyer, en Copenhague. Habían pasado cerca de doce años desde *el día* en que el público danés conociera *Vredens (Dies irae)*, presentada en 1943. Contrariamente a lo que ocurrió este film, que despedazado por la mayor parte de la crítica solo fue reconocido fuera de Dinamarca en la postguerra, *Ordet* ha sido acogido con entusiasmo casi totalmente desprovisto de reservas por los críticos de todo el país. En realidad, esta circunstancia es bastante sospechosa, porque ni el nivel de la crítica cinematográfica danesa, ni el gusto de los espectadores, nos parecen que hayan sufrido un cambio tan grande desde 1943 a hoy.

Carl Theodor Dreyer debe ser estudiado en un nivel único en el arte cinematográfico. En el cine danés, no solo es el mayor, sino que está solo, faltando cualquier vínculo con los demás directores daneses. Aún en un nivel internacional parece difícil encasillar y un solo director, entre los vivientes, soporta la comparación: Robert Bresson. Un

paralelo entre Dreyer y Bresson suscita cierta sorpresa, y es un hecho bastante curioso el que ninguno de los dos parece ser influenciado por el otro, habiendo conseguido ambos un propio y particular estilo expresivo en manera del todo, independiente.

Todavía Dreyer no está completamente aislado en la historia del cine. (Esta afirmación mejor podría aplicarse a Bresson, si no hubiera tenido a Dreyer como término de parangón).

Ya en 1920 Dreyer utilizaba los principios de Griffith en *Blade af Satans Bog, Praesteeken*, era influido por el estilo lírico naturalista de Sjostrom y Stiller. La concentración emotiva unida a la coherencia de ambientes y escenarios, lleva la marca de Stroheim. *La Passion de Jeanne d'Arc* (1928) y *Vampyr* (1932) que son considerados generalmente como la superación de la vanguardia francesa, emparentan a Dreyer con Rene Clair y Jean Epstein. Entre los directores más recientes, el mismo Dreyer ha sido el que atribuyó a Marcel Carné el derecho de considerarse uno de los modelos a los que ha atendido en no menor medida que el neorrealismo de De Sica. El crítico sueco Gerd Csten parangona a Dreyer y Alf Sjoberg, y yo mismo, por mi cuenta, señalaría a Sergei Einsenstein (especialmente el de la Línea General y Luis Buñuel como los realizadores no faltos de contacto con Dreyer (pero estoy convencido que Dreyer mismo sea ignorante de estos últimos cotejos). Esta enumeración, tal vez un poco pedante, es tal, que pone en plena luz la grandeza de Dreyer; sea que haya influido en alguna manera por alguna de las más dotadas personalidades y algunos de los más auténticos talentos del cine, sin hacerles imitativamente nunca, sea que haya conseguido en posición de independencia absoluta que el alto grado de excelencia artística que pone sus realizaciones al nivel de las más grandes obras maestras de la historia del cine. Dreyer es,

por lo tanto, uno de los mayores autores vivientes, en un plano internacional por estatura y estilo, y comúnmente es considerado tal que, en todo el mundo, cualquier país podría considerarlo hijo suyo. Pero en cierta medida eso se debe tal vez al hecho de que no existen lazos afectivos entre él y el cine danés.

¿Pero cuáles son los rasgos característicos de Dreyer? Es difícil responder brevemente. Dreyer es demasiado complejo. Definirlo como un realizador profundamente psicológico es cosa aceptable sin reservas, pero está bien lejos de agotar el sentido, porque su modo de serlo es en sí mismo excepcional. Su genio aparece continuamente a la búsqueda del límite extremo de los sentimientos humanos, de las profundidades insondables del ánimo, de los pliegues del subconsciente, donde miedo y salvación, martirio y triunfo, luchan incesantemente en antagonismo eterno. Este conflicto, que el ser humano –según la concepción de Dreyer– debe sostener en completa soledad, es el motivo dominante de todos sus films. Es por esto que ellos raramente son lo que parecen ser, y en realidad siguen temas diferentes de los que aparecen superficialmente. Y bien que la vocación por el experimento sea dominante en el arte de Dreyer, él no es hombre de utilizar el máximo los expedientes técnicos en un solo film. Renuncia a servirse de más de una pequeña parte de los medios cinematográficos, pero a esos pocos en compensación, los utiliza sustancialmente en el curso de todo un film en manera tal que a menudo desconcierta al espectador, e induce a fatiga al público grueso. Es unilateral y monocorde en la elección de los temas y los contiene siempre entre límites bien precisos porque ha logrado concentrar enteramente su fuerza expresiva en aquéllos temas tan limitados, de manera que escenas y personas, ambientes tiempos y ritmo, sean soldados juntos en una totalidad monumental.

Es interesante señalar como anticipó Dreyer ciertos procedimientos que más tarde, tomados por los usos, serían dominantes en la teoría y práctica del film. En 1919 utilizaría “hombres de la calle” en los papeles secundarios de *Praesidenten* y al año siguiente trabajo en ambientes reales en la filmación de *Praestekeen*, en una época en que los films eran realizados casi enteramente en estudios. Pero este equipo “real” y esta escenografía “auténtica” no lo llevaron a realizar films naturalistas, le sirvieron únicamente para crear un cierto fondo, una cierta atmósfera en torno a los personajes, y también como medio para influir en los actores. Cuando filma en estudio, Dreyer ama la máxima concentración del ambiente; cualquier elemento que pueda molestar debe ser eliminado, y los actores deben penetrar completamente en el mundo de Dreyer y dejarse absorber. En este sentido desarrolla las teorías de Stanislavsky; escenografía y muebles tiene que sugestionar a los actores no menos que a los futuros espectadores. Decorados, vestuarios, aún el juego de los actores, no son para Dreyer otra cosa que elementos subordinados, necesarios al desarrollo de la vicisitud, pero destinados gradualmente a desaparecer, a ser absorbidos en el instante en que el realizador esté por demostrar el auténtico objetivo de su arte; el ser humano puesto de frente a la soledad y al terror, aislado de sus semejantes y del mundo externo, con el espíritu puesto al desnudo. Es solo en una tal situación que el genio de Dreyer puede insinuar en nuestra mente ciertos atisbos que nos golpean en carne viva, mientras un sentimiento de soledad sin límites se hace concreto. El espacio vacío hierve de vida, todo lo que se nutre de soledad y aislamiento, el terror y la salvación, el hecho y la duda, el sufrimiento y la liberación, todo aparece sobre la pantalla, y el individuo dividido, lacerado, revive desde su corazón quebrado, puro y verdadero.

He aquí, entonces, que los rasgos característicos de Dreyer pueden ser expresados en la fórmula dialéctica; el ser humano con todas las contingencias que lo circundan, debe ser completamente atomizado como condición de su resurrección artística. El genio de Dreyer está fundado sobre eso. Con el auxilio del medio cinematográfico ha descrito fenómenos que comúnmente se consideran imposibles de mostrar y ha abierto el camino hacia la insondable profundidad del espíritu. En efecto, él nos ha mostrado sobre la pantalla algunos verdaderos milagros: milagros del arte cinematográfico.

Después de algún siglo de aparente tranquilidad y alivio, el fenómeno psicológico-social, típico del tardío medioevo, parece reaparecer ahora sobre una escala aún más vasta. No es ciertamente una casualidad que argumentos y sucesos medievales están interesando hoy en literatura y teatro, especialmente en los países anglosajones, con frecuencia creciente. En el arte del cine, Dreyer, mucho antes que eso deviniere elemento dominante en literatura y teatro, ha elegido sus temas entre este período, y con tal intensidad que ha hecho de ello el motivo constante de su obra.

Se reencuentra la Inquisición como uno de los temas principales en *Blade af Satans Bog*, mientras que el motivo de la bruja aparece por primera vez en *Praesteeken* (1). No he visto *Elskr Hverandre* (*Amarse unos a los otros*, 1921) y por otra parte hay noticias de esta obra, pero es conocido que trata de las persecuciones antisemitas; es decir, tiene como tema el martirio del pueblo hebreo. En *La Passion de Jeanne d'Arc*, en *Vampyr* y en *Vredens Dag*, tres films ligados entre sí por estrechos vínculos, componiendo una especie de trilogía, el motivo de la hechicería y el martirio emergen con la mayor claridad (2). Otro film que se proyectaba hacer en Suecia y fue rechazado a causa del

fracaso comercial de *Tva Manniskor*, también se basaba en el tema del vampirismo. (3)

Si intentamos relacionar el terror de la hechicería con la posesión erótica y la magia sexual, tal como ocurre innegablemente en Dreyer, nos encontraremos finalmente con los temas de *Mikael* (1924) y *Tva Manniskor* (1945). Cada una de las obras más importantes de Dreyer aparece sólidamente apoyada sobre algunos fundamentos comunes, ligados psicológicamente al tardío medioevo y a los extremismos religiosos de aquella época (calvinismo y puritanismo anglosajón, estas tendencias son plenamente dominadas por la doctrina de la predestinación), la predeterminada e inevitable elección o perdición, e indican el triunfo del instinto de muerte sobre el de afirmación de la vida. Pero desde que la afirmación de la vida no puede ser definitivamente eliminada por los seres humanos, es confiada a la mujer. Y, en conformidad con la concepción puritana, ninguna mujer está absolutamente libre del pecado original, por lo que cada una es “a priori”, una hechicera en potencia. El eterno conflicto entre los sexos no es sino la exterior indicación del conflicto entre el instinto de muerte, propio del hombre, y la afirmación de vida, propia de la mujer.

Si deseamos interpretar el problema de la “hechicería” en la cultura occidental debemos definir a Mads (la vieja ama de cría) de *Du Skal Aere Din Hüstrtj* (*El Ángel del Hogar*, 1925), como una especie de símbolo del matriarcado que al final limita al tiránico, egoísta y destructor patriarcado. Dreyer parece haber recogido uno de los asuntos más importantes sobre el que se basa la civilización moderna, la lucha entre el humanismo y puritanismo, (en términos modernos; entre democracia y dictadura). Que el arte de Dreyer encuentre su fuente en un sincero humanismo, está fuera de discusión, sus simpatías van ciertamente ha-

cia la afirmación de vida, y, por ende, sus personajes principales son esencialmente algunos caracteres femeninos. Pero ellos pueden aún ser purificados a través del sufrimiento, y buscar la salvación definitiva en el martirio. Solo cuando están cara a cara con la muerte, abandonados y traicionados por todos, aparecen luminosos y purificados sobre la pantalla, envueltos por nuestra simpatía y la de Dreyer.

Notas

(1) La protagonista es realmente una bruja en la primera parte del film. La súbita mutación en la segunda parte es inexplicable si, como se dice, Dreyer tuvo realmente la mayor libertad de acción.

(2) Sería absolutamente la misma cosa interpretar a Juana como una suerte de “bruja santa” y a Anne como una mujer mártir (del amor). Las concepciones respectivas de Dreyer sobre los mártires o hechiceras aparecen muy ligadas.

(3) La idea habría sido suministrada por el drama *Ellos caminaban solos*, de Max Entor, sobre el cual se basó luego el film *La bruja de las tinieblas*, de Lance Comfort.

Un rebelde con la cámara

Louis Marcorelles

Una joven actriz francesa ha estado trabajando en un film en *Hiroshima*. En la víspera de su regreso a Francia se encuentra con un arquitecto japonés. *Hiroshima Mon Amour*, el primer largometraje de Alain Resnais, comienza con un abrazo apasionado de ambos, ella habiendo descubierto un amor (en las propias palabras de Resnais, “*elle est éclatée*”) que revive memorias de su primer amor en Francia, con un soldado alemán de las fuerzas de ocupación alemanas en Nevers. Un monólogo casi ininterrumpido comienza entre la mujer y su pasado, que el presente ha recreado tan abruptamente para ella.

Como con *El ciudadano Kane*, solo el tiempo dirá dónde ubicará el crítico a *Hiroshima*, una obra que irrita a alguna gente de la misma manera que excita a otros, y hecha por un hombre considerado ser el más exigente (junto con Robert Bresson) entre los realizadores franceses. Yo solamente sé que encuentro inmensamente difícil la compleja personalidad creadora de Alain Resnais, un hombre a quien he tenido el placer de conocer durante una docena de años. Ciertamente es uno de los más notables talentos contemporáneos: un director que encara el cine con toda la urgencia de un novelista o un pintor y que ha recurrido a todo el arsenal intelectual de que está armado el artista francés contemporáneo. Aunque al mismo tiempo creo detectar en su obra una especie de dualidad irresoluta entre la disciplina estética más firme y una peligrosa morbidez intelectual.

Alain Resnais, hijo de un químico, nació el 2 de junio de 1922, en Vannes, Brittany. Cuando tenía diez años ya se divertía en la “realización” con una cámara amateur. Su punto de partida fue un cuento de Gastón Modot actor favorito de *Renoir*, que encontró en una revista cerca de la cocina de su casa. A los 21 años, luego de una corta aventura como actor, fue aprobado segundo en el examen de ingreso del entonces recientemente creado IDHEC (instituto de Altos Estudios Cinematográficos) y siguió un curso de montaje. Luego de dieciocho meses abandonó, un rebelde contra la rutina universitaria, y se convirtió en asistente de compaginación y dirección de Nicole Védres, con quien trabajó en *Paris 1900*. Por 1946, cuando tenía 24 años, Resnais se había asociado estrechamente con la bulliciosa atmósfera de la actividad intelectual y artística que fue la post-liberación de París. Confortablemente instalado por su familia en un pequeño estudio, trabajó como asistente de otros directores o en material publicitario, y él mismo hizo varios cortos en 16 mm sobre jóvenes pintores desconocidos, Hartung, Goetz, Labisse, Couteau. Luego hizo *Van Gogh*, filmada originalmente en 16mm y posteriormente ampliada a 35mm, versión que en 1949 ganó un Oscar de Hollywood.

En la actualidad, Resnais critica severamente sus primeros films profesionales y vale la pena revalorarlos, aunque solo sea por la técnica impresionista tan reveladora del joven realizador. Sobre la base de un escenario de Gastón Diehl y Robert Hessens, ambos críticos de arte, Resnais emprendió la reconstrucción de la leyenda de Van Gogh más bien que de los hechos biográficos. El drama, para él, estaba exclusivamente en las pinturas mismas; por lo que se movió “dentro” de los lienzos con la precisión que más tarde iba a marcar a *Hiroshima*: ingeniosas tomas en travelling, panorámicas, imágenes sobreimpresas. El sujeto de las

pinturas se convirtió en tema del film, no siendo el motivo para dilucidar la acción de un lienzo, como estaba haciendo Luciano Emmer en Italia, sino para redescubrir la continuidad creadora del artista.

Como en *Hiroshima*, la música jugaba un papel importante, proveyendo una especie de fundamento para el montaje, dando al film su armazón. Y hubo un intento también, de un lirismo excitado. Pero Resnais se lamenta, “el texto era artificial. Hubiera hecho mejor usando el comentario de Antonin Artaud, que es realmente explosivo”. El énfasis lírico del texto de Marguerite Huras diez años más tarde fue a cumplir estas tempranas intenciones.

Dos films más sobre arte siguieron en 1950: *Guernica*, nuevamente en colaboración con Hessens, y Gauguin, con Diehl. El primero tiene su punto de partida en el famoso cuadro de Picasso, pero se ocupaba menos de explicar la pintura que inducir un fenómeno social dentro de una secuencia, visual. Ni Picasso ni la pintura fueron realmente mencionados. Recortes de diarios, grafitis, otros lienzos, fueron insertados a su vez, y por algún curioso proceso de identificación, Resnais arribó a un exacto redescubrimiento, confirmado por el propio Picasso, del orden de las diferentes etapas creativas por las que paso el pintor. Esta vez un poeta real intervino en el clímax, cuando María Casares leyó el poema de Paul Eluard sobre *Guernica*. Gauguin, dividido en tres secciones (París, Brittany, Tahití), con un comentario basado en las cartas del pintor, retornó a la fórmula del Van Gogh, pero no consiguió despertar en Resnais la misma satisfacción y excitación que todavía siente cuando habla de *Guernica*, Aunque rehusó una oferta para hacer una serie de films de arte para una compañía americana, todavía cree en el valor de este tipo de films. “No se puede dramatizar a Cezanne, por ejemplo... es demasiado encerrado en sí mismo, dema-

siado perfecto; pero hay ocasiones en que el realismo del cine puede desempeñar un gran papel extrayendo las pinturas de los polvorientos marcos de los museos”.

En 1951 Resnais fue comisionado para hacer un film sobre el arte negro, *Les Statues Meurent Aussi*. Deseaba llevar más lejos la idea de recoger juntas obras de arte y realidad, ya delineado en *Guernica*; encontró un nuevo y perdurable compañero en Chris Marker, codirector y escritor del provocativo argumento cinematográfico. Realizador y escritor él mismo, Marker ayudó a Resnais a lograr la disciplina literaria que para él es inseparable del cine serio. Filmado con material de museos y colecciones privadas, *Les Statues*, trató de describir la manera en que el arte primitivo se degenera cuando entra en contacto con la civilización blanca. La última parte del film mostraba satíricamente a músicos de color tocando frenéticos solos de tambor, mientras en imágenes entrelazadas, los bastones de la policía blanca descendían sobre negras calaveras; en otro lugar, una imagen de un curandero se unía con una del Papa. Aunque el gobierno francés cortó el film para la exhibición pública, le fue otorgado el Prix Jean Vigo.

Desde 1955 en adelante, Resnais incrementó su reputación y el control de su instrumento, sucesivamente con *Nuit Et Brouillard* (aún su film favorito), *Tcuete La Memoire du Monde* (1965), acerca de la Biblioteca Nacional, y *Le Chant Du Styrene* (1958). Ya en *Nuit Et Brouillard* encontramos delineado el lastimoso contrapunto entre la tragedia de un pasado cercano (los campos de concentración nazis) y el inexorable olvido del presente. El crematorio, aislado de su contenido, podría ser un pacífico horno de panadería; Auschwitz mismo, perdido en un plácido paisaje, podría ser cualquier edificio abandonado. El horror, como en *Hiroshima*, es a un tiempo surrealista y cósmico, los cadáveres amontonados son

arrastrados por un tractor; el cabello de las víctimas es juntado en montones. También se recuerda la música contrapuntística del compositor germano-americano Eanns Eisler y el comentario lírico del novelista Jean Cayrol, prisionero en un campo de concentración durante la guerra. El logro del film reside en hacer actual el horror permanentemente fijado en la inmovilidad del pasado; en recordarnos que el pasado está siempre presente como una acusación, que todos somos, siempre, capaces de nuestra parte en tales horrores.

Toute La Memoire du Monde, quizás el film más deslumbrante de Resnais, no más que una interminable serie de ternas en “travelling”, puntuadas por repentinos acercamientos de cámara, primeros planos de caras y objetos, mientras todo el tiempo estamos explorando una especie de templo de la ciencia ficción en la cual millones de volúmenes contienen los secretos de todas las leyes, lenguas y épocas. El tono es de burla y esto está aún más marcado en *Le Chant du Styrene*, filmado en las fábricas de plástico de Pechiney. Aquí usando el Cinemascope y el color por primera vez. Resnais usa una técnica de virtuoso para el estudio de la manufactura de plásticos y las transformaciones que sufre el material; para comentar sobre estas monstruosas alteraciones, pidió al escritor Raymond Queneau que improvisara un poema inspirado por las imágenes. El resultado fue una especie de balada: 0 temps, suspends ton bol/ matiere plaatique!”. Solamente en las imágenes finales había alguna indicación de que los seres humanos también habitan este mundo de formas puras.

Al margen de su propia obra, pero significativamente relacionado con ella, está la colaboración de Resnais en 1954 en el montaje del primer largometraje de Agnes Varda, *La Pointe Courte*. Una historia al estilo de Faulkner con, interconexiones de pasado y presente, ponien-

do a este último en foco, *La Pointe Courte* trata de una pareja a punto de separarse que regresa al hogar. Poco a poco el pasado toma cuerpo en la memoria del hombre; mientras su esposa, descubriendo un lado desconocido en el hombre que ama, viene a darse cuenta de la necesidad de vivir en compromiso y determina no dejarlo. Aquí nuevamente, como en *Nuit Et Brouillard*, se encuentra la misma relación inseparable entre el pasado y el presente y no se puede dejar de sentir que la concepción del film debe haber influido al creador de *Hiroshima*. De cualquier manera, cuando el azar hizo que Resnais y Marguerite Duras se encontraran, él encontró en esa escritora esa esencia que había estado buscando en los comentarios de todos sus films, una especie de lirismo espontáneo para ser puesto al servicio de una construcción casi musical»

A lo largo de *Hiroshima*, toda la técnica de Resnais está empleada para trasladar el contrapunto perpetuo de pasado y presente en términos rigurosamente matemáticos o musicales. Cinco veces, al principio del film, vamos directamente del abrazo de *los amantes* al pasado trágico de *Hiroshima*, la “ciudad olvidada”. Y en uno de estos primeros episodios, la secuencia del museo, con sus deslumbrantes tomas en carritos orquestadas con la partitura musical, somos conducidos al concepto de un cine completamente lírico, una idea que había preocupado a Resnais durante toda su carrera.

Hiroshima, aunque su director la considere un “corto largo” más que un real largometraje, es el clímax de sus experimentos en esta dirección. Hay tres razones para esto: absoluta preeminencia del montaje y consecuentemente, el guion de Resnais lo sigue muy cuidadosamente, con un mínimo de improvisación, importancia paralela del texto, uso de la música como un agente catalítico. La ambición de Resnais es un cine tan disciplinado en sus leyes como lo son las otras artes: música, poesía,

o pintura. Innegablemente ha hecho el film lo que los más exigentes cineastas sueñan; y en la historia comentada donde el principal papel es tomado por el texto, incuestionablemente triunfa. Donde falla en parte, me parece, es al integrar al ser humano individual dentro de su soberbio marco estructural. Y mi principal crítica aquí es para los elementos auto-indulgentes en el argumento de Marguerite Duras.

Resnais mismo defiende sin reservas su elección del escritor. “Deseaba hacer un film para las mujeres, y más o menos forcé a Marguerite Duras que fuera por su propio camino. Ella fue un factor esencial en el estilo “gran ópera” que deseaba dar a mi film. De forma similar, el tono a veces teatral adoptado por la actriz protagonista, la previamente desconocida Emmanuelle Riva, está de acuerdo con las ideas de Resnais. Ella y la escritora hicieron una enérgica preparación igual a cualquier cosa exigida por Stanisiavsky. Marguerite Duras, por ejemplo, tuvo que escribir una continuidad subconsciente en la cual, paralela al diálogo, definía el clima de cada escena, los impulsos psicológicos de los personajes en cualquier momento dado. En la actuación de Emmanuelle Riva se encuentra una sensación de tensión, aunque siento que tiene sus momentos de deshonestidad emocional. Resnais, aunque admite estas críticas, confirma que este fue el estilo que quería, que pertenece al personaje inventado por Duras y por la actriz. Y su propia opinión: “No tengo particular simpatía por mi heroína. Estoy mostrando un ejemplo, un caso, eso es todo...”.

Montando *Hiroshima Mon Amour*

Henri Colpi

A principios de enero de 1959, la totalidad de las tomas había sido proyectada. Suficientemente común en sí mismo, este hecho proporcionó inmediata evidencia de que el film era algo fuera de lo ordinario. Contrario a la práctica general de la producción, las tiradas de montaje aparecieron solamente después de que la última toma fuera filmada y no desde los primeros días de filmación. Mas la proyección tuvo una significación más aguda; primero, probó que el director asignaba tanta importancia al montaje que ni un solo corte podía hacerse en su ausencia; secundariamente, ello acentuó una seguridad rara en un director que trabaja en su primer largometraje. Es bien sabido que Resnais es acosado por dudas durante la filmación, pero al mismo tiempo necesita estar muy seguro de sí mismo para proyectar las tomas solamente en esta etapa, confiado en que no serán necesarias tomas de enganche.

Las primeras dos semanas de montaje fueron enteramente dedicadas a organizar, clasificar y enumerar el material, de manera que se pudieran hacer marcas adicionales. Entonces realmente comenzó el trabajo; y se comenzó cómo se hizo al filmar, con el segundo “acto”. Por conveniencia más que por razones estéticas, el guion fue dividido en cinco actos, que sería bueno detallar aquí. Primer acto: la noche de amor de la francesa con el japonés, entremezclado con un onírico documental sobre Hiroshima misma. Segundo acto, la habitación del hotel a la mañana. Los amantes ríen, hablan alegremente acerca de

Nevers, luego se separan. Tercer acto, a) el desfile. La mujer es una actriz que trabaja en un film pacifista, el japonés la encuentra nuevamente en la marcha de paz organizada para las cámaras, b) *los amantes* están nuevamente juntos en la casa del hombre: la mujer le cuenta a él que en 1944 amó a un soldado alemán, y que murió. Cuarto acto; el “café de la ribera”: en orden no cronológico recuerdos de Nevers surgen juntos, el pasado convirtiéndose en actual. El alemán fue muerto el día de la Liberación... la cabeza de la muchacha fue rasurada... perdió la razón... fue encerrada en un sótano por sus padres. Poco a poco ella olvida su primer amor: llega a París el día en que la bomba destruyó Hiroshima. Entonces (en el presente) los amantes finalmente se separan. Quinto acto: el amor ha aumentado entre ellos, pero la mujer rehúsa experimentarlo. El olvido, dice ella, es siempre más fuerte: ella ha olvidado su primer amor, y el pueblo de Hiroshima ha olvidado la bomba. El hombre la sigue por la ciudad, a la estación, a un bar. Finalmente, él va a la habitación de ella: “Je t’oublierai, je t’oublie déjá...”.

Casi inmediatamente, fuimos afrontados con el tipo de problema que íbamos a encontrar a través de todo el film. La actriz, vistiendo un kimono, avanza desde la terraza hacia su habitación. Se apoya contra el marco de la ventana. Mira a su amante dormido. Su mano (la de él) se mueve ligeramente; y esta mano, que se agita imperceptiblemente, revive un viejo recuerdo: la mano de su primer amante se movía así durante su agonía mortal. Una imagen de este recuerdo tenía que aparecer abruptamente en la pantalla, sin preparación o explicación, y luego, desaparecer. Esta primera, fugitiva intrusión de Nevers asumió enorme importancia. Tendría que ser la imagen un primer plano de la mano, seguido de una rápida panorámica a la cara ensangrentada del joven alemán (“Tu mano se mueve mientras duermes”, dirá ella un

poco después, comparando el sueño con la muerte) ¿Debería ser una escena de dos tomas de la heroína tendida a lo largo del cadáver? (Ella dirá más tarde: “Estuve junto a su cuerpo todo ese día y la noche siguiente”) ¿Sería una toma del jardín o las tres imágenes? o solamente dos: ¿o alguna evocación de Nevers completamente diferente?

Todas estas soluciones fueron sucesivamente probadas. La decisión final fue por la primera mencionada; y esto en sí mismo permite a uno sacar ciertas conclusiones. Por ejemplo, las exigencias casi ascéticas que Resnais se hace a sí mismo encuentran su paralelo en lo que él espera de su público; la toma en cuestión dura solamente cuatro segundos, lo que significa que la pantalla debe ser observada con total atención. También, la toma finalmente elegida fue la prevista en el guion: Resnais muy raramente toma alternativas y cuando lo hizo siempre se remitió a la sugestión original del guion.

Alain Resnais es siempre reacio a mostrar un film antes de que esté completamente terminado. Nadie, excepto los técnicos directamente concernientes, lo ven durante el curso del montaje. De esto, existe la leyenda de que Resnais gusta de mantener sus films en el enigma, para hacer de ello un misterio. Recientemente me preguntaron si es cierto que cuando van visitantes a la sala de montaje, Resnais echa una tapa sobre su aparato para ocultar las imágenes. Es cierto, aunque en la sala de montaje los visitantes raramente penetran muy dentro. Había circulado el rumor de que se estaba trabajando sobre algo notable; y había una sensación de que al director y su equipo serían permitidos trabajar ininterrumpidamente, con la clase de concentración que se requería.

En realidad, la atmósfera en la sala de montaje era muy relajada. Resnais posee un agudo sentido del humor, y fue necesario más de una vez llamarlo al orden para que dejara de bromear y procediera con los pro-

blemas de montaje. Habría que aclarar que la vieja amistad, numerosas ideas compartidas y concepciones cinematográficas, unían al director con el equipo de montaje. Es por eso que no hubo sombra de discordia o desacuerdo. Resnais escuchaba con el humor más grande cada sugerencia ofrecida, aún la más inverosímil, luego las probaba antes de rechazarlas.

Hiroshima Mon Amour era un film maravilloso para un montador. El director estaba siempre allí; él sabía lo que quería; filmó con gran exactitud y además él mismo es montador, uno de los más notables de su generación. Él mismo se hizo cargo del montaje de sus cortometrajes, con la disciplina y precisión que es bien conocida. Y, finalmente ¿no era toda la concepción de *Hiroshima* la de un montador? En efecto el centro del film, su “raison d’etre”, es la unión de Hiroshima y Nevers, el contrapunto de imágenes. Viendo el film, parece como si el papel del montador fuera de suprema importancia. Cierto, aunque su papel ya había sido infaliblemente formulado en el guion.

El único problema real, entonces, era dar el tiempo correcto a las imágenes, llegar a la longitud precisa, pesarlas el miligramo a los efectos de lograr uno de los objetivos de Resnais: musicalidad. Algunos críticos han discutido el film en términos musicales (sin referencia a la partitura de Giovanni Fusco), que evoca a Stravinsky. Resnais mismo, en una entrevista, puso el acento sobre la construcción musical del film. El largo final puede ser visto como un andante, una forma de tema con variaciones. Esto se sostiene bien hasta el punto de que cualquier intento de abreviar tomas o cortar pasajes (y los intentos fueron hechos), quitaría toda la cualidad y profundidad del quinto acto; podría hasta quitarle el significado.

El film contiene también ciertos experimentos en el montaje. Una se refiere a una clase de transición inmediata que me gusta llamarla

“enganche leopardo”, siendo la referencia al salto de un leopardo. La primera evocación sostenida en *Nevers* consiste en tomas en las cuales la muchacha se apresura a encontrarse con su amado: estas imágenes fueron encadenadas a través del movimiento que contenían, pero los escenarios cambian constantemente. Y si uno sostiene que la “forma musical” autoriza una clase de dimensión lírica, citarí­a especialmente la secuencia en la cual la heroína regresa a su hotel luego del episodio del “café de la ribera”. Aquí ella cruza una plaza, entra al hall del hotel, sube las escaleras, llega al descanso del segundo piso, todo en una serie de movimientos eslabonados sin acompañamiento musical. Pero en realidad hemos omitido veinte yardas de la plaza, diez del hall, un tramo de la escalera...El escrito cinematográfico hace eco al tono de la novelista: “ella cruzó la plaza, entró al hotel, subió las escaleras hasta su piso”. Un efecto idéntico aparece un poco después: la mujer arroja una toalla en la jofaina (con una panorámica de arriba abajo). En la toma siguiente ella baja las escaleras; luego cruza el hall.

Un aspecto especial del montaje concierne a la banda sonora. Nosotros sabemos que las tomas de *Nevers* se refieren todas al pasado, pero están hechas para que existan en el presente, que tengan realidad inmediata. Sin embargo, no hay sonido directo en las secuencias de *Nevers* (la excepción, un sencillo lloro). El sonido es usado como un puente, de manera que oímos sobre las imágenes de Francia, una canción japonesa, un ulular de un lanchón de Hiroshima, el croar de las ranas en el río. O tomemos el ejemplo de la serie de tomas en carrito uniendo las calles de Hiroshima y *Nevers*. Esto parece un típico efecto de montaje, pero en realidad estas tomas, filmadas con tres meses de diferencia y por distintos equipos, se mueven a la misma velocidad. (Debería hacerse notar, inmediatamente, que a Sacha Vierny, el des-

tacado cameraman francés, nunca le fue permitido ver nada del material filmado en Hiroshima. Esta era una de las firmes discusiones de Resnais: el trabajo de cámara francés, no debía ser influenciado por lo que había sido hecho en Japón).

Quizá la impresión del que el montaje fluyera tan suavemente como el agua de una fuente, sin dificultades, proviene de uno de los dones más notables de Resnais: el saber cómo guiar a sus colaboradores con la firmeza más gentil. Su dirección de actores lo prueba, como lo hicieron el registro de sus cortometrajes previos. Posiblemente la influencia del director puede ser mejor expresada a través de la siguiente anécdota. Giovanni Fusco, el compositor italiano, arribó a París, vió el film, discutió la partitura, escogió ciertas secuencias y se puso a trabajar. Finalmente, los temas fueron grabados. Pero el acompañamiento de una de las primeras secuencias (las tomas del museo de *Hiroshima*) nos hizo saltar a todos: un tema fue fugazmente introducido, resonando nota por nota *Nuit Et Brouillard*. Fusco, sin embargo, nunca había oído la música de Hanns Eisler. “Bueno, no hay nada extraordinario en ello”, dijo él. “Es Resnais quien guía la mano del compositor”. Debería agregarse que fue necesario un intérprete para la comunicación entre el director francés y el compositor italiano.

La partitura en sí misma es una de las más notables en la historia del cine sonoro. Vale la pena hacer notar el pequeño número de instrumentistas (Fusco extrajo de la partitura del film una *piccola suite* para 8 instrumentos). No era cuestión aquí de marchas triunfales. Por lo mismo, los títulos del film fueron ideados con el acompañamiento de un simple tema que no iba a reaparecer hasta las secuencias finales.

Desde el principio, cualquier pensamiento fácil o pueril sincronización había sido desterrado, como la idea de un leitmotiv constan-

te ligado a cualquier personaje. Hay, ciertamente, un tema para los amantes, pero a veces es reemplazado por el tema de la escena del río; y especialmente hay temas de olvido, de Nevers. El contrapunto de sonido e imagen fue admitido: música viva, activa, por ejemplo, para hacer de la escena del museo de Hiroshima la más inquieta; o la lenta música de los amantes tocada sobre el apresurado viaje de la muchacha en bicicleta de la muchacha francesa.

En realidad, el uso de la música en el film requeriría de un estudio especial. Noten, por ejemplo, el gran sonido de la estación cuando los sonidos naturales se hacen borrosos para permitir una síntesis musical, evolucionando desde el tema de los amantes al tema de Nevers, y terminando sobre el tema del olvido. Noten nuevamente como un “nocturno”, un solo de piano, implica la supresión de todo sonido natural.

La secuencia de la estimación de la muchacha en el corredor, que cualquier director hubiera ilustrado musicalmente, es dejada solamente con el sonido de los pasos. La total concepción de cómo y cuándo la música debería ser usada permitió a la partitura de Fusco desempeñar su parte. La música está pegada a las imágenes: es el film.

Antes de esto, sin embargo, la cuestión de la música, había causado considerable preocupación. Resnais buscaba una especie de textura musical, algo que encontró en la obra de este o aquel compositor, Stravinsky por supuesto, o Dallapiccola. No podía llegar a una decisión, y finalmente la selección de un compositor surgió luego de horas de escuchar mil y una partituras.

Esa no fue la única dificultad. Uno por uno, los distribuidores rechazaron el film (era demasiado “vanguardista” o “no es lo que mi público quiere”). Los productores estaban ansiosos por introducirla

en Cannes; Resnais tenía miedo que el apresuramiento perjudica la calidad de la obra, aunque sus montadores, Jasmine Chasney y yo, habíamos prometido cancelar la mezcla de sonido si algo parecía no enteramente correcto.

Finalmente surgió el rechazo del film por el comité de Cannes, se supo el tema del film al día siguiente en la prensa (hasta entonces había sido mantenido en secreto), y la tensión de nuestra inseguridad acerca de su recepción. Estábamos seguros de que era importante, pero a veces la duda se insinuaba...Viviendo con ella, ya no la vimos claramente.

Hiroshima Mon Amour despertó explosiva excitación en Cannes, a la cual fue invitada, fuera de competición, en el último minuto.

Conversación con Marguerite Duras

Richard Roud

Marguerite Duras es bien conocida como una de las novelistas más importantes de la vanguardia francesa, y ha escrito el escenario y el diálogo para *Hiroshima Mon Amour* al mismo nivel de sus novelas. Uno solamente tiene que tratar de imaginar a un Anthony Asquith pidiendo a Virginia Woolf que escriba un escenario en el idioma de sus novelas para apreciar la rareza del hecho. Me encontré con Mme Duras apenas ella salía de una exhibición privada de *Room at the Top* (*Almas en subasta*) y comenzamos hablando de la actuación de Simone Signoret. Aunque Mme Durás es morena, baja y algo delgada, me causó la impresión de que tiene ella misma algo de la cualidad de Signoret en el film. La primera cosa que le pregunté fue cómo llegó a escribir el argumento de *Hiroshima Mon Amour*. Sabiendo lo que le había pasado a su novela *Barrage contre le Pacifique* cuando fue filmada con el título de *The Sea Wall*, como podría haber pensado bien que estaría inclinada a tener algo más que ver con el cine...

Mme Duras: Acepté solamente porque era Alain Resnais quien iba a dirigir el film. Había visto *Nuit Et Brouillard* y tenía completa confianza en él. El film fue propuesto por los japoneses. Todo lo que ellos especificaron fue que un episodio debería tener lugar en Francia y otro en Japón, que debería hacer una estrella japonesa y una francesa. En realidad, ellos primero pidieron a Françoise Sagan que escribiera el escenario, pero ella se rehusó. Resnais y yo convenimos en que no

podríamos imaginar un film sobre Japón que no tratara de *Hiroshima*, y también sentimos que todo lo que podría ser hecho a lo largo del límite de mostrar el horror de *Hiroshima* por el horror, ya había sido hecho, y muy bien hecho, por los mismos japoneses en *Children of Hiroshima* (*Niños de Hiroshima*). Así que traté de hacer algo diferente. Tenía nueve meses para escribir el argumento: Todo lo que Resnais dijo fue: “Escriba literatura, escriba como si estuviera haciendo una novela. No se preocupe por mí; olvidé la cámara”. Su idea era filmar mi escenario como un compositor pone música a una obra, como hizo Debussy con *Pelleas et Melisande* de Materlinck.

Mr. Roud: Una cosa que me gustaría preguntarle es acerca del mismo comienzo del film. Nosotros vemos los cuerpos desnudos de los amantes estrechamente entrelazados. Luego el film corta para mostrar los cuerpos brillando como si estuvieran cubiertos con polvo de mica. ¿Significa esto una imagen promotora de Hiroshima? En realidad, se parecen a esas parejas humanas petrificadas encontradas en Pompeya.

Mme Duras: Sí, hay una clase de cualidad anticipatoria alrededor de la imagen. Los cuerpos están cubiertos de sudor, cenizas y rocío. No había pensado en Pompeya, pero es muy posible ya que había estado leyendo *Gradiva*, una novela fantástica de un escritor alemán, Jesen, acerca de Pompeya. Sabe usted. ¿Cómo se llama Resnais a la secuencia siguiente? ¡La ópera! Empieza con el japonés diciendo, “Non, tu n’as rien vu *Hiroshima*, rien”.

La muchacha protesta que ha visto todo, los hospitales, el museo, los ómnibus de turismo, los noticieros y las fotografías. Vemos todas estas cosas en este episodio, orquestadas con el ostinaio stravinskiano de la partitura de Fusco y las constantes repeticiones. (“J’ai les gens se

promener. pensifs... a travers les photographies, les reconstitutions, faute d' autre chose, les photographies, les reconstitutions, faute d' autre chose, les explications, faute d' autre chose). Pusimos esta secuencia para despejar de prejuicios la mente de todos de sentimientos convencionales, y para prepararlos a aceptar lo que sigue, la historia del amor de la chica por el soldado alemán.

Mr. Roud: Los críticos han hablado de semejanzas con Joyce, Faulkner y Proust. ¿Ve algo de esto usted?

Mme Duras: Joyce, de ningún modo. Proust, bueno, quizás. El tema del recuerdo y el olvido y así lo demás, supongo que hay algo de proustiano alrededor de ello. Una cosa que debo decirle, y que no he dicho a ningún otro periodista. ¿Recuerda usted la escena en la casa del hombre a la tarde? Ella le pregunta por qué él está tan interesado en *Nevers*, por qué se mantiene preguntándole acerca de ello. Él responde: “C’est la, il me semble l’ avoir compris, que tu es si jeune, que tu n’ es encore á personne précisément.” Entonces ella dice: “Non, ce n’ est pas ca”, y el continúa: “C’ est la il me semble l’ avoir compris, que j’ ai failli te perdre et qua j’ ai risque ne jamais jamais te connaitre! C’ est lá, il me semble l’ avoir compris, que tu as du commencer á etre comme aujourd’ hui tu es encore”. En realidad, no podía decidir qué escribir para esta escena, así que di a Resnais estas tres alternativas para elegir. Y él las uso todas. Fue muy arriesgado, pero creo que anda y solamente alguien con la inteligencia de Resnais podía haber pensado hacer una cosa así.

Mr. Roud: ¿Tiene usted una escena favorita en el film?

Mme Duras: La de la escalera en el hotel, pero eso es por la forma en que Resnais lo filmó y montó. En cuanto a belleza visual pura, sin embargo, creo que las escenas de amor en *Nevers*... aquel vals.

Mr Roud: Dígame, la partitura musical se acreditó a Giovanni Fusco y a Georges Delerue. ¿Quién hizo qué cosa?

Mme Duras: El vals es de Delerue. Todo el resto es de Fusco. ¿Recuerda Ud. cuando se oye el vals por primera vez, en la escena cuando ella va en bicicleta a través de los campos a encontrarse con su amante? Esas veloces tomas en carrito, y el súbito efecto de la cámara parando bruscamente cuando llegamos al alemán. Se detiene tan rápidamente que hay un retroceso como en un auto cuando arranca repentinamente. La cámara parece ir más allá del hombre por una fracción de pulgada, y luego retroceder.

Mr Roud: Me parece claro que al final de Hiroshima los dos se separan para siempre, y no obstante he leído una entrevista con Resnais en la cual él dice que permanecen juntos unos días y luego se separan.

Mme Duras: No sé por qué Resnais continúa uniéndose. Esa no es la forma en que lo escribí, ni la forma en que lo planeamos. Voy a tener que hablar sobre ello... En realidad, es una lástima que nunca nadie pensara en entrevistarnos juntos. Hubiera sido muy interesante, realmente...

EL -No has visto nada en Hiroshima, nada.

ELLA -Lo he visto todo. Todo.

También en el hospital lo he visto.

Estoy segura.

El hospital existe en Hiroshima.

¿Cómo hubiera podido evitar verlo?

EL -No has visto el hospital en Hiroshima. No has visto nada en Hiroshima.

ELLA -Cuatro veces en el Museo.

EL -¿Qué museo? En Hiroshima...

ELLA -Cuatro veces en el museo de Hiroshima.

He visto pasear a la gente.

La gente se pasea pensativa entre las fotografías, las reconstrucciones, a falta de otra cosa, las fotografías, las fotografías, las reconstrucciones, a falta de otra cosa, las explicaciones, a falta de otra cosa. Cuatro veces en el museo de Hiroshima he mirado a la gente. He mirado yo misma, pensativamente, el hierro, el hierro quemado, el hierro roto, el hierro vulnerable como la carne...

He visto cápsulas en manojos allí, ¿quién hubiera pensado?

Pieles humanas, flotantes, sobrevivientes aún en la frescura de su sufrimiento. Piedras, piedras quemadas, piedras estalladas, cabezas anónimas que las mujeres de Hiroshima encontraban completamente caídas por la mañana, al despertar.

He tenido calor, en la Plaza de la Paz. Diez mil grados sobre la Plaza de la Paz. Lo sé. La temperatura del sol sobre la Plaza de la Paz. ¿Cómo ignorarlo?, la hierba... Es tan simple...

EL -No has visto nada en Hiroshima. Nada.

ELLA -Las reconstrucciones han sido hechas lo más seriamente posible. La ilusión es simplemente tan perfecta que los turistas lloran. Siempre se puede uno burlar. Pero, ¿es que puede un turista hacer otra cosa que llorar?

Yo he llorado siempre sobre la suerte de Hiroshima. Siempre.

EL -No, ¿sobre qué habrías llorado?

ELLA -He visto los noticiosos

El segundo día, dice la historia, no lo he inventado, desde el segundo día especies nuevas de animales han resurgido de las profundidades de la tierra y de las cenizas.

Perros que han sido fotografiados...para siempre. Yo los he visto. He visto los noticiosos, los he visto, del primer día, del segundo día, del tercer día...

EL –No has visto nada. Nada.

ELLA –Del decimoquinto también. Hiroshima se recubrió de flores. En todas partes había gladiolos, y volubilis, y lirios, que renacían de las cenizas con un extraordinario vigor desconocido hasta entonces en las flores. No he inventado nada.

EL –Has inventado todo.

ELLA –Nada. Igual que en el amor esta ilusión existe; esta ilusión de no poder olvidar jamás; igual he tenido la ilusión ante Hiroshima de que jamás olvidaré, de que no olvidaría. Igual que en el amor.

ELLA –He visto también los sobrevivientes, y aquéllos que estaban en el vientre de las mujeres de Hiroshima. He visto la paciencia, la inocencia, la dulzura aparente con las cuales los sobrevivientes provisorios de Hiroshima se resignaban a una suerte tan injusta que la imaginación habitualmente tan fecunda se paraliza ante ellos.

Escucha, yo sé. Sé todo. Eso ha continuado.

EL –Nada, no sabes nada.

ELLA –Las mujeres peligran de dar a luz niños deformes, monstruos. Pero eso continua. Los hombres se arriesgan a quedar estériles. La lluvia causa pavor, la lluvia de cenizas sobre las aguas del Pacífico. Las aguas del Pacífico matan. Los pescadores del Pacífico mueren. Los alimentos producen miedo. Se tira el alimento de una ciudad entera. Se entierra el alimento de ciudades enteras. Una ciudad entera se enfurece. Ciudades enteras Se enfurecen. ¿Contra quién la cólera de ciudades enteras? La cólera de ciudades enteras, quieran ellas o no contra la desigualdad sustentada en principio

por ciertos pueblos contra otros pueblos, contra la desigualdad sustentada en principio por ciertas clases contra otras clases. Escúchame, como tú, yo conozco el olvido.

EL –No. Tú no conoces el olvido.

ELLA –Como tú, yo tengo memoria. Conozco el olvido.

EL –No. Tú no tienes memoria.

ELLA –Como tú, yo también he tratado de luchar con todas mis fuerzas contra el olvido. Como tú he olvidado. Como tú he deseado tener una imborrable memoria de sombras y de piedra. He luchado, sola, con todas mis fuerzas, cada día, contra el horror de no comprender del todo el porqué de este querer recordar. Como tú he olvidado. ¿Por qué negar la evidente necesidad de la memoria? –Escúchame. Yo sé. Eso recomenzará.

–Doscientos mil muertos. Ochenta mil heridos. En nueve segundos. Estas cifras son oficiales. Eso recomenzará. Habrá diez mil grados sobre la tierra. Diez mil soles, se dirá. El asfalto abrasara, un desorden profundo reinara. Una ciudad entera será levantada de la tierra y caerá en cenizas.

–Vegetación nueva surge en las cenizas

–Cuatro estudiantes esperan juntos una muerte fraterna y legendaria. Los siete brazos del estuario en delta del río Ota se vacían y se llenan a la hora habitual, exactamente a las horas habituales, de una agua fresca y envenenada, gris o azul según la hora y las estaciones. Las gentes no miran más a lo largo de las riberas fangosas la subida lenta de la marea en los siete brazos del estuario en delta del río Ota.

–Vuelvo a encontrarte. Me acuerdo del ti.

–¿Quién eres? Tú me matas. Me hace bien.

-Como habría sospechado que estabas hecho a la medida de mi cuerpo?
-Me gustas. Qué asombroso... me gustas
-Qué lentitud, así, de pronto.
-Que dulzura.
- No puedes saberlo.
-Me matas, me haces bien
- Me hieres, me haces bien.
-Tengo tiempo. Te ruego. Devórame. Devórame hasta la fealdad.
-¿Por qué no tú?
-¿Por qué no tú?, en esta ciudad y en esta noche, parecida a las otras, hasta confundirlas.

ELLA -Uno cree saber, y luego no, nunca.
Ella tuvo en *Nevers*, un amor de juventud, alemán... Iremos a Baviera, mi amor y nos casaremos.
Ella no fue nunca a Baviera.
Que aquellos que nunca fueron a Baviera osen hablar de amor.
No estás enteramente muerto.
He contado nuestra historia.
Te he traicionado y esta noche con este desconocido.
He contado nuestra historia.
Ves, se podía contar catorce años hacía que no encontraba el gusto de un amor imposible. Desde *Nevers*. Mira cómo te olvidó..
Mira cómo te he olvidado. Mírame.
Me quedaré en Hiroshima.
Con él, cada noche.
En Hiroshima.

Me quedaré allí. Allí.

EL –Quédate en Hiroshima.

ELLA –Seguramente me quedaré en Hiroshima, contigo.

Qué desdichada soy.

No esperaba esto, de ningún modo, comprendes...

Vete.

EL –Imposible dejarte.

Quédate en Hiroshima, conmigo.

ELLA –Él va a venir hacia mí, me tomará de los hombros, me besaré...

Me besaré... y estaré perdida.

Te vuelvo a encontrar. ¿Me acuerdo de ti? Esta ciudad estaba hecha a la medida del amor.

Tú estabas hecho a la medida de mi cuerpo.

¿Quién eres?

Me matas. Tenía hambre. Hambre de infidelidades, de adulterio, de mentiras y de morir.

Desde siempre.

Estaba segura que un día caerías sobre mí.

Esperaba, en una impaciencia infinita, calma.

Devórame. Defórmame a tu imagen para que ningún otro, después de ti comprenda el porqué de tanto deseo.

Nos quedaremos solos, mi amor. La noche no terminará. *El día* no se levantará más sobre nadie. Nunca. Ya nunca más.

Me matas, aún.

Me haces bien.

Lloraremos *el día* muerto, muy dentro nuestro y de buen grado.

No tendremos otra cosa que hacer, nada más que llorar *el día* muerto.

El tiempo pasará. El tiempo solamente. Y el tiempo va a venir, el tiempo en que no sabremos ya ni nombrar a lo que nos unirá. El nombre se borrará poco a poco de nuestra memoria. Después desaparecerá completamente.

EL –Tal vez sea posible que tú te quedes.

ELLA –Lo sabes bien. Más imposible aún que separarse.

EL –Ocho días.

ELLA –No.

EL –Tres días.

ELLA –¿El tiempo de qué, de vivir, de morir?

EL –El tiempo de saber.

ELLA –Eso no existe. Ni el tiempo de vivir. Ni el tiempo de morir.

Entonces, ¿qué me importa?

EL –Preferiría que hubieras muerto en *Nevers*.

ELLA –Yo también. Pero no he muerto en *Nevers*.

Nevers, que he olvidado. Querría volver a verte esta noche. Te he incendiado cada noche durante meses, cada vez que mi cuerpo se incendiaba a su recuerdo.

En tanto que mi cuerpo arde ya a tu recuerdo, querría volver a ver a *Nevers*... El Loiré... álamos encantadoras de *Nevers*, os echo al olvido. Historia tonta, te echo al olvido. Una noche lejos de ti, y esperaba *el día* como una liberación.

Un día sin sus ojos, y ella muere. Muchachita de *Nevers*.

Muchachita arrastrada de *Nevers*. Un día sin sus manos, y cree en la desgracia de amar. Muchachita insignificante. Muerta de amor en *Nevers*.

Peladita de *Nevers*, te echo al olvido, esta noche. Historia tonta. Como para él el olvido comenzará por tus ojos.

Igual. Después, como para él, el olvido ganará tu voz. Igual. Después, como para él, triunfará sobre ti completamente. Poco a poco. Te transformarás en una canción.

EL JAPONÉS –¿Está sola?

¿Quiere conversar conmigo un poco?

Es muy tarde para estar sola.

¿Puedo sentarme?

¿Está usted solo de visita en Hiroshima?

¿Le gusta el Japón?

¿Vive en París?

El –Imposible dejar de venir.

ELLA –¡Te olvidaré! ¡Te olvido ya! ¡Mira cómo te olvido! ¡Mírame!

Hi-ro-shi-ma.

Hi-ro-shi-ma... es tu nombre.

EL –Es mi nombre. Esta allí todavía, y quedará allí para siempre.

Tu nombre, el tuyo, es *Nevers*. NEVERS - EN - FRANCE.

Dos fragmentos de los diálogos escritos por Marguerite Duras para *Hiroshima Mon Amour*.

Notas generales a las ediciones 1 y 2

(1) Los artículos de Carl Vincent y Boerge Trolle han sido traducidos de *Bianco e Nero*, números X, de 10/1949, y XVI, de 6/1955, respectivamente. Para la filmografía analítica se ha utilizado la de Carl Vincent agregando la parte correspondiente a *Ordet* y dos breves comentarios acerca de *Vredens Dag*; agradecemos la colaboración del Sr. Rolando Fustiñana en el suministro de datos para la bibliografía. Los artículos de Luis Mar-

corelles, Henri Colpi y Richard Roud, provienen de *Sight and Sound* (invierno 1959/1960), los diálogos de *Hiroshima Mon Amour*, de *Cinema 60 N° 42*. En todos los casos hubo ligeras condensaciones del material original. Es fácil notar que ha primado la información más que la apreciación estética (lo que es evidente, sobre todo en el caso de *ORDET*).

(2) El presente número de *Contracampo* fue compuesto, traducido y compilado por Eduardo Comesaña, Carlos Fragueiro, Oscar Garaycochea y Sara Iturría. Editor responsable: M. Schereshevsky. 63-544. La Plata.

(3) Propósitos. Sería inútilmente arriesgado hacer una declaración teórica sobre cine a modo de introducción; que haya una idea más o menos clara acerca de ello, no fuerza a proclamarla desde el comienzo como si fuera la única probable. En parte el haber elegido esta actividad, sabiendo con bastante exactitud las dificultades, indica con la mejor evidencia una posición. El modo en que ésta se articule (sin duda lo más importante), se irá viendo en estas páginas, no en este primer número tan deficiente en varios aspectos que descubrirá el lector, ni en la enunciación, cuidadosamente omitida, de planes importantes e inconsistentes, sino a través de las entregas futuras, del amor y la humildad con que nos dedicamos al cine, con la voluntad de recoger y propiciar una concepción del film no solo como lenguaje orgánico, sino también como una responsabilidad, vale decir, un modo integrado de percibir y actuar la realidad por su intermedio.

CONTRACAMPO 3

contracampo

3

revista de estudios cinematográficos

1960 | número

La Plata | Argentina



max ophüls

Max Ophüls: El tema de la superficialidad trascendente

Oscar Garaycochea

Es común juzgar que Ophüls es frío y convencional, que sus obras tienen una pesadez infrecuente; lejos de constituir un menosprecio, esto indica con bastante exactitud algunas constantes de un estilo cuya coherencia y riqueza señalan a Ophüls como uno de los pocos auténticos creadores que haya tenido el cine.

La razón de esta incompreensión o indiferencia puede haber sido puramente circunstancial (éxodo por su ascendencia judía, inactividad forzada durante la guerra, deficiente distribución de los films) previniendo desfavorablemente o impidiendo seguir un discurso tan continuo como el suyo, pero parece más natural interpretarlo como la reacción instintiva del espectador acostumbrado a una concepción del cine con la que nunca coincidió este realizador. La disidencia se entabló decididamente en dos niveles:

- a. con aquellos entre los más entendidos que consideran –aún hoy– al montaje externo de la época muda como la culminación del lenguaje fílmico. Para Ophüls, la materia fílmica (que no es la débil unión imagen-sonido que generalmente se considera) está para que la duración se manifieste; el tiempo no es solo un elemento del que se debe tener consciencia, sino el más importante del film.
- b. en el nivel del público medio su aporte es también inusual: contra la estética del cine tendiendo a la máxima identificación-anula-

ción del espectador con lo mostrado, Ophüls propone un film que solo muestra lo concreto, que sigue a los personajes sin vivir parasitariamente de ellos, un film referido precisamente a algo no espectacular* la interioridad, el significado. A un público habituado a convenciones inconscientes, presenta un estilo fundamentado en la convención sistemática. La incomprensión, o, la falta de difusión exclusivamente, no han impedido que las tendencias más valiosas del cine contemporáneo coincidan con su poética. Penetrar con provecho en la obra de Ophüls es tan simple y poco habitual como la salud.

Los personajes transitan entre una increíble cantidad de obstáculos. Suben o bajan escaleras, recorren pasillos, apartan cortinas, puertas, eluden gente o muebles, y la cámara los toma frecuentemente a través de otras interferencias: desde ventanas, entre columnas, por un espejo o una vidriera, a lo largo de calles o galerías, entre los biombo y adornos de una alcoba tan abarrotada como el camarín de un circo, en increíbles arquitecturas circulares planeadas para las panorámicas horizontales, y estas trayectorias son desandadas o reiteradas con idéntica fastidiosa precisión. El sonido acompaña y complica más aún esta confusión: la música de vals envuelve, inunda, sofoca las palabras, y a su vez las palabras (de los personajes o el relator) solo son una textura auditiva, una interferencia más para impedir el silencio natural; las prostitutas de *Le Plaisir* no pueden dormir en la casa campesina, desasosegadas por la tranquilidad, por el silencio; la modelo del tercer episodio tampoco soporta no hablar ni discutir durante una simple caminata junto al río. Tan acostumbrados están a un ambiente que los protege y aplasta simultáneamente, que la posibilidad de conseguir la anemia serena los aterra. Quieren lo habitual: todo gira y permanece encerrado, todo es compacto y fútil, todo se mueve y lleva

a ninguna parte, la acción es vertiginosa y lentísima. ¿Quiénes son estos personajes que van de un lugar a otro con rostros vacíos o gestos amablemente convencionales, adonde van, para qué? Cualquier tema trascendente es disminuido: la fe religiosa, reducida a un culto sentimental y decorativo las pocas veces que aparece; el arte es una excusa para el galanteo; el amor mismo es estrictamente “el placer”, y, no obstante, también hastío y piedad; la política suministra uniformes y fiestas elegantes; no hay referencia social. La acción intrascendente es una requisitoria que ni los personajes ni el autor necesita hacer. No puede ser casual una intrascendencia tan extrema. “Omitir siempre una palabra, recurrir a metáforas ineptas y a perífrasis evidentes, es quizás el modo más enfático de indicarla” (1).

El corifeo de *La Ronde* dice: “amo el pasado” y agrega con una sonrisa que lo encuentra más bello que el presente y más seguro que el porvenir (2). Esta parece la voz de Ophüls mismo: no hay cinismo, se trata de la broma entristecida de quien ni desconoce lo contemporáneo ni lo elude, sino que, precisamente, ha elegido ocuparse de esa -esta- situación, al modo de los fabulistas clásicos: las acciones y palabras humanas en cuerpos y bocas de animales; lo actual en ropa del pasado.

La mayor parte de la obra de Ophüls es una larga broma moralizadora donde se presentan los conflictos del egoísmo, aburrimiento, desencanto, soledad, con diferentes intensidades, incluyendo la autodestrucción por empecinamiento. No hay heroísmo, nada es demasiado trágico. El “pasado” sirve de intencionado espejo del mundo de hoy; el ámbito es el último desarrollo de la cultura occidental más que la Europa fin de siglo que se presenta. Pero la requisitoria es moral y no ideológica. A pesar de los compromisos comerciales, valiéndose ingeniosamente de ellos también, Ophüls ha dado un profundo retra-

to de la sociedad contemporánea; no hay en él una perspectiva que pudiera denominarse “social”, porque la limitación del conflicto se adecúa perfectamente al tema del encierro individualista que predomina: la enajenación mercantil de una existencia en *Lola Montes*; la esterilidad y triste hermetismo de otras, en *Madame De...*, o *Le Plaisir* el misterio que es la intimidad de todo ser, en *Letter From An Unknown Woman* (3) las amables, desencantadas, amargas variaciones sobre el amor galante en *La Ronde* y *Le Plaisir*. Ophüls no ha necesitado para conseguir sus fines, más que unos pocos seres embarcados en situaciones inestables, seres vacíos de toda pasión verdadera, encerrados en un mundo artificial y muerto: plantas, columnas, espejos, cortinas, escaleras, gente moviéndose a través de aposentos donde el espacio ha sido interferido obstinadamente, anulado por la materia pensante de la ornamentación. La atmósfera es irrespirable. Nunca se sabe con certeza dónde se está. Panorámicas vertiginosas siguen a los personajes en sus correrías. Estos movimientos de cámara subrayan la incertidumbre espacial del decorado, informan sobre las existencias en trayectorias inútiles, cuyo espectáculo provoca fastidio (erróneamente atribuido a la obra en sí, que nada tiene de evocaciones complicadas). La intensa comunicación con el material mostrado, hace que el film lo delate como siendo su testimonio concreto. El malestar ante el film es ante lo que muestra (sin discutir su verosimilitud) ante la independencia e integridad del universo que aparece.

A pesar de referirse por lo común a una época distante, Ophüls mantiene el carácter de testimonio señalado, utilizando un desarrollo temporal objetivos en las tomas largas, la duración es percibida como una continuidad tan consistente como la realidad inmediata; esta identidad hace que el tiempo del film sea tiempo contemporáneo, y el conflicto “fin

de siglo” contiguo, sugiere burlescamente un conflicto actual. La discrepancia ambiental es un recurso expresivo*indica inconsistencia vital.

El abarrotamiento de los elementos visuales impide que se los interprete como simple convención evocadora. Como norma general, los elementos significantes son tantos (el tiempo incluido) que tal caos o abundancia de datos solo puede ser soportado por el análisis; la percepción debe interpretar vacíos y dominantes, atribuir significados. Se incita al espectador a entablar un diálogo dinámico con el film; el autor ha coordinado el material hasta que desaparece detrás suyo, dejándolo íntegro para la interpretación.

Es un hecho revelador el que, si bien los decorados que presenta Ophüls son excesivamente detallados, la actuación está llevada siempre en una gran economía de dramatismo. Es más importante el desplazamiento que la expresividad del rostro o el texto recitado. El tema dramático no existe agregado al ambiente donde transcurre, sino que está dado por él primordialmente. La fusión del personaje en el ambiente es facilitada por las interferencias visuales y auditivas. La comunicación derivada de tal estilo no es el habitual dramatismo compulsivo, puesto que la acción se ve no solo a través de las interferencias ambientales, sino que también los sentimientos de los personajes deben ser leídos a través de la interferencia de su máscara. Los rostros no expresan nada nuevo, las palabras siguen siendo brillantes o veladas, no hay grandes culminaciones dramáticas ni variación en la relación de planos. La monotonía es la gama preferida por Ophüls. Se trata, a la vez, de un material sumario (datos directos sobre la interioridad) y profusísimo (“cosas” exteriores alusivas).

La lectura interna es obligatoria, y una vez efectuada, la monotonía se revela como el ámbito de otro elemento que permanece oculto en la variedad: el tiempo.

La cantidad de elementos que deben ser interpretados sin exclusión, demanda más tiempo que, por ejemplo, Potiomkin, donde casi siempre se aísla un solo elemento por toma. La intensidad de significado no es puramente espacial por la simple percepción de un plano emotivo; se basa en la acumulación temporal de cosas significantes, vale decir, en la plasticidad interna del plano, Ophüls no recurre a la introspección o al subrayado de un detalle informativo.

Utiliza el gesto convencional. El personaje es un objeto más, en cuanto no dice acerca suyo mucho más de lo que un mueble acerca suyo; a su vez, el mueble es tan expresivo e importante como un personaje. Ambos comunican su presencia simplemente. Esto provoca una continua y rica tensión entre superficie e interioridad. Ophüls usó como elemento expresivo la oposición que encuentra esta fuerza interna para manifestarse en el exterior. Habitualmente sucede que la acumulación impide toda comunicación. La tensión solo es visible en ciertos momentos claves (no más de uno por historia) que indican retrospectivamente la magnitud de la tensión cuya ambigüedad era lo único que aparecía antes.

La máscara del personaje oculta y delata su interior. El símbolo está ilustrado en el primer episodio de *Le Plaisir* bajo el gesto rígidamente alegre de un joven, está el rostro de un viejo no resignado a la pérdida de su vitalidad.

El tema es fundamental en la comprensión de la poética de Ophüls. El mecanismo es, como en la tragedia clásica, una paulatina certeza de la verdad, que desemboca en la “caída de máscaras”. El personaje es arrastrado hacia un conocimiento inexcusable. El hasta entonces impenetrable rostro del pianista de *Letter From An Unknown Woman* se quiebra al final de la lectura, al descubrir tardíamente el amor de la mujer. *La caída* en el caos del conocimiento es también el instante-cla-

ve de otros films en todos los casos está dado sin gran dramatismo exterior. Si los personajes de Ophüls aparecen sumergidos o aplastados por la decoración, esto indica la poca importancia que tiene la compañía de otros seres que los rodean, convertidos en parte del decorado. Aun los más directamente relacionados, solo se comunican de otro modo que no sea el de los gestos convencionales. Lo que más logra el amor son algunos sucedáneos de comunicación estable. En *La Ronde*, estas uniones, incluida la del matrimonio maduro, son “aventuras”, relaciones breves que pueden ser entorpecidas por la impotencia o el aburrimiento de los amantes. La forzada compañía del matrimonio solo es soportable con el auxilio de infidelidades periódicas, en *Lola Montes*, el casamiento de la joven es un acto apresurado que fracasa de inmediato. Por otra parte, está la dedicación obsesiva de Lisa a su amor imposible, que la incapacita para lograr una comunicación satisfactoria en su matrimonio. La soledad de los personajes es, sobre todo, su voluntad de estar solos; el viejo de la máscara sigue corriendo tras absurdos, y la solicitud de su mujer de ningún modo lo conforta o vuelve a la realidad. Algo semejante ocurre con la tolerancia casi ofensiva de los esposos de Lisa y Madame de... nada de eso las ayuda precisamente las encierra aún más, al aumentar sus remordimientos. La caridad que se les ofrece es demasiado pasiva, cuando ocurre que ellas, y todos los seres ophülianos, no quieren detener sus correrías vanas, sino justificarlas, asentarlas, cargarlas de significado.

En *Letter From an Unknown Woman*, el conflicto sufre una modificación importantísima, no tanto por la aparición o supresión de episodios, como por la utilización de Stefan, el pianista, como “testigo” del relato. El cuento de Zweig está redactado en primera persona, y la morosidad de los sentimientos distorsiona los hechos románticamen-

te; el sentido final es de clausura y finitud del personaje de Lisa en una atmósfera aletargante. Al colocar esta historia en la lectura (interrumpida una sola vez por la actualidad) se entabla un equilibrio con el presente, que se resuelve en la partida para el duelo. Al mismo tiempo, el eje de la historia aparece más claros toda la existencia de Lisa gira a su alrededor, le está dedicada exclusivamente, como la carta cuya lectura da forma al film. La omnipresencia del hombre en el amor obsesivo de Lisa se manifiesta también en el decorado el departamento vacío es recorrido por la joven, demorándose en los sitios donde ha visto pasar al hombre con sus amantes. Pero todo el desarrollo de la trayectoria de la mujer sirve más quien para indicar los dos ámbitos de soledad; ambos personajes se asemejan en el escaso interés que tienen por la comunicación, incluyendo en lo erótico, debido a que consideran los demás seres como simple posesión utilitaria (el pianista) o como único sustento (la desconocida). *Lola Montes* caerá en el mismo conocimiento que Stefan; usando a los demás, usándose, queda totalmente atada a su convención, así como Stefan a la suya (asistiendo al duelo) después de haber advertido el sentido interno. Entre los figurantes y la escenografía heterogénea, en medio del circo, centro de la atención de centenares de espectadores, Lola está siempre aislada.

Pero la soledad y todo cuanto permanezca oculto en el interior del personaje, es observado y analizado por Ophüls con todo el tiempo necesario (a través del tiempo) según la pauta de la exasperación del comportamiento. No hay el menor intento de disección psicológica, sino que se utiliza el mismo ambiente que habitan los personajes como una cámara de torturas donde, tras una resistencia a veces empecinada, ellos terminan por quebrar en cierto momento su coraza, su máscara. Es, en las palabras de Ophüls: “El anonadamiento de la

personalidad”, pero “a tres pistas”, vale decir, retrospectivamente, por intermedio del espectáculo de superficies. Cambiando el decorado barroco por otro de espacios vacíos, la figura de Dreyer se emparenta directamente en la intención estilística.

La máscara del primer episodio de *Le Plaisir* indica abiertamente el símbolo que orienta todo el film advertir tras las apariencias de la alegría, el triste empecinamiento de los que no pueden alcanzarlo, el apremio de los que suplen fugazmente la mediocridad habitual, y finalmente, el enigma (la riqueza) de todo aquel que se abre a la comunicación. Detrás del placer aparente está la tristeza, como detrás de la frustración aparente hay (se ignora en qué medida) una gratificación trascendente. Los tres relatos son ambiguos al respecto los dos primeros invalidan una visión apriorística; el tercero sugiere una posibilidad desconocida y obra como resumen de los otros la relación entre el pintor y la modelo comienza convencionalmente (en la pose de S, Simón se ridiculiza al arte de anécdota pretenciosa); la rutina muestra que no hay entre ellos un entendimiento satisfactorio, la intolerancia del hombre, el egoísmo y la charla estúpida e incesante de la mujer. Las disputas los separan aún más. El intento de suicidio de ella es la culminación de su terquedad, pero también la evidencia de lo importante que le es seguir con el pintor. La desesperación se disimula en orgullo. En todos los casos, los sentimientos se enmascaran por pudor. No obstante, pareciera que el pintor ha comprendido el sentido del intento de suicidio; la visión posterior de ambos paseando por la playa desierta (ello, ha quedado inválida y él empuja la silla de ruedas) puede señalar el duro triunfo de la mujer que ahora domina al hombre, o la armoniosa y firme unión entre los dos, al advertir cuáles eran sus verdaderos sentimientos.

En esta ocasión la consciencia de la máscara ha sido suficiente para modificar sus existencias. No ocurre lo mismo en el primer episodio: ni el anciano ni su esposa comprenden su situación. Tampoco les ocurre a los esposos de Lisa y Madame de... Ellos están dentro del mismo movimiento irrazonado que arrastra a las dos mujeres. En la obra de Ophüls, solo los caracteres femeninos vacilan y viven la crisis; los hombres (excluyendo al pintor) se creen seguros y ciertos porque obran según las reglas aceptadas. No pueden pretextar angustia: Lisa, Madame, *Lola Montes*, son, a pesar de la tristísima torpeza de sus acciones, seres que al borde de la salud no han podido reconocerla o se han creído incapaces de aceptarla. El salto a la consciencia se les aparece como una zozobra abismática. Algunos, el pianista de *Letter...*, lo dan porque no han alcanzado a elaborar defensas; otros, el personaje de Rosa en *La Maison Tellier*, o Lola (quien realiza objetivamente un “salto mortal” en cada función del circo), han comprendido y se han resignado a permanecer como antes, dentro de un ordenamiento (social, moral) que consideran insalvable.

La mundanidad del conflicto externo suele indicar a veces una crítica social. *Lola Montes* llega al pináculo de su “carrera” al encontrarse con el Rey Luis II durante la primera entrevista, jugada en morosos sobreentendidos, ella desgarró el escote de su vestido para demostrar, contra “lo que se dice por allí” que sus encantos son auténticos. Inmediatamente la cámara registra una serie de enormes aposentos dorados por donde corren los criados, pasándose la voz de uno a otro, en busca de aguja e hilo. Cuando regresan, las tomas se repiten simétricamente, y al pasar el cortejo de costureras se advierte, entrando rodeado por varios guardias decorativos, un lisiado con uniforme militar de gala. La desproporcionada futilidad escenográfica se justifica

repentinamente por esta breve imagen que aparece solo hacia el final de una panorámica descendente que recorre escalinatas y galerías.

La máscara es una constante estilística integral. No se da únicamente en la elección del tema, sino que determina simultáneamente su forma o -como sería más justo decir acerca de la obra de un autor que posee la suficiente humildad como para recurrir conscientemente a lo convencional- la forma nunca juega anárquicamente y se da de la manera más apta para rendir su significado.

La Maison Tellier es mostrada por una larga y complicada grúa que recorre su exterior, atisbando lo que ocurre dentro solo a través de las ventanas. El anciano enmascarado es seguido por un travelling no menos difícil entre las salas de baile; la cámara corre ágilmente, como el bailarín, pero después de caer la máscara, los planos son fijos, reducidos, y la luz disminuye dejando lugar a grises opresivos.

La máscara de *Lola Montes* es compleja. Hay un relato grotesco para el público del circo. Las evocaciones de Lola son convencionales en el estilo usual en Ophüls. Solo ante el salto sin red se advierte la interioridad: el relator no ignora que el espectáculo que coordina es falso, y si bien Lola cumple un con trato comercial cerrando su trayectoria en ese “Show”, esto lo hace en una dirección menos clara de lo que parece. No se trata únicamente de una última verita de su intimidad, esta vez perfeccionada y acondicionada al consumo al por mayor. Lola radiante y pecaminosa es ofrecida a la curiosidad pública. El dueño del circo cuenta el dinero que se ha recogido en unos monederos que reproducen la cabeza de Lola. Sus compañeros la atienden solícitamente; el médico la atiende, tiene el corazón débil. Trepa a lo alto de la carpa; luces de colores cambiantes pasan sobre su rostro descompuesto: se niega a que dejen la red tendida: está resignada al salto, a la diaria representación

de su vida como espectáculo; esto no es sino la máscara de un purgatorio intensísimo, no esquiado. El vacío, la sensación inmediata de estar perdido en la prisión del propio ser, enfrentado con sus límites, es para Lola una obligación cotidiana; se ha aceptado lo que en otras criaturas de Ophüls es el horror de sí mismos; esto no ha quitado el dolor, ni la propia finitud ha servido como fundamento de una existencia sana. También en *Madame de...*, el humor triste de los episodios de *La Ronde* y *Le Plaisir* donde aparecía Danielle Darrieux, se transforma en un drama humorístico, género poco o nada usado en el cine, que solo puede compararse con el drama-grotesco del *Senso* de Visconti o algunas obras americanas de Hawks, Kazan, Huston o Minelli (4).

«Hay una franca comicidad en las entradas y salidas del palco teatral, con el consiguiente fastidio de los lacayos, en las reiteradas visitas al joyero con la demora de la escalera de caracol, en las tomas del baile de la pareja en salas parecidas donde han quedado los últimos (la orquesta cansada y el apagado de luces recuerdan directamente el baile de *Letter From An Unknown Woman* en el pabellón del parque nevado mientras la orquesta femenina enfunda sus instrumentos). En ningún film como éste los objetos han sido tan evidentes y enterredores, tan preponderantes y vanos. Los personajes deben luchar contra ellos para continuar sus acciones, y esto los desprestigia, los presenta bajo una apariencia de torpeza subversiva, Madame tropieza continuamente. El espacio es retorcido y hostil, pero ella misma no encuentra otra manera de escapar o soportar su angustia que a través de un incansable desplazamiento, por lo que debe internarse en ese ámbito no-humano. Está totalmente ocupada, por otra parte, en un tema minúsculo (su dilema) que no obstante sobrepasa sus fuerzas. No resulta tan importante su amor, como la convicción, en parte acerta-

da, de hallarse en una disyuntiva insoluble. Su posición social, la de su amante, y sobre todo su impotencia moral (ver su fe religiosa, auténtica, aunque esté cargada de sentimentalismo) exacerbaban el drama.

Se clausura a otra cosa que no sea su angustia. El amante, en sí, incluso en su suerte en el duelo con el marido, casi nada inadvertido; ha sido la causa, pero la repercusión posterior del conflicto se desarrolla herméticamente en Madame. Su estado es indicado en el episodio de la joya regalada al recién nacido; el objeto es un bien extraordinario para la familia pobre, en tanto que para ella solo significa ya certeza de sus peores zozobras. Objetivamente, Ophüls la ubica casi exclusivamente en interiores recargados de cosas, en medio de una luz ambigua. La realidad apenas es entrevistada a través de algunas ventanas interferidas por cortinas traslúcidas o totalmente opacas. La figura angustiada de Madame aparece en esas ventanas cuando espera la llegada del esposo, o cuando lo ve partir para el duelo. Solo ve un ángulo del patio. Nunca el espacio abierto. Una confesión visual de su impotencia hay en la desazón con que observa el exterior desde la habitación de la joven madre; ha casi rechazado el espectáculo de la maternidad afuera ve el campo. El espacio abierto producía tristeza en los paseos por la playa, pero en la secuencia del duelo la naturaleza se vuelve directamente hostil. La naturaleza es agresiva: hay ramas que impiden distinguir lo que ocurre, la luz es incierta (así nuestra Ophüls la ofuscación del personaje, cualquiera sea el resultado del duelo, no podrá soportarlo la muerte del esposo o del amante, la resolución de lance está apenas indicados realmente no importa. Madame muere ante la simple posibilidad de que ocurra cualquier cosa». “En tanto que humanos, estamos obsesionados por el tiempo, apasionados, interesados en nuestras personalidades”... “obsesos por el tiempo, y nuestro ego, vivimos en constante ansia y preocupación” (5).

«La prisión de los sentimientos y la prisión de las cosas del mundo tambitos idénticos y correspondientes, es el tema y el procedimiento expresivo de Ophüls. Todo lo que está adentro es playado espectacularmente. Todo lo que ocurre fuera es la pauta de la interioridad. Podría distinguirse el tratamiento en uno u otro nivel según aparecen en distintas obras, y la constante intercomunicación que las hace tan sólidas y coherentes entre sí.

Al confrontar *La Ronde* con la pieza de Schnitzler, aparece claramente la modificación fundamental que ha introducido Ophüls con el relator, que convierte la sustancia fuertemente erótica del original en algo más ligero y al mismo tiempo más crítico. La falta de intimidad con que se muestran las relaciones de presencia indiscreta del relator, el carácter de las relaciones (utilitarismo, torpeza, fatiga, narcisismo, inconsciencia, olvido) la presencia indiscreta del relator en todas las situaciones, destruye y obstaculiza la intimidad; las relaciones son mostradas con más crueldad, en la burla, que complacencia. Nada tan alejado de la pornografía como esta continua y unilateral referencia a la finitud del placer. La máscara sonriente es para Ophüls la manera más púdica de mostrar –como eludiendo– ciertos aspectos terribles. En el relator entre cínico y compasivo, ajeno a la acción y testigo omnipresente, no puede dejar de identificarse en última instancia una alusión teológica.

Lo que hace que estas apariencias frívolas sean al mismo tiempo tan amargas, no es la declaración explícita de los personajes o, como en Fellini, su peripecia, sino la flagrante ausencia de pasión donde se supone que debería estar presente dirigiendo las acciones. Hay la objetiva visión de la rutina, de la precariedad de *la aventura*, de la dificultosa conquista ínfima, del viejo chascarrillo burgués que se revela como un consuelo imbécil, las maneras elegantes y amables procuran

disimular en vano esta impotencia. Pero la pauta más directa sobre este significado interno, es comunicada por la labor de la cámara apegada a los detalles ínfimos, demorándose como obstinado testigo de lo que –en la convención del espectáculo– no tiene importancia, consigue volver irrespirable y dramática la atmósfera de las acciones livianas, recurriendo exclusivamente y no por precariedad de medios expresivos sino por un conocimiento de una extensa gama de ellos. La cámara reelabora el significado de las convenciones; su interés descubre otra cosa, y porque un creador como Ophüls es sensible a todo lo que la cámara muestra y utiliza todos esos elementos como su expresión. Todo se ve, todo dura, todo significa. La materia del film es tan amplia como la realidad, lo es más intensamente, pero en el mismo sentido ambiguo de la realidad..., Ophüls rechaza tanto los subrayados que fuerzan a apreciar solo una cosa de un modo determinado, como las elipses parciales del montaje tradicional. Convierte a todo el film en una elipse: todo el film es el mero signo de una interioridad (que no es exclusiva como en Bresson, sino que está dada por la materia concreta del film que se vuelve trascendente) pero lo es solo cuando se lo interpreta, cuando el vacío y la duración se advierten como elementos expresivos. El aporte fundamental de Ophüls, casi inapreciado aún hoy, es esta consciencia integral de lo fílmico. Parece más que necesario intentar el análisis que reclama su profunda concepción y riquísima inventiva». Estos apuntes no pretenden más que señalar esa necesidad, y esbozar ligeramente ciertos elementos fundamentales.

Notas del texto

(1) Jorge Luis Borges (en *La muerte y la brújula*)

(2) “La actualidad, cuando se quiere atar a ella el tiempo del film, ya quedó atrás” (LI, Ophüls), Pierre Leprohon señala que Ophüls no se ocupa realmente del pasado sino de situar los conflictos donde adquieran mayor perennidad, ponerlos fuera del tiempo.

(3) Había ensayado esta forma de mostrar el conflicto a través de un testigo (Carlota), estilo que se relaciona con el personaje del relator en otros films, y en general con todas las manifestaciones retrospectivas

(4) Hay más de una coincidencia entre Ophüls y Llinelli, aunque las cualidades se hallen diluidas por una obra abundantísima y artesanal.

(5) Aldous Huxley (en *Viejo muere el cisne*). Jean d’Ivoire dice de Ophüls: “(su estilo) hecho de movimientos de cámara que dan un cierto vértigo, concentrados siempre sobre los mismos personajes o las mismas escenas, expresa perfectamente la idea de agitación vana y de riqueza vacía que constituye el fondo de su obra”.

La Ronde

Max Ophüls

Fui a Viena hace unos días. No había visto esta ciudad desde 1927. No hay razón alguna para que Viena me haya parecido más melancólica y al mismo tiempo más llena de encanto y contrastes, que todas las ciudades que he atravesado durante mi estadía en Europa, desde mi regreso.

Paseando por las calles pensé mucho en *La Ronde*, y entre las ruinas y las terrazas de los cafés, los tranvías pasados de moda y la moderna policía de ocupación, encontré poco a poco algunos lazos. No son muy trabados, pero sin embargo quiero señalarlos.

Los acontecimientos: el hundimiento bajo la dominación del nacional-socialismo, la guerra que no se deseó, los bombardeos, la ruina, la ocupación, la incertidumbre frente al porvenir no son nuevos para los vieneses; están acostumbrados ya desde hace generaciones, yo creo que, desde siempre, como a su música (esta música de la cual Berlioz dijo: “Los valsos de Strauss con su llamado al amor, a la vida, me ponen muy triste”). Esta belleza en la tristeza marcó la literatura austríaca y siempre la encontré en la literatura de Arthur Schitzler, el poeta del nacimiento de nuestra época y de la muerte del imperio austríaco. Había poca luz cuando encontré su retrato en el escaparate de una compañía de seguros, cerca del Kaitnerring, y bajo su cara pálida y barbuda se podía leer, como advertencia sobre el carácter precario de las vidas “Lo más asombroso es que en medio de los esplendores de la vida se siente acercarse, de lejos, la muerte”. Esto tendría que

aterrorizar a los ahorradores Schnitzler era como un Musset al “borde del Danubio. En sus obras todo pasa como en ese río: nacimiento, vida y fin de todas las relaciones humanas, así como el amor, y todo el ritmo del vals. En *Libelei*, en *Aventuras de Anatole*, en *Señorita Elsa* y en *La Ronda*, es esta nostalgia la que me atrae.

Música de *Hiroshima*

Henri Colpi

Cortometraje y prólogo

Resnais cortometrajista es un adepto de la partitura ininterrumpida; esa partitura es siempre de calidad y se imbrica dentro de un todo audiovisual maduramente pensado. Los colaboradores musicales de Renais se llaman Jacques Besse, Darius Milhaud, Guy Bemard, Maurice Jarre, Pierre Barbaud, Hanns Eisler.

El compositor es diferente en cada film (excepción hecha de Guy Bemard: dos films). Este detalle implica una doble gestión del pensamiento músico-cinematográfico de Resnais: el afán de correr aventuras musicales, la búsqueda profunda del compositor adecuado.

Noche y niebla comienza por una larga frase melódica amplia y emocionante cuya resolución permanecía en suspenso. Este tema no reaparecerá encuadrando el “antes” y el “después” del universo concentracionario, más que sobre el final, para, esta vez, resolverse maravillosamente. Los otros motivos importantes eran el tema de la deportación (dominado por un cobre) y el desgarrador tema concentracionario. En contraste con la imponente puesta en escena de los desfiles hitlerianos, Eisler utilizaba pequeños pizzicati. Más tarde los pizzicati acompañarán los productos del nazismo: campos inmensos, tifus, cadáveres arrastrados por un Bulldozer, S.S. transformados en prisioneros a su turno. *Hiroshima Mon Amour* comienza por una especie de prólogo que podría constituir un cortometraje sobre la villa

atomizada. Este prólogo tiene una partitura ininterrumpida, pero la aglutinación imagen-texto-música es extraordinaria. Dos cuerpos entrelazados forman el objeto del primer plano. Se eleva una voz masculina de acento extranjero luego relevada por una voz femenina: “Yo he visto todo en Hiroshima”; ella ha visitado el hospital, el museo, las actualidades, los sobrevivientes, los turistas, la reconstrucción, el río, las calles. Esas evocaciones son entrecortadas por las misteriosas imágenes de dos cuerpos ritmizadas por un texto cercano al delirio que salmodia una dicción entre el sueño y la vigilia. Musicalmente los cuerpos están dotados de un tema propio que se desprende en cada uno de sus movimientos sobre la pantalla. En cuanto a las vistas de la ciudad, interesan según las secuencias de cada tema particular. Notemos el papel de contrapunto del motivo museo, rápido e inquietante sobre las lentas imágenes de paseantes y fotografías.

Notemos el canto alto del contrabajo sobre la reconstrucción (“esto comenzará”, dice el texto). La panorámica sobre la ciudad destruida, subrayada por *piccolo* punteado por el corno.

Un encuentro sorprendente se sitúa en la escena del museo. Fugazmente surge un motivo corto cuyos primeros compases repiten casi exactamente un tema de *Noche y niebla*. Sin embargo, el compositor italiano Giovanni Fusco no habla visto jamás la película ni oído la partitura de Eisler.

Preliminares musicales

El realizador dudó mucho antes de fijar su elección del colaborador musical. Escuchó cantidad de diseños, revió cantidad de películas, buscó entre compositores notorios, tanto como entre los menos cono-

cidos. Buscaba un “color” musical, un no sé qué de imperativo. Resnais, aun imponiendo una concepción personal espera del compositor un aporte muy importante, su aporte.

Se debe notar que Resnais confió uno de los papeles del film, el del padre, a Pierre Barbaud, su músico de *El canto de Styrene*. Por otra parte, el realizador sabía que utilizaría a Georges Delerue que había dirigido la grabación de *Noche y niebla*. Pero este color particular, Resnais debía encontrarlo en Giovanni Fusco.

Dejó entonces Roma y se instaló en París. Vio junto a Delerue el montaje. Las conversaciones que siguieron adelantaron ciertos puntos precisos: no se atendería a temas estrictos para cada personaje; no se subrayaría sistemáticamente la imagen; se evitarían al máximo los sincronismos que son el b, a, b, a de la música de películas; se servirían de una formación orquestal reducida.

Era evidente, a priori, que no se haría “japonés”. A este efecto dos grabaciones auténticas ocuparon su lugar en el film: la melopea, cantada y danzada en el curso del desfile reconstituido para las necesidades del escenario que situaba a la joven francesa como intérprete de un film sobre la paz; el segundo disco escuchado en el Café del Bío.

Como contrapartida, el primer disco difundido por el tocadiscos planteaba un problema simple y delicado: debía recordar a la heroína su juventud. Era necesario entonces que la instrumentación tuviera una hechura japonesa pero que la melodía presentara un carácter occidental, un aspecto popular. El encantador vals escrito por Georges Delerue reunía perfectamente los deseos expresados. Las cinco sesiones de grabación de la música necesitaban piano, flauta, *piccolo*, clarinete, alto, violoncelo, con trabajo, corno y una guitarra para dos números. Seme-

jante formación bastante poco ortodoxa en el mundo cinematográfico exigía que la ejecución fuera precisa y la música a su vez rica y escrita.

El tema *Cuerpos* presenta un calor y una profundidad que hacen contraste. Él está asociado a los amantes del Prólogo, pero desaparece con la aparición de los rostros y la presentación del diálogo propiamente dicho. El no reaparecerá hasta la secuencia 34 para unir el espíritu del amor actual y el amor de juventud.

Esta conexión es ahora fuertemente marcada en el pasaje secuencia 49), donde las imágenes de *Nevers* y de *Hiroshima* se entrecruzan.

Dentro de la estación, el tema de los *Cuerpos* se aplicará solamente al amor alemán. Las cartas están echadas y el olvido deberá triunfar; será una íntima, tímida y fugitiva aparición delante de la entrada de *Casablanca*.

El tema *Nevers* circunscribe el alegre recuerdo de la mujer joven. Es alegre y súbito. Se remarca que la primer gran evocación de *Nevers* es subrayada por el tema *Cuerpos* que continúa lógicamente su camino (hasta “y después él está muerto”) pero la segunda parte de la evocación llama el nuevo motivo: la heroína ha comenzado a revivir su vida anterior a través de su amante japonés, a través de los instantes donde ella es amorosamente colmada, después que las horas de *Nevers* no surgirá más que cuando la joven francesa se encuentre sola con ella misma, con su monólogo interior (el lavabo -46-, la estación -51-).

La secuencia de la estación reúne los tres temas del film dentro de una turbulenta síntesis musical: El pasado (*Nevers*) es devorado por el presente (*Cuerpos*) y los dos son prometidos al Olvido. De este corto análisis se desprenden fácilmente diversas conclusiones: en primer lugar, un motivo holgadamente definido no está tan estricta

y definitivamente afectada su causa inicial. La utilización es de distinta manera muy sutil. Ella revela a la vez la psicología de los personajes (que oscilan del presente al pasado) y de la intención de los autores Resnais y Marguerite Duras (que tejen a voluntad la trama de Nevers y de Hiroshima).

Ella está ligada a las vistas del estuario en delta de la Ribera Ota y se encadena con el tema Cuerpos. Ella aparece de nuevo cuando la joven camina algunos pasos sobre la terraza: el río está en segundo plano y es en el Café del Río que ellos se encuentran. El tema Río se encuentra entonces ligado al amor o mejor: él informa a la vez un objeto y un sentimiento que van a la par, el agua y el amor no físico. El revela el tema Cuerpos de un modo más afectiva que carnal.

Así encuadra el comienzo dentro de la casa del japonés (“después del amor”), los 30’ de la secuencia del café cuyas dos solas intervenciones musicales son “realistas y justificadas (discos)”. Esa larga secuencia del café prueba por la negativa que Alain Resnais testimonia una concepción sana de los músicos de películas.

Un número musical había sido previsto: ha sido suprimido sin temor del vacío eventual. Otros dos números han sido tildados que subrayan el retomo al hotel y las dudas en el pasillo. Sin embargo, la pantalla no se atreve jamás a mostrar sin trucos la indecisión interminable, y por otra parte, semejante lentitud después de una secuencia tan poderosa como la del café, va contra las reglas cinematográficas comunes; y lo que es más, ningún texto adornaba las imágenes. Hubo coraje solamente para el ruido de los pasos en ese pasaje que para muchos cineastas habría constituido un hueco que la música hubiera tapado sin volcarse en ningún elemento sonoro importante.

Hay muchos ejemplos de la inteligencia músico-cinematográfica de Resnais. He aquí un realizador que no titubea al suprimir todos los ruidos cuando la partitura es más expresiva. Dentro de la estación, conversación, rumores, trenes, altoparlantes, se esfuman, en provecho de la música. Al salir del café, ranas chapotean, ciudad y pasos desaparecen en favor de un piano solista. Inversamente las dos grandes secuencias del diálogo (hotel 23 a 29; el café 40 a 43) no están dotadas cada una más que de una sola incidencia musical, el tema lírico. Resnais cree mucho, en efecto, y con razón, que la música tiene una función lírica.

La música puede introducir un cambio de estilo (monólogo interior traído por ella), justificar una modificación de tono, que es el caso de dos incidencias citadas: el japonés se vuelve lírico, un tema especial ayuda la transposición. De la misma manera, el tema interviene en el interior nipón, cuando el hombre pronuncia tres frases que comienzan por: “Es ahí me parece a mí”. Esa función lírica de la música aparece aquí claramente pues ella permite suprimir los encadenamientos visuales y encontrar sucesivamente al japonés recostado, después levantado y después recostado. Una palabra más. los ejemplos de contrapunto audio-visual no faltaban dentro del film, notoriamente en el Prólogo. Pero no se podría decir que el tema Cuerpos sobre el pasaje en bicicleta (secuencia 35), haga contrapunto. Hay más bien una continuación de la idea de plenitud amorosa sobre sus imágenes despiertas. Es éste un camino raramente seguido por la música de películas: no subrayar el ritmo interno de la imagen, sino prolongar en nosotros una impresión, música ejemplar de verdad. Y que uno lo afirme no va en contra de los que sostienen el aforismo “menos se ve la música, mejor es”, aforismo que no es más que un contrasentido, más que una interpretación errónea de la frase bien conocida de Maurice Jaubert;

por otra parte se podrían verificar las observaciones de numerosos espectadores que han notado la música de este film: la partitura “pega” magníficamente con las escenas, las notas “destilan” de la imagen misma no hay una línea para sacar o agregar, la música es el film.

Cine argentino

Carlos A. Fragueiro

Las líneas que siguen se consideran algunas de las últimas obras realizadas en nuestro país. Viene a señalar que no nos proponemos la obligatoriedad de la crónica inmediatamente posterior al estreno de un film, ya que ello no corresponde en una publicación de este tipo. Por el contrario, se han escogido para este número, entre las más recientes, aquellas obras que por distintas» circunstancias, han logrado una atención especial que las destaca del panorama actual del cine argentino.

Fin de fiesta es la primera producción de Ángel dirigida por Torre Nilsson (la segunda es *Un guapo del 900*), e inicia una línea temática que parece ser de la predilección actual del realizador. Un estilo brillante, refinado, con una composición virtuosa de cada escena, preside la concepción de la obra.

Paradójicamente, es esa magnificencia visual, nonna ya en el trabajo de Torre Nilsson, la que limita la valoración total del film, pues ante sus fallas en otros aspectos lo exhibe como un producto inorgánico, mera ejercitación de una óptima técnica.

El yerro fundamental –quizás el único que deba calificarse– reside en el guion del film, frustrada adaptación de la novela de Beatriz Guido. En ella se describe, fundamentalmente, la evolución de Adolfo Peña Braceras, su protagonista, en un determinado período de su adolescencia. Sobre ella se construye la obra que muestra el caos espiri-

tual que para el muchacho significa la paulatina toma de conciencia de su familia, en primer término, su universo, y con pareja intensidad, su país y su pueblo después.

En ese proceso, el ambiente en el cual están situados los personajes –la corrupción política, la moralidad de Braceras– está conjugado en un mismo plano, firmemente unido a la evolución subjetiva de Adolfo. Ambos términos no son entonces, fácilmente separables. El ambiente espacial es mucho más que un marco de la evolución psíquica del muchacho, y ésta a su vez, no puede ser reducida al papel de espectadora de aquél, por lo menos en esa concepción del texto literario.

Así planteadas las cosas, se comprenderán de inmediato las dificultades que debían enfrentarse para lograr con éxito una adaptación. Precisamente, el film ha preferido subordinar, o por lo menos, el papel de Adolfo al de espectador (o si se prefiere: actor pasivo) de una época determinada, mostrando en primer lugar, los métodos del político imperante entonces en nuestro país.

No cabría hacer ninguna objeción a ese tratamiento del tema, pero es allí donde se ha presentado la dificultad que mencionaba más arriba. La adaptación debía desembarazarse del punto de vista de Adolfo, sobre el cual estaba construida la novela, para desarrollar con éxito el aspecto que se había preferido. Ello no se ha logrado más que en mínima medida. De ahí que el resultado presente una acumulación de situaciones, tomadas fragmentariamente de la novela, que trama la obra cierta confusión narrativa.

El peso de esa deficiencia hace que llegue a caerse en el error de sintaxis que significa resolver prácticamente una situación, (cuando Braceras accede al requerimiento de las tías sobre sus-nietas) en una

medida que se juzga definitiva, para continuar luego los integrantes de esa secuencia interviniendo sin ninguna explicación válida en la acción.

En el texto original, ese ordenamiento de las situaciones respondía a una determinada finalidad de la construcción literaria: permitía desarrollar una parte importante de los sentimientos de rechazo y atracción sucesivos. Al incluirla en el guion del film –y es fácil suponer que Torre Nilsson se habrá sentido particularmente atraído por la riqueza simbólica que encierra el pasaje del carnaval– debía cuidarse la alteración expresiva que significaba la supresión de buena parte del texto de la novela, entre ambas situaciones. Quizás con solo alterar el orden de ellas, se hubiera obviado el defecto.

Si a pesar de esas graves fallas, la obra exhibe calidad es porque Torre Nilsson maneja perfectamente, en cambio, los demás elementos que intervienen en su creación. La cámara exactamente colocada toma siempre las escenas desde abajo, buscando la justa composición plástica, la más sugerente disposición de objetos y seres, acentuando esa posición cuando el pasaje lo requiere.

Por cierto que la fotografía de Ricardo Younis realza magníficamente esa concepción del realizador; contrastada en interiores y manteniéndose siempre en función de la escena, con amplia gama de grises en los exteriores, donde la cámara recorre árboles, ramas recortadas contra el cielo, avenidas de la estancia de Bracerías, creando constantemente el clima del film, al que contribuye, además, la música de Juan Carlos Paz, que presenta en sus breves intervenciones una elogiada medida.

La interpretación es siempre sólida en todos los personajes, revelando la habilidad de Torre Nilsson para obtener lo que busca de los actores bajo sus órdenes. Sin lugar a dudas, Lautaro Murúa se desta-

ca entre todos ellos. Su Guastavino traduce constantemente todos los matices del hombre duro exteriormente, brutal si las circunstancias de su fidelidad al caudillo lo requieren, manifestando al mismo tiempo lo íntegro de esa fidelidad y la nobleza subyacente de su alma en sus relaciones con la gente del pistilo, su gente, y de manera fundamental, con “la francesa”, magnífica encarnación de Helena Tritek.

García Buhr asume su papel del caudillo con eficacia, aunque su composición del personaje sea un poco externa. *Graciela* Borges, en un papel que no se ajusta a su tipo, se desenvuelve aceptablemente, aunque también exteriormente. Por su parte Leonardo Favio aparece estático en demasía’, pero su actuación no desmerece el papel al cual queda limitado el complejo personaje de Adolfo en el film. Todos ellos perfectamente sostenidos por el excelente elenco secundario, ajustado y pedido, y del cual sobresalen Lidya Lamaison (Felicitas) y Emilio Guevara (Gonzalo).

Como documento de una época, como enfoque de una realidad –desde una determinada perspectiva– que hasta ahora no había tenido cabida en nuestro cine, *Fin de Fiesta* es un jalón importante. Pero en lo que ella significa como continuación de un cuidadoso trabajo que ha comenzado a señalar el intento de encarar un Mm como una obra artística, y que supone una larga e incesante búsqueda, que hasta el presente no se había presentado entre nosotros, es donde se hallará su efectiva trascendencia.

Culpable

Carlos A. Fragueiro

La idea básica que genera el tema de *Culpable*, primer premio del Instituto Nacional de Cinematografía, es importante.

La posibilidad del ser humano de elegir su destino, de “elegirse” según los postulados de la doctrina filosófica que parecería haberlo inspirado, es, cualquiera sea la posición en que nos coloquemos, preocupación constante de todos aquellos que alguna vez se hayan detenido a pensar sobre sí o sobre sus semejantes.

Como muchos otros temas de Eduardo Borrás, la idea original no va más allá de sugerir el tema, y el resto no alcanza a materializarse en un mismo plano. Parecería haber un apresuramiento en desarrollar la historia una vez que se ha encontrado un tema (que puede parecer interesante, sin reparar en cómo, con qué medios, se lo hace efectivo). Lamentablemente esto parece ser un mal congénito del cine argentino y no es necesario hacer nombres para demostrarlo. Una rápida revisión de las obras de estos últimos años lo comprueba con solo contadísimas excepciones.

En el caso concreto de *Culpable*, es indudable que su tema presenta una amplitud de concepción tan singular, que su tratamiento debía ser producto de una síntesis exacta, medida muy justamente, para extraer de él las notas esenciales que se volcaron luego a un guion cinematográfico. Y nada más. Tratar de construir una anécdota donde

esas notas no estén profundamente sentidas, sin conocer, o dejando de lado, todas sus implicaciones subjetivas, hace que quede reducida a eso, a la simple anécdota lineal. Tal es la falla, fundamental y de nacimiento, de *Culpable*.

A los personajes les falta síntesis, se repiten a sí mismos en su construcción, que es por cierto superficial sirviendo a la anécdota y no a la idea que los gestó. Tomemos por ejemplo al protagonista: Leo explica en diversos momentos del film, lo que él considera que ha generado su vida. En todas esas explicaciones no hay un solo detenimiento, un solo examen de la forma en que esas situaciones lo han llevado a ser la persona que es. Quizá ello no hubiera sido estrictamente necesario si la pretensión del film fuese cualquier otra, pero no podía dejarse de lado, de ningún modo, tal como ha sido concebido y si en verdad se quería, como lo señala una leyenda inicial, mostrar al hombre “la realidad de su conciencia”.

Planteadas así las fallas del guion, es fácil comprobar que la realización de Hugo del Carril, no las resuelve más que en mínima medida. La obra se asienta sobre una construcción teatral (*Culpable* era al principio una pieza inédita de Borrás) que no se ha logrado destruir. Así, las escenas están concebidas para que los protagonistas expliquen en largos parlamentos y en inútil reiteración, el drama de sus vidas.

Esa subordinación a la explicación verbal, produce, incluso, escenas gratuitas como la de Leo y la bailarina, que no apoyan en nada la continuidad del relato, ya que la vida licenciosa del asesino, era evidente en la presencia de un hijo criado fuera del matrimonio y en sus relaciones con la joven del conventillo.

Ese yerro es aún más claro en la segunda parte del film, ocupada por una larga sesión del directorio de la empresa del Ingeniero Morán

y donde pareciera no haberse intentado una concepción distinta a la teatral para conducir el relato.

La presencia de la conciencia del asesino –acompañada de una música que tiene reminiscencias de film de ciencia-ficción– no hace sino agregar frases huecas. Un diálogo brillante o de mayor vuelo filosófico en las sentencias que ella vierte, lo hubiera jerarquizado de algún modo, atemperando las fallas que señalamos. Lamentablemente, Borrás no logra más que conceptos repetidos, no bastando la inclusión de frases, de contenido existencial (“el hombre elige en cada minuto de su vida”, “tu libertad es la muerte”) para alcanzar la profundidad que el tema pretendía.

Los mejores momentos de la obra, se hallarán así en las secuencias, liberada del diálogo, la acción pura conduce el relato. Las escenas de asaltos, persecuciones, y de manera especial la de la cosa sitiada por la policía, están realizadas impecablemente, y si bien no presentan hallazgos originales no son inferiores, en modo alguno a lo que es ya clásico en el género.

Solo cabría objetar el abuso de “spots” de efecto en los primeros planos, tendencia, que al ser generalizada, no traduce las diferencias de matices en el estado anímico de los personajes. la encarnación de ellos, por parte, es desapareja. En general todos se hallan más cómodos en la primera parte del film que en la segunda, donde los directores de la empresa dicen sus breves parlamentos con un enfatizar poco común en el cine argentino actual. Hay pocas sobreactuaciones de Roberto Escalada y Carlos Olivieri, lo hace pensar que el realizador ha cuidado este aspecto, que ha sido una de las más graves fallas de las obras argentinas.

La patota

Armando Blanco

Los realizadores de *La patota* nos dan una obra a través de cuyos personajes (una profesora violada por una patota y los componentes de ésta que luego resultan ser sus alumnos) se pretende desarrollar la tesis cristiana del perdón, por un lado, y la expiación de la culpa por el mal infringido al prójimo y el arrepentimiento, por el otro. Siendo ambos aspectos trascendentes, obligan a considerar con profundidad y seriedad que el libro de Borrás está muy lejos de poder leer.

Los personajes, una egresada de un Instituto de Psicología, transita durante toda la historia por un lateral de vivencias superficiales, puramente exteriores. Su personalidad está definida por el aspecto físico: joven y hermosa, la situación económica: única hija: única hija y rica heredera, sus relaciones: muchos amigos, novia de un próximo médico hijo a su vez de familia acomodada, etc. En ningún momento la protagonista puede ser sospechada de tener algo parecido a una cosmovisión. Por el contrario, a medida que va enfrentando distintas situaciones, ante las cuales deberá jugar con la certeza y seguridad que debe poseer una persona de sus conocimientos y la fe que declara, se repite a cada instante: “soy católica” y por ello debo actuar “tal manera” o de “tal otra”, “mi fe cristiana me dicta esto o aquello”, como si ante cada situación debiera recordarse a sí misma que tiene tina fe, que de ser ciertos deberían ser ella misma en cada actitud, aún en las más intrascendentes. Estas vacilaciones dan por resultado, fi-

nalmente, que su débil estructura se derrumbe: cuando la directora le solicita la renuncia se siente desamparada y cae en el desaliento. ¿Hay coherencia entre esto y sus actitudes anteriores? Sí, con la mostrada superficialidad de sus convicciones que hacían proveer una reacción semejante, por más que ello contradijera las declaraciones del personaje, el cual debería haber afrontado esas situaciones con la seguridad casi refleja, aunque siempre humana, del poseído por una fe religiosa, lo que hace, al no darse una situación semejante, aparecer forzada la superación de la presión del medio social: amistades, padre, novio, etc., que la impulsan a castigar a sus ofensores y a eliminar al hijo. La contradicción de tal actitud se acentúa por la justificación.

Asimismo, no se comprende cómo luego de adoptar estas dos actitudes, resuelve ocultar “la fealdad de la deformación del embarazo”, “no puede soportar los reproches de su padre”, con quien nunca coincide y que en poco difieren de “la actitud habitual para con ella desde que nació”, la sospecha y la murmuración de los demás profesores y la exigencia de la renuncia que la afecta, etc. Pero lo que más sorprende es su declaración, a posteriori de haber resultado tener el hijo contra la opinión de todos los demás: “llevo anteojos negros porque la vergüenza me impide mirar a ninguna persona de frente”, suma, los autores no parecen tener idea cierta del cristianismo tomando solo los slogans exteriores.

Los patoteros parecen estar condicionados: por su vitalidad juvenil, la película de literatura pornográfica, y el casual estímulo desencadenante de la tragedia, de una prostituta que en un departamento de altos no ha reparado que, desde una obra en construcción frente a su ventana y a la noche, pueden verla desnuda mientras se baña y viste. Estos son los factores no pueden ser desencadenantes de la existencia de las patotas y de sus más variadas formas de delincuencia

juvenil. Las verdaderas motivaciones están en un orden que va mucho más allá. Y aquí es donde se hacen peligrosos trabajos como este de *La patota*, con pretensiones de testimonio, porque cuando se analizan problemas trascendentes para el hombre, afirmándose en la realidad, ésta debe ser objetivada con seriedad y profundidad, cualquiera sea el pensamiento de quien intente la tarea. En caso contrario se corre el riesgo casi cierto, como en este caso, de dar un enfoque falso y a través de él llegar a salidas absurdas, rebuscadas e ilógicas, por falta de fundamentos serios, y por invalidez práctica.

En síntesis, por inautenticidad, adjetivo que califica a este film. Cuando se proponen, como en este caso, diagnósticos y tratamientos para un problema que preocupa, ¿quién se responsabiliza de errores que, deformando conciencias, dificultan el diálogo en busca de la verdad?

Escritorios y realizadores de cine deberían recapacitar seriamente antes de encarar tal tarea y mí aún ciertos temas. Formalmente el film muestra inseguridad y falta de convicción que se traduce en largos monólogos interiores de la protagonista para explicar situaciones que deberían haberse tratado por medio de la imagen con mayor corrección cinematográfica. De esta deficiencia no se sabe si responsabilizar a Tinayre por no haber marcado correctamente acción y expresión a Mirtha Legrand, que ésta por falta de aptitudes para hacerlo, o a ambos, pero lo evidente es que hay situaciones en que el espectador no comprende cómo dos personajes pueden jugar una acción expresivamente discordante y verbalmente coherente (Paulina y su padre, Paulina y su novio).

El juez jubilado está fuera de carácter, sobreactuado y de radioteatro. Los tres patoteros, por sus aptitudes personales, y salvo algún exceso expresivo verbal o pedestre, son lo más sólido en el elenco de actores que cuenta con un “Alberto” que cumple con corrección su parte.

No hay ritmo que unifique el film, a pesar de que el montaje es lo más plausible de la realización; en favor del montador hay que decir que sacó el mejor partido posible de un material heterogéneo y falto de unidad.

Por último, la fotografía es otro de los elementos cuyo control se le ha escapado al director y ha permitido a un iluminador, sin conciencia de lo que significa una tarea de equipo, hacer un juego de luces de acentuados contrastes en exteriores a todo lo largo del film, actuando con tal independencia de la acción, que en muchos momentos llega a solicitar para sí toda la atención del espectador.

CONTRACAMPO 4

contracampo

enero 1961

revista de estudios cinematográficos

La Plata | Argentina

No. 4

LEOPOLDO TORRE NILSSON

Entrevista con Torre Nilsson: el desasosiego tras la caída

AAVV²

Un guapo del 900

P: ¿Por qué realizó el film?

TN: En estas cosas siempre coadyuvan ciertas circunstancias de orden industrial, espiritual, accidental, de necesidad de expresión. Casi siempre esas circunstancias se sincronizan, chocan, mezclan y llega el momento en que uno no sabe decir cual fue primera. Casi siempre están mezcladas y no es importante su origen, sino al momento en que el film comenzó a ser realidad. La idea de hacer *Un guapo del 900* no fue mía, me fue propuesta antes de *Fin de fiesta* y me interesó de modo global. Yo tenía entonces la idea remota de la pieza. Se me habló de una adaptación hecha por Petit de Murat, que iba a ser dirigida por Demare en 1951, y de la cual se llegaron a hacer 100 tomas, interrumpiendo después la filmación. Leí la adaptación y no me interesó. Tenía la impresión de que era algo farragosa, un tanto epidémica, aunque podía dar lugar a una reconstrucción de ambiente interesante. En casa de mi padre encontré las obras completas de Eichelbaum, y leí entonces el original. Decidí entonces que no filmaría esa adaptación, pero que haría al film en caso de poder hacer otra. El productor me enteró de que el mismo Eichelbaum había trabajado en esa adaptación, pero yo

²Entrevista realizada en octubre de 1960 por alumnos de 2º año de la carrera de Cinematografía de la UNLP.

quería hacer mucho más su obra teatral. Creo que él se había traicionado así mismo en la parte que le había tocado en ese trabajo. No pretendía yo trabajar según los conocidos moldes cinematográficos de adaptación; desplazar las escenas en el espacio, que ellas ocurran en exteriores, que los personajes se expresen por situaciones, en lugar de hablar, o que se tomen textos de la pieza y se los traslade a una suerte de acción y entonces, para que ocurra lo que el personaje dice en una frase, se hagan dos o tres escenas absurdas. Repetí al productor: si se pudiera hacer la obra de teatro, con muy pocas modificaciones, la harían. A mí me parece que la obra de teatro es de brochazos fortísimos, certeros, con personajes tan hondamente entrazados como *Ecuménico* y *la madre*, y con una cantidad de posibilidades, por las cuales estaba dispuesto a hacerla. Cuando dije eso, posiblemente tenía ya cierta aspiración de hacer una película realista. Paralelamente vino el proyecto de *Fin de fiesta* que me interesó mucho más. Al concluir este film, se habló de *Martín Fierro*. Circunstancias particulares (mi padre muy enfermo) me impidieron encarar una obra de tanta envergadura. Recordé entonces el proyecto de siete meses atrás y acepté hacer la película sobre la base de una nueva adaptación. Hablé con Eichelbaum, y luego de una serie de casi desencuentros, un diálogo bastante duro, y una discusión bastante larga, él me dijo: “Hágala como la sienta”.

Como la siento es, creo, como la sintió usted, repuse, porque voy a reproducir casi íntegramente la obra de teatro. Quedamos también de acuerdo, en que Petrone no podría interpretarla, como estaba en el proyecto original, yo había pensado en Lautaro Murúa.

Mi propósito es un tema realista; la pieza de teatro me satisfacía en sí misma, y no quería romper su estructura. Mi concepto, desde el comienzo, era dar los antecedentes de la situación que en la pieza no están; ella es

cuatro trazos firmes de una situación que ya viene implícita. Por ejemplo, *los amantes* están en el departamento y ya está implícito todo lo que pueda haber ocurrido anteriormente. Lo que había que hacer era crear ese antecedente: la sospecha de Ecuménico. El primer acto de la pieza es la escena en que Ecuménico llega al boliche y explica que ya no está más con el caudillo, yo debía mostrar en el cine los antecedentes; por qué no estaba ya con el caudillo, crear la situación en la cual comprueba el posible adulterio de la mujer, mostrar en alguna pequeña escena en qué medida servía al caudillo. En cada situación, todo lo que fuera antecedentes; ese era mi propósito en la adaptación. Después, desde el punto de vista estrictamente cinematográfico, crear un estilo, seguir mi estilo de filmación que tiene más bien características expresionistas, por la aproximación de la cámara a los personajes. Hacer con el cine lo que no puede el teatro, que consigue el vigor, la intensidad, la relación espectáculo-espectador, a través de la voz humana y de la presencia de intérpretes. ¿Cómo lograr esto en cine? Aproximando la cámara, siguiendo con exhaustiva dedicación los gestos, las actitudes de los personajes, su movimiento y tratando que la pausa de imagen, el tiempo de imagen sea dado por aproximación al del personaje. Que lo cinematográfico no esté en el hecho de que no va a haber diálogo y todo es expresado mediante situaciones, sino que ya existir diálogo, pero al mismo tiempo, la cámara va a trazar un paralelo con ese diálogo dando intensidad a la imagen por medio del acercamiento al personaje. Una cosa me interesó mucho y era, creo, muy necesaria: lograr en muchos momentos la puesta en escena realista, la toma larga, en lugar de la toma fraccionada. Pero al mismo tiempo, con esto se corre el peligro de teatralizar demasiado la situación; ocurren además grandes dificultades en la filmación si la toma larga se intenta con personajes que se desplazan cerca de la cámara.

P: ¿Qué ve usted en la obra original? Y en particular, ¿cómo ve los personajes?

TN: Lo veo como un trazo muy certero de situación y de personajes; veo personajes dibujados con mucha fuerza, muy bien dados en situaciones. Como hecho general, ciertos caracteres constantes que hay en casi todo el problema del hombre argentino: el problema de la incomunicación, de la soledad, aún en la relación, que es una suerte de tema constante en casi toda mi obra. Siempre me importa el hombre incomunicado. Pienso que es uno de los grandes temas argentinos, y aquí, de un modo especial, se lo trata en un ambiente donde y por lo general cuando es llevado al teatro o cine, se cargan las tintas sobre el pintoresquismo de las situaciones y se deja de lado el problema psicológico del individuo. Pienso que es una pieza en la cual, si bien el friso naturalista es importante y está bien dado, el planteo psicológico, lo es aún mucho más. Al mismo tiempo, ese problema de incomunicación está implícito en la relación entre hijo y madre. Esa situación edípica es, de algún modo, mala educación; un problema que está a lo largo de toda a mis películas: mala relación entre padres e hijos, mala relación entre adolescentes y adultos, entre niños y adultos, desembocando en esta circunstancia: un hombre de gran nobleza y potencia moral, como Ecuménico, tiene dentro de sí un enorme caudal de pureza y de valores éticos importante, pero está incomunicado como para poder realizarse en el plano social. Me interesa también en este caso, la mezcla de circunstancias (que también podría ser una constante en mi obra), donde el mal y el bien marchan unidos, se bifurcan, se encuentran, se separan, y siempre en razón de situaciones originales, anteriores a las que se plantean en la obra. El hombre está mal, el mundo está mal, porque mucho antes de ese hombre y ese mundo, hubo otros que no interpretaron ese mundo, y el ser humano salió tergiversado por

mentiras, falsa educación, falso contacto con la realidad. Todo eso provoca un hombre deformado, no por su origen, porque de pronto allí hay una enorme pureza que aflora en cualquier momento, sino por el desarrollo que se ha hecho de ese hombre por medio de la educación. En El Guapo se dan todas esas circunstancias. Una cosa me interesó mucho (estaba en potencia en la obra): era el problema del caudillo, el hombre fuerte y débil a la vez, el hombre que, teniendo poder, situación social, perfecto control del mundo material, económico y político, tiene una enorme debilidad interior. Esto se manifiesta en la relación con su mujer. Es este el único lugar donde hay un elemento fundamentalmente distinto de la obra de teatro. Mientras en ella no se manifiesta con claridad si el hombre conoce el adulterio de su mujer, en el film quiero mostrar que sí. En su inconsciente, como tal vez conscientemente, el hombre conoce la situación, el sacrificio del otro hombre y deja que las cosas sucedan así, porque conviene a sus convenciones, a su género de vida, a todas las circunstancias exteriores que él maneja tan bien. Si reconociera y viviese su realidad, anularía el mundo en que permanece, por ello prefiere ignorar y suponer que no sabe nada del adulterio, mantener esa situación que será sucia siempre y aún dejar que otro hombre se sacrifique. Me interesaba ese desdoblamiento psicológico.

P: ¿Podría entenderse que el caudillo es una faceta del tema central del Guapo, por la cual, ante la misma disyuntiva que se les presenta, asumen una actitud y otra?

TN: Aquí ya habría una cuestión de orden casi biológico. Posiblemente Eichelbaum piense como yo: En una sociedad deformada, tiene más posibilidad de salvación el hombre en bruto que el hombre desarrollado. Quien está ya muy comprometido con la sociedad, tiene una posición que cuidar; el hombre en bruto, por el hecho de ser casi un

ex-hombre, por estar casi perdido de la sociedad, tiene más posibilidades de redención que el otro. La relación que hay entre ellos admite muchas interpretaciones, incluso una como la que hubo en Italia donde se sugirió una posible homosexualidad larvada. Podría ser. Pero entonces toda amistad sería lo mismo y llegaríamos a límites que no pienso estén manifiestos en la obra.

P: ¿No estaríamos ante la presencia de los efectos del paternalismo de nuestra sociedad (al menos en la de la época), implícito en lo que Ud. decía sobre la condición de la madre?

TN: Tal vez, pero para Ecuménico la madre es madre y padre. Él no está buscando un padre, porque lo tiene en su casa. Ocurre que es un ser que ha sido volcado a un mundo en estado de desasosiego, se ha prendido a este hombre, y en el momento en que ve que está por derrumbarse, se derrumba él también. Creo que él, en su sacrificio, sabe del derrumbe; el otro hombre, sin sacrificio, queda mucho más vencido. Triunfa el que se sacrifica y fracasa el que queda con todo.

P: ¿Entonces entiende la peripecia del Guapo como su expiación, más que como una caída?

TN: Pienso que es una expiación. Él mismo lo enuncia: “Hasta la osamenta de Ordoñez se levantará para darme la mano”. No diría que hay complacencia en su sacrificio (evidentemente el sacrificio da muchas veces cierta complacencia al sacrificado); hay sí, una suerte de placer en la redención, en la entrega. Hay un factor moral importante que exige sacrificio y desdén hacia lo material; ir veinte años a la cárcel, es realmente una prueba de sacrificio muy grande.

P: ¿En su salvación individual, Ecuménico alcanza a tener conciencia del origen más amplio de su enajenación?

TN: No. No pienso que, en su última instancia, él haga esto por el caudillo; él termina haciéndolo por sí mismo. Hay un momento en que llega a una repulsa de la situación, a la conciencia moral de decir: “No. He matado a un hombre; no puedo estar en libertad”. Después de haber matado a muchos hombres, siente que esa, era una muerte que él no podía cometer.

P: **¿Se trata entonces de la asunción a sí mismo, esta expiación que él elige?**

TN: Es el descubrimiento de sí mismo. Hasta entonces es un personaje de poca monta, *un guapo*, un compadrito, un ser de segunda mano, un ser de tono menor... Pero es en ese momento, donde toma realmente características importantes como personaje. Alguien me dijo una vez: “Va a haber una decepción, después de todo no se ve ningún acto de guapeza”. Pero hay un acto enorme de guapeza, que es el de entregarse. La guapeza es precisamente ese acto de sumisión; las demás guapezas anteriores, no cuentan.

P: **¿Cómo conciliar esta definición con la ambientación realista?**

TN: Si bien el trazo exterior de la película es realista, el estilo de filmación no lo es; llega a tener características expresionistas. A cierto crítico le pareció una paradoja, el que yo dijese que la película estaba en la línea de mis películas irrealistas, como *La casa del ángel* o *La caída*. Yo considero realistas, por su estilo, *El secuestrador* y *Fin de fiesta*. *Un Guapo del 900* tiene un estilo superrealista, la cámara se acerca a los personajes y éstos se mueven dentro del cuadro no naturalmente; el movimiento de cámara es febril, irreal; la cámara se acerca demasiado a los objetos, les descubre poros, matices, y esto no figura dentro de lo que yo considero un planteamiento realista. Mi propósito en la

filmación fue, estilísticamente, deformar la realidad. Pienso que, por lo general, un estilo realista incluye filmación sobre planos medios, con lentes normales, movimientos condicionados a la causalidad de la situación. En cambio, aquí no ocurre. Hay movimientos, actitudes, aproximaciones, miradas, inusitadas; todo lo cual hace que el estilo sea naturalista.

P: ¿Lo satisface esa presentación superrealista, esa realidad subversiva? ¿O hubiera podido ser, tal vez, más brusco el choque?

TN: Posiblemente se podría haber llevado a una última instancia mi concepto, pero habría tomado características más experimentales, que hubieran hecho peligrar el film en sí mismo. Esa experiencia mía está aún en proceso de maduración.

No siempre se pueden lograr esos propósitos. Entre un film teórico, en el libro, o el que tenemos en la cabeza, y el film que ocurre, hay muchos procesos distintos. Hay directores que hacen el film en el libro y se trasladan al set a hacer lo que han concebido. Para eso deben llegar a numerosas impostaciones: en la caracterización de los personajes, en su tono, en el orden escenográfico, etc. porque ellos están siguiendo al patrón libro, porque tienen que llegar a ejecutar eso. Estoy totalmente en desacuerdo con esa línea. Pienso que un film existe como existe un individuo; empieza a crecer, a tomar forma. Lo absurdo es pensar que debemos seguir el patrón elegido. Lo importante es marchar en una intensa relación, estar viviendo permanentemente el problema central. Lo importante en un film, no es la definición que uno haga genéricamente: hago este film para mejorar la adolescencia, hago este film para demostrar las limitaciones que hay en las relaciones humanas, o hago este film para mostrar el problema de los cañeros del norte. Eso es casi siempre lo menos importante. Importa cómo

vive ese problema, y toma vida en tres facetas distintas: el libro, la filmación, el montaje. Cada una de ellas debe tener sus libertades y sus limitaciones; nunca el director debe dejar de ser creador en alguna de ellas y nunca debe supeditar una a la otra. Es necesario que cada una viva con toda la intensidad posible. Puedo asegurar que, en *Un guapo del 900*, entre los propósitos que hay en el libro y los que se lograron en la filmación, hay una suerte de abismo de diferencia. Lo que se logró en la filmación fue en razón de una serie de factores que ocurrieron allí mismo y que podrían no haber ocurrido.

Un iluminador como Younis, por ejemplo, con quien sentí que podía realizar lo que yo necesitaba. Younis prescinde de formalismos y dice: “coloque donde quiera al personaje; a mí no me importa que se produzcan sombras; voy a iluminar desde abajo con reflectores chicos”. Entonces me permite ese desplazamiento natural y al mismo tiempo un gran primer plano con profundidad focal en todo el cuadro. Me permitía también que hubiera, dentro de la misma toma, trece o catorce movimientos distintos de cámara y personajes. Como dije, esto lo puedo lograr con un iluminador como Younis y un cameraman como Di Salvo, que tiene una gran precisión en sus movimientos, está siempre dispuesto a la experimentación, es capaz de hacer un travelling con cámara en mano, sin necesidad, en fin, de todas las comodidades que casi siempre se exigen. En esta otra circunstancia que hace que sea posible que yo pueda lograr un estilo y otra, es contar, por ejemplo, con actores como Alcón y García Buhr, disciplinados, que controlan perfectamente sus desplazamientos ante la cámara. Hay actores que, si se les marca, como tuve que hacerlo a Alcón y García Buhr, catorce movimientos dentro de la misma escena, por estar atentos a las marcas que hay en el suelo, debilitan su interpretación. Es humano

y lógico. Estoy seguro que pocos son los actores que pueden lograr esa especie de precisión en la reproducción de los textos, en la intensidad de la interpretación y en la justeza de los movimientos. Así estos factores colaboran para que yo pueda lograr una situación de ese modo. Si no hubiera podido contar con esos actores, hubiera tenido que llegar al mismo fin con otro procedimiento. Cuando tengo que filmar a Gay Palmer y Alcón, por ejemplo, empleó un procedimiento totalmente distinto: hago plano y plano. Los de ella los films por un lado y los de él, por otro, cosa que no me ocurre en la escena con Marzio y Gay Palmer por ahí, todavía, no he descubierto ese procedimiento.

Cuando trabajan dos actores en el cuadro, las réplicas de uno arrastran, casi insensiblemente, el tono del otro. Yo necesitaba que la escena larga entre *los amantes* fuera filmada por un procedimiento similar al que usaba con Alcón y García Buhr, y un poco porque en ese momento no pensé que el mejor procedimiento hubiera sido filmar plano y plano, me llevó a hacerlo, no quedando totalmente conforme. El director tiene que ejercer una vigilancia permanente sobre cada uno de los momentos creativos del film. Lo mismo ocurre en la tarea del montaje. En ella, no tanto la extensión de las escenas, (que viene configurada un tanto por el sonido y no da una cuestión de matiz sobre si el final de toma cae sobre el rostro de un personaje, o si con vendrá cortar la escena cinco segundos antes o después) sino el proceso de aditamento de sonidos de segundo y tercer plano; es este un momento específicamente creativo. Hemos pensado que a tal escena le vamos a poner música, y cuando la estamos viendo en la moviola, comprobamos que la música ablanda demasiado, o le da un lirismo banal, o distrae demasiado la acción. Observemos que queda mucho mejor muda; la pasamos muda, pero entonces la escena nos parece

muerta. Reflexionamos cómo quedaría el ruido de un tren que pasa, el gotear de una canilla, etc. Y así, las escenas se modifican infinitamente, pudiendo crecer o debilitarse en ese momento hasta límites insospechados. Un film perfectamente hecho en su etapa de filmación y en su libro, puede en el momento del montaje, a través de los sonidos de segundo y tercer plano, o a través de una mala compaginación, desvirtuar totalmente sus elementos.

Consideraciones sobre su obra

P: Ud. nos ha hablado sobre los distintos momentos de la creación fílmica. ¿Podría discriminar la relación en que se han presentado esos elementos durante su carrera?

TN: He considerado de vital importancia la libertad en cada una de las fases creadoras del film y al mismo tiempo, la posibilidad de que la inspiración se desarrolle con naturalidad. Una de las cosas más difíciles en cine, es justamente, poder trabajar de acuerdo a la propia inspiración porque hay una serie de circunstancias artesanales que la dificultan. El cine es un oficio demasiado vasto y complejo, y lo que nosotros soñamos se nos hace a veces muy difícil de concretar, porque hay muchas circunstancias que nos están traicionando permanentemente, hacer un libro cinematográfico involucraría ya ser un creador. Justificaría toda una vida poner en ese libro situaciones, diálogos, personajes, enlace de situaciones, síntesis de tiempo, síntesis de frases para definir situaciones o personajes. Una filmación implica control de intérpretes, de técnicos, nociones de ambientación, continuidad, una serie infinita de cosas que hacen que, en cuanto, fracase una de ellas, estemos traicionando toda la obra. Podemos ser excelentes

constructores del guion, excelentes en el manejo de la técnica cinematográfica y basta un pequeño déficit en la conducción del intérprete para que toda la obra se venga abajo. Podemos ser excelentes en el guion y excelentes en la conducción del intérprete y basta que no tengamos imaginación gráfica para contar una historia con imágenes, que no tengamos sensibilidad para la composición, o que no tengamos agilidad para la narración de una historia para que hagamos fracasar todo el film. Y podemos, de pronto, ser excelentes en todo eso y no tener la noción exacta del sonido de segundo y tercer plano, o del montaje, equivocando el corte, para también traicionar todo lo anterior. Satyajit Ray habla de la angustia con que él trabaja, porque piensa que en cualquier momento traiciona toda la obra. Una angustia muy perentoria y terrible que no es la de un escritor que puede decir: “el primer capítulo lo voy a rehacer” y lo rehace tres veces después de haberlo escrito. El film se hace y no hay posibilidad de corrección, de volver atrás, por el peso de la responsabilidad económica de quien está produciendo el film. Cuando tenemos conciencia de que en cualquier momento podemos traicionar todo es una suerte de creación angustiada. Tenemos una situación cualquiera y comenzamos a dudar sobre la ubicación de los personajes o notamos la gesticulación artificial de uno de ellos; acentuamos aquella duda y cambiamos; aparecen entonces problemas de escenografía, etc. Esa especie de responsabilidad permanente es algo que debemos tener siempre, porque alejar “más o menos” la cámara, impostar “más o menos”, puede traicionar un film hasta condiciones realmente insospechadas. Nunca podemos saber hasta qué punto un film cae por una matriz, un tono mal dado, un ruido de más o un ruido de manos, un vestido mal elegido o un peinado... Miles de detalles pueden traicionarlo. Por eso el concepto

general importa, a veces tan poco, le importa mucho más cómo se hace vivir ese concepto. Pero también esto importa poco, si no hay un concepto general ordenador. Tiene que haber armonía entre lo que se piensa y lo que se filma.

P: ¿En su caso, esa dificultad lo incita, o atemoriza?

TN: Me incita y me atemoriza a la vez. Descubro ahora, a lo largo de toda mi carrera, cómo mis obras podrían ser perjudicadas por lo que yo iba descubriendo a medida que iba trabajando. Por ejemplo, *Días de odio* es el film donde afronto solo, por primera vez, la responsabilidad total (*Crimen de Oribe* lo hago con mi padre, y si bien muchas escenas las dirijo totalmente solo, siempre hay un hombre al lado a quien consulto permanentemente). *Días de odio* me pone directamente frente a un film y descubro cómo una cantidad de situaciones están debilitadas por mala interpretación y que en ese momento, yo no tenía el “*metier*” necesario para llegar a un buen entendimiento entre director, personaje y actor; descubro que en el guion mismo hay escenas que no funcionan bien, con relación a otras; en el proceso de sonorización, noto que la música es estridente en muchos momentos y está demás. Noto, en fin, cómo he ido desbaratando el film yo mismo en muchos momentos, pese a que todavía hay cosas que me siguen satisfaciendo. En *Graciela* ya he superado el problema de la interpretación; los actores están mucho mejor manejados, los tonos están mejor dados, pero descubro que hay una serie de fallas en el libro y que tampoco he superado el problema de la banda sonora, que está cargada de música en muchos momentos. Llego a *Fin de fiesta* y veo que el problema de los tonos lo sigo superando, que supero mucho el problema de la banda sonora; en el libro aún me falta hacer que las escenas se aten mejor y descubro cosas parciales, de las cuales no puedo acusar a ninguna

circunstancia exterior, no puedo decir: “es el productor”, salvo en dos películas que me fueron impuestas. Por ejemplo, en *Para vestir santos*, me encontré con un libro y un intérprete y en razón de la preponderancia de ambos tengo que ser un poco dócil en la filmación, porque no puedo modificar el libro, ni controlar totalmente al intérprete; me cabe, entonces, menos responsabilidad. En otras películas, no. La responsabilidad me incumbe a mí, a mi aprendizaje, a mi posible perfeccionamiento de estilo.

Ocurre que films como *La casa del ángel* los siento más perfectos, que films hechos posteriormente y entonces puedo pensar que es en razón de la inspiración que me puede producir al tema y de las ventajas que ofrecían ciertas situaciones, o ciertos intérpretes; en fin, razones circunstanciales. Un director de pronto se encuentra con “su” tema, con “se” equipo, lo cual lo exalta hasta un punto que no puede lograr en obras posteriores.

P: ¿Hubo una confluencia armónica de los aspectos de creación que ha esbozado antes, o hubo predominio de unos sobre otros?

TN: He procurado casi siempre conservar la libertad de expresión; he creído necesario tener algo como amor propio, orgullo y pudor, tratando de hacer que cada film me represente cabalmente. No siempre el film que más quiero es el mejor. *El protegido* es un film que quiero mucho y pienso que me representa. Sin embargo, no tiene éxito de público ni de crítica, pese a que lo hago con entera libertad y entusiasmo; escribo yo mismo desde la primera hasta la última frase del libreto, decido la filmación, el montaje, etc.; sin embargo, no sale.

La libertad no siempre es lo mejor. En un caso como *Un guapo del 900* no soy yo el autor del libro original, ni soy yo quien tuvo la idea de hacer

el film, y este sale más homogéneo, porque las limitaciones a un libro determinado favorecen más al director, que la excesiva libertad que lo dispersa. Descubro a lo largo de mi carrera que ,por circunstancias fortuitas, he podido ser libre. (Con la excepción de *Para vestir santos* y *La Tigra*, cuyos libros me vinieron impuestos y respecto a los cuales no me siento con mayores responsabilidades de creación).

P: Usted ha hablado más de una vez respecto de la unidad que hay entre *La caída*, *El secuestrador* y *La casa del ángel*. ¿Cree que es la única continuidad que hay entre las obras de su carrera?

TN: Entre *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900* también podría haber cierta relación, pese a que son muy distintas en su tratamiento y estilos. Temáticamente, es enfrentar la realidad argentina, presentar al hombre argentino y desarrollado, vale decir no en su fase crítica (como en las otras tres películas) sino ya dado, y enfocar una realidad como friso. Pienso que también van a conectarse con *Martín Fierro*, donde existe también una realidad como friso; también el personaje es el hombre argentino, hombre un comunicado, hombre en desencuentro, y sobre la base de la realidad nacional, también pienso reiterar lo que ya hice estilísticamente en *Un Guapo del 900*. Si bien habrá una visión documental de la trama, el tratamiento fotográfico tiene que tener carácter expresionista.

P: Usted nos habló de *Martín Fierro*, pero no de *La mano en la trampa* (actualmente en filmación, N. de la R).

TN: *La mano en la trampa* está dentro del cine que yo hago con más gusto, que responde más a mi sensibilidad; donde se reitera la problemática de *La caída* y *La casa del ángel*, y un poco *El secuestrador*. El problema del desencuentro, la incomunicación, sobre la base de una historia muy fas-

cinante que me va a permitir hacer un film rico en imágenes, en situaciones. Siento como si fuera *La casa del ángel*, pero con una historia que tiene más atracción y a la que abordó en mejores condiciones formales. Es una presentación de personajes en un clima angustioso, obsesivo, dejando traslucir un mundo interior rico en sus psicologías, complejo; la presentación de muchos de los factores que entorpecen la vida de los seres: el prejuicio, la vergüenza, el pudor, el convencionalismo, dominando toda la trama. Es un film que me seduce mucho.

P: ¿*Fin de fiesta* y *Un guapo del 900*, films definidos como realistas, van a influir sobre *La mano en la trampa*?

TN: Es posible que sí. Aspiro a que alguna vez ese predominio del mundo subjetivo que había en *La casa del ángel* y *La caída* se conecte con un mundo realista y de una historia en tres o cuatro planos. Una historia donde el realismo se sienta mucho y donde se sienta el mundo irreal, la presencia del mundo inconsciente, y también al mismo tiempo se documente la realidad, cosa que fue mi propósito en *El secuestrador*, pero que quizás no haya logrado del todo.

P: ¿Con la obra de cuál de los creadores filmicos compararía ese intento?

TN: Es un poco lo que hace Antonioni en *Las amigas*, en la que se asiste a una historia de tipo realista, pero en la que, sin embargo, siempre está flotando cierto vaho de irrealidad, de la que no son conscientes los personajes, a quienes los mueve como criaturas no causales. Al mismo tiempo, Antonioni le da un tratamiento seco, objetivo, que me interesa. O quizás también en algunos fragmentos de *La extraña aventura*, de David Gray, donde pesaba tanto, donde había una obsesión por la realidad y la realidad se cargaba sobre los personajes.

P: ¿Y Buñuel?

TN: También, es cierto. *Nazarín*, *El*, *Los olvidados* son películas que he ido viendo por etapas, muy separadas. Cuando se pasó *La casa del ángel* en Cannes, casi todos los críticos estaban seguros de que yo había visto las películas de Buñuel, que no era cierto, salvo, creo, *Los olvidados*. Pero evidentemente el mundo de Buñuel me fascina mucho. Vi después *El* y *Nazarín*; justamente esa mezcla, esa suerte de realidad e irrealidad, así como en el interior del ser, está la pesadilla y esta es tan real en el ser como lo son sus movimientos y actos, como el caminar y el comer. Así como hay distintas fases dentro del individuo, dentro de la realidad hay también muchas fases, y la irrupción de lo irreal es casi permanente, sin transformar ni modificar la realidad. Ocurre, simplemente, como un matiz.

Lo llamamos irrealidad porque todavía no hemos llegado a un acostumbamiento para con ese factor. Pero es lo que da cierto clima a la existencia y hace que el existir no sea simplemente un fenómeno causal permanente, sino que siempre esté roto por la aparición de circunstancias, casualidades, presagios, sincronismos. Todo ese mundo me parece fascinante e importante, sobre todo para incorporarlo a la obra artística.

P: ¿Se siente más atraído hacia el exceso de realidad de Buñuel que hacia la abstención objetiva de la realidad de Antonioni?

TN: No pienso que esa falta de retórica de Antonioni sea un alejarse de la irrealidad, sino que, por distintos caminos, van casi al mismo fin. Esa sequedad de Antonioni (en *La aventura*, la reitera hasta lograr la exasperación del espectador) es una fase de la realidad. Diría que en este momento me subyuga más Antonioni, quien de alguna manera se vincula con la literatura de Proust que durante mucho tiempo ejerció

gran influencia sobre mí. Una obsesión por el matiz, por el detalle, el gesto casual; armar la realidad con matices. Me gustaría alguna vez, hacer un corto totalmente irreal con elementos reales, con gestos, con actitudes de la realidad, que configuraran toda una fusión irreal.

P: En cuanto a la estética de sus films, ¿no han sido más bien obras de presencia del objeto que de presencia del tiempo, volviendo a Antonioni como paradigma?

TN: Evidentemente los objetos existen en el tiempo. El cine existe en espacio y tiempo, pero en ningún momento puedo separarlos; el film es esencialmente dinámico y en tal medida debe llevar en el espacio y tiempo. Es muy importante en el film dar la presencia del tiempo. Soy un obsesionado por dar la presencia del tiempo y creo que este irrumpe en el film a través de las circunstancias. Generalmente los personajes parecen, y lo son, clisé de ciertas circunstancias, y entonces no parecen influidos por la acción del tiempo.

P: ¿Tiene importancia en su obra la presencia del tiempo?

TN: En dos fases: la industrial y la de inspiración. No sé si me encontraría capaz de construir un poema épico, pero sé que podría lograr un metraje menor. *Días de odio*, había sido pensado como un medimetraje, y así hubiera sido excelente. El tema se dispersó en el largometraje. Incluso hubo que darle un tratamiento de novela y un final de cuento. Esto era defraudante. Hay ciertos conceptos que se desarrollan mejor en un film de medio o cortometraje.

P: ¿Cómo encaró el problema de la narración en *Fin de fiesta*?

TN: Pienso que en *Fin de fiesta*, por la importancia de lo social, por la dramaticidad psicológico-social que hay en cada situación, me obligaba yo a descuidar un poco mi tema obsesivo tiempo. Por tener

características de friso narrativo, era más espacial que temporal. La circunstancia dramática podía llegar a ser tan compleja en sí, que si la cargaba con ese otro tratamiento, el relato podía llegar a ser confuso en demasía. Reiterando: sentía que era tan importante lo que se narra-ba que si agregaba detalles temporales, podía entorpecer la situación. Eso mismo sentí en *El Secuestrador*.

P: Por último, ¿tiene de algún modo, la sensación de que la realidad objetiva escapa a su comprensión o expresión?

TN: Pienso que el creador no es un sociólogo. Casi nunca da, estéticamente, solución a la realidad. El creador reproduce su mundo, el ámbito con el que ha estado relacionado. Es muy raro encontrar en la Historia del Arte obras que signifiquen una solución social, o que interpreten el pensamiento científico. Toda obra es una suerte de interrogante. Es valiosa en la medida en que el interrogante es profundo y responde a fenómenos testimoniales de su época. El creador que siente que no maneja con seguridad los temas que está desarrollando, es porque es un creador que no vive con intensidad una problemática; ésta puede tener carácter social, temporal, pertenecer al orden de la realidad o de la irrealidad, pero pienso que, si son escapistas, son auténticos. El mundo irreal es tan importante como el mundo real. No es más válida la película que muestra el problema actual de los cañeros del norte, que la que muestra la incertidumbre del hombre ante el amor; las dos pueden ser igualmente valientes. Están en dos estratos distintos, simplemente. Pienso, sí, que no es válida artísticamente la impostación: pensar cuáles son los grandes temas y según resulten ser los de la tierra o del amor, me pongo a hacerlos porque son grandes temas, a priori. Eso es impostación. Lo auténtico es aquello que siento necesidad de hacer. Voy a dar testimonio de eso con toda hondura e

intensidad, y en la medida que sean válidas, lo será después la obra. El hombre contemporáneo está preocupado por muchos problemas que integran la realidad física, inconsciente, sentimental, religiosa, sociológica. Pero llega un momento en que sus apetencias se concentran en cierto sector de la realidad. También se queman etapas. Toda una época de mi estuve obsesionado por Kafka, y todo lo que quería hacer estaba vinculado a su mundo. Hubo otra época dedicada a Borges; ahora estoy interesado en la historia argentina y me interesa hacer un análisis del siglo pasado, (incluso materialista dialéctico) una revalorización de los procesos históricos. Me preocupa ese tema, y sin embargo lo reflejo poco y nada en mis películas actuales. Creo que el tema que nos obsesiona en un tiempo, lo reproducimos después, artísticamente.

Pero lo importante para el creador es ser sincero y auténtico consigo mismo, incluso prescindiendo de lo que le aconseja la realidad circunstancial, tanto el público general, como una minoría, porque del único modo que logrará una obra válida será respondiendo a los interrogantes anteriores.

Nota de redacción: la transcripción que antecede es una versión directa de la cinta magnética grabada en oportunidad de la visita efectuada al realizador.

Torre Nilsson: el desasosiego de una caída

Oscar Garaycochea

En estas notas se procura anunciar la preponderancia del mito del pecado original en la obra de Torre Nilsson, entendiéndolo no solo como una preponderancia temática, sino también como la evidencia y el punto de confluencia de las principales constantes de su obra. Convendría, por otra parte, efectuar alguna vez una crítica de los críticos argentinos a propósito de Torre Nilsson, incluyendo comparativamente las declaraciones del mismo realizador. En el presente trabajo, voluntariamente parcial, se ha desechado esa perspectiva por considerar que tal empresa merecía dedicación particular.

El cortometraje *El muro* presenta ya el tema y el gusto formal, que Torre Nilsson irá desarrollando después, tratados con cierto esquematismo y concisión que caracteriza a sus obras. Un hombre se desplaza entre los demás hombres con desasosiego, pareciendo atribuir significados extraños a hechos ambiguos. Finalmente, tras una huida cuyo motivo no se comprende, es alcanzado y detenido por su perseguidor. Antes, dos niños habían robado una fruta, y antes todavía, un tentador les había ofrecido una fruta. Desolados, los niños corren; ahora el hombre ha sido alcanzado. El tentador, que observaba desde una ventana, se retira. Descontando el recurso del “flashback”, la transposición del Génesis casi literal.

En *El crimen de Oribe*, un poeta delirante y retórico, transfiere sobre sí una culpa que no le corresponde, fascinado por un universo

al que no puede entrar por temor. Desde el comienzo se le atribuye una singular incapacidad, junto a la envidia de las experiencias ajenas; de modo tal que su don poético trasluce una impotencia emotiva fundamental. El instante del hurto es una de las escenas más lúcidas que haya dado Torre Nilsson: Oribe se ofrece a traer el retrato de una joven muerta; casi sin vacilación lo encuentra, y después de entregarlo, condenándose evidentemente según se advierte en la misma del danés, camina algunos pasos más hasta un rincón, muy convulso por una alegría apenas contenida. Su satisfacción está justificada según se comprende al final: si bien no ha estado antes en la casa ni es *culpable* de la muerte, ha logrado “in extremis” atrapar la experiencia que lo seducía; -aunque este conocimiento falso obre como una culpa auténtica, que lo arrastrará al castigo correspondiente-. Y esto no podrá evitarlo, porque puede no ser *culpable* de la acusación inmanente, pero ello no lo disculpará de su obligación de espiarla.

Emma Zunz es un personaje insólito entre los animados por Torre Nilsson, y el que más se adecúa a lo que, convencionalmente, se considera “su estilo”. La moralidad del film es semejante a *Las damas del bosque de Boulogne*, de Bresson, aunque en una obra Hélene tenga como oponente -de importancia progresiva- a Agnés, y en la otra Emma sea protagonista única enfrentada a la duda, pero sin que se la compare con nadie. Ambas mujeres han dispuesto una venganza y la cumplen sin la menor vacilación.

La mecánica prevista es compleja y estricta. Precisamente esto revela la inhumanidad desoladora del propósito, a cuyo término victoriosas, las protagonistas quedan vacías de todo interés por la existencia, simultáneamente destruidas. Emma es la única protagonista ejecutora consciente de mal que aparece en la obra de Torre Nilsson,

aunque parezca haber suspendido el juicio sobre sus actores hasta el momento en que su propósito se cumpla, durante esos *Días de odio* –que recuerdan a los *Dies Irae*– o indefinidamente. Que la postergación de la culpa existe, es lo que demuestran algunos actos secundarios: Emma irá el dinero que le ha dejado el marinero desconocido después de su entrega. Bresson hace que la historia transite del predominio intelectual de Hélene, a la creciente importancia moral de Agnés. Torre Nilsson solo puede mostrar unos planos lejanos de Emma, cuando sale del tribunal donde la han absuelto, pero el breve parlamento en “off” sobre el rostro hermético de la mujer, y el aislamiento de su figura en la calle invernal, es suficiente para indicar que Emma ha comenzado a “caer”. Las afectaciones formales –cámara inclinada, tomas bajas– se hallan aquí tan justificadas como la elección del vestuario prototípico, en el film de Bresson. Ellos no indican la irrealidad del asunto, sino críticamente la del afán de sus personajes; la imposición inflexible del asunto se adapta a su significado. Torre Nilsson flaquea, empero, tanto al verse obligado a sumar episodios para dar al film una duración normal, como en el tratamiento equivocadamente realista y fragmentario de tales agregados. El tema obligado por el productor –en *La Tigra*, *Para vestir santos* y *Graciela*– o la necesidad de opinar directamente sobre un ambiente social –El protegido– diluyen el interrogatorio trascendente, cuya persistencia obedece al propósito de aprovechar ciertos aspectos laterales de las anécdotas tratadas, aunque forzándolas a dar un significado que no les corresponde. En *La Tigra*, la prostituta siente la tentación del bien a través del joven al que deslumbra, y en *Para vestir santos*, la muchacha toda bondad que el libreto de Pondal Ríos recrea para Tita Merello siente la tentación del mal a través de su antiguo novio, que puede “perderla”. Las caídas

simétricas y opuestas de ambas no señalan una modificación estable; lo que ellas “son”, prima sobre los deslices. En *Graciela*, reelaborado con obstinación la novela de Carmen Laforet, aparecen esbozadas las situaciones y el clima de *La caída*, aunque la protagonista descubriendo la posibilidad del amor y la soledad, está más cerca de Ana que de Albertina. No hay deslumbramiento, sino una especie de lentitud de reacción que no ha llegado a ser asombro. Descubre, por un lado, el amor como continuidad normal y casi imprescindible de un estilo de comunicación más llano, y por el otro, también el amor complicado y por lo común estéril de los mayores. En la fascinación del universo hermético de los adultos, reaparece el conflicto entre lo irreal y lo real. En *El protegido*, la coincidencia entre una escena filmada, y el paseo real de la pareja de amantes, o el paralelismo entre la suerte del protagonista del film que se realiza y la del protagonista “real”, aunque no demasiado justificadas narrativamente, muestran con claridad su arraigo en la obra de Torre Nilsson.

El tema del conocimiento del bien y del mal, presentados más como un antagonismo dramático que como una polaridad en la acción de los personajes, anima absorbentemente los tres films siguientes.

Es informativo comparar el texto de *La casa del ángel*, con el film, las modificaciones narrativas y el cambio de intención expresiva a través del material inalterado, hacen que adquiera una perspectiva nueva. Las sugerencias de ambientes y emociones subjetivistas fundamentalmente por el recuerdo de Ana, aparece como una dialéctica sobre culpa y condenación. Al mundo de la joven –toda ambigüedad, conocimiento aún en suspenso- se opone el de los mayores –la convención, las relaciones falsas, el rencor, el orgulloso predominio de la voluntad-. Ana es la tierra de nadie, como más tarde lo serán la pareja de *El secuestrador* o Alber-

tina. Con ellos, en ellos, se entabla un combate trascendente. Fuerzas apenas disimuladas tras el rostro de algunos personajes, los solicitan, procuran poseerlos, “secuestrarlos”, definitivamente. Esa lucha no cesa nunca; por ello, simplemente, nadie intenta comunicarse. La comunicación erótica es brutal o frustrada por circunstancias crueles. La relación con familiares y amigos es opresivamente sospechosa. En la inocencia, el Mal se manifiesta con mayor claridad, pues la inocencia no existe sino como una excusa –por eso más cruenta– del Mal. Después del conocimiento, a través del pecado, parece inevitable perder toda esperanza de vencerlo; solo puede oponerse la abstención.

Después de la violación Ana se sumerge en el sopor. Lo que ve, en los escasos momentos de lucidez, es incierto; más tarde su ámbito definitivo parecería ser una extensa falta de interés que, no obstante, también caracteriza la clausura neurótica. Ese es el estado habitual en que, sin aparentar ninguna tensión, parecen encontrarse todos los mayores. Tras un peregrinaje incierto, Ana ha llegado al mundo de todos los días de la gente común: apariencias habituales, serenas, el Mal estatuido.

En *El secuestrador*, se ordena más la definición de las edades: los mayores habituados al Mal, han dejado de advertirlo y lo ejecutan sin consecuencia; los niños, ignorándose, también permanecen impunes. Entre el olvido y la inocencia, la pareja de jóvenes aprende, sin intermediarios que lo falseen, a través del amor, un conocimiento verdadero y por ello sufren un castigo desmesurado. Como en Fellini, hay algunos parciales remansos en la magia y la religión, pero estos nunca se resuelven sino en rapiña, superstición, crueldad. Las cosas están signadas de horror y obscenidad. El final es ambivalente: la alegría inocente y *culpable* de los niños es contrapuesta a la alegría resignada de los jóvenes. Pero, o bien porque en unos ha resbalado, o bien por-

que en otros ha dejado una marca dolorosa, el mal ha sido puesto en evidencia. Si en *La casa del ángel*, el Mal era un prejuicio, aquí es “*el secuestrador*”, una fuerza concreta, casi personal. En este sentido el film, solo puede interpretarse como una alegoría cuya fuerza reside en la extrema corporeidad de los elementos dramáticos.

El tema de la tentación enunciado en *Graciela*, es retomado en *La caída*, Albertina no es una simple víctima, como Ana o la pareja de *El secuestrador*. Como la mayor parte de los personajes de Torre Nilsson, no es un elemento por sí mismo, sino que sirve para que otros seres –el abogado Indarregui, los niños– la soliciten y conviertan en campo de batalla. Albertina duda, pero ambas fuerzas tentadoras son malignas y ocultan su carácter cuando la joven se acerca hacia alguna de ellas. Huye cuando comprende que ha sido cómplice de los niños, comprometiéndose en la tolerancia de su ausencia de moral, pero al menos ella ha logrado escapar de Indarregui. En la novela, ella presiente esa posible “caída”, cuando se besan en un banco del parque. Dos morales solicitan a Albertina: la de Indarregui, que se reconoce heredero de tradiciones y acepta convencionalmente lo que le han dado –como Pablo en *La casa del ángel*– y, por otro lado, la ausencia de todo orden, las inocencias crueles, que en *El secuestrador* se mostraban en una dirección menos demoníaca. Aquí ella está perfeccionada con la presencia del Tío Lucas, ser creado por ellos, que podría completar la posesión en el plano erótico. Estos niños, aunque provisoriamente, son los que la “secuestran”.

El ser puro, codiciado por el Mal, es el que tiene el conocimiento en suspenso: Graciela y Albertina son extrañas en la ciudad enorme. Ana, en la pubertad, los jóvenes de *El secuestrador* procuran abstraerse de la miseria en que habitan. En otra dirección, que se discute más adelante, Adolfo –*Fin de fiesta*– está aislado del mundo de su abuelo y es incapaz de

asentarse en otro y Guastavino –*Fin de fiesta*– y Ecuménico –*Un guapo del 900*– son aislados de sus costumbres y convicciones por desengaño.

Estos momentos de soledad situados en el centro de la pugna entre el Bien y el Mal, son precisamente los que señalan una elección. Luego, está el conocimiento de la “caída”, pero en ningún caso se sabe qué ocurrirá después, incluyendo los héroes positivos. Torre Nilsson cree que la elección en sí, es lo fundamental –aunque en la historia de Emma Zunz esa determinación es totalmente rígida y termina por quebrarla– o tal vez advierta que sus personajes no existen como criaturas verosímiles, que sus anécdotas solo sirven de pretexto para ese enfrentamiento trascendente, que le importa. Esa limitación, en todo caso, no solo influye en los personajes, sino también en el sentido y la posibilidad expresiva del autor.

En *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900*, Torre Nilsson intenta explicar a un personaje. Pero, así como había conseguido antes presentar algunos muy complejos en su carga de símbolos, fracasa cuando da su opinión acerca del sentido de estos personajes nuevos, situados en una circunstancia histórica precisa. Lo que muestra de ellos, no es una perspectiva particular, sino más bien una perspectiva equivocada. Sitúa a Ecuménico y Adolfo como héroes plenos de salud, disconformes, rebeldes, y hasta cierto punto, seres que tras un peregrinaje en el linaje del Bien y el Mal, alcanzan una postura moral superior –sobre todo Ecuménico– a la de otros. Para que estos caracteres adquieran la nitidez necesaria, Torre Nilsson se ve forzado a aumentar la importancia dramática de Braceras y Alejo Garay, antagonistas imprescindibles, cuyos papeles han sido dilatados sin otro motivo. (1)

Siendo ellos la fuerza negativa, la renuncia al Bien, el anonadamiento de Ecuménico y Adolfo –su “caída”– ha sido interpretada por

Torre Nilsson, como la asunción a una conciencia positiva. Se los opone a personajes de los films anteriores, donde la conciencia no solo no resolvía, sino que incluso se efectuaba en un orden ambiguo: huida, abstención muda.

Que la impostación forzada por Torre Nilsson no es congruente, es algo legible en ambos films, sumamente reacios a ser interpretados en la clave que él les atribuye. *Fin de fiesta* es en parte la “caída” de Adolfo. El paseo final, aun suprimiendo la ubicación fundamental del 17 de octubre de 1945 y la presencia de Mariana enamorada, es un avance hacia lo indeterminado que resuelve menos aún que los paseos finales de Emma Zunz, Ana, o la huida de Albertina.

En Guastavino reaparece, además, el tema del hombre que cae en el conocimiento –y por lo tanto en el conocimiento de su culpa, en la inocencia– y es destruido a causa de ello. El pecado original de Guastavino es, en sus consecuencias, mucho más coherente que el de Adolfo, a quien siempre se procura que pueda eludir el castigo, o disimularlo cuando lo recibe. Para lograr esto, Torre Nilsson sintetiza la penosa ruina de la familia Braceras que en el libro ocupa, justificadamente, muchas páginas, el enquistamiento emotivo de Mariana, la maternidad frustrada y locura de su hermana, la inercia de Adolfo y, sobre todo, la figura agonizante y sufriente del caudillo; todo ello en un tono cada vez más bajo y monocorde, donde la lentitud manifiesta el tiempo.

Pero la corrosión de estos caracteres ha sido eludida al parecer por otras razones que las de una economía narrativa. Hay incomprensión del material elegido, y si este defecto se advierte con tal claridad en los dos últimos films, las declaraciones del autor analizadas retrospectivamente, hacen sospechar que el equívoco se extienda, en distinto grado, a buena parte de su obra. No obstante, ocurre, que se distinga

mejor donde el forzamiento expresivo alcanza la tensión extrema que evidencia el desacuerdo.

El mito de la “caída” según lo advierte Kafka al explorarlo durante toda su obra, plantea el problema del conocimiento. Irrealidad, es ausencia del conocimiento, el estado anterior a la “caída”, o el instante en que ocurrida la “caída”, aún no ha llegado la consciencia. Esta región confusa, donde la irrealidad se define dramáticamente, es la que interesa a Torre Nilsson, y en esto no solo muestra su preocupación por un conflicto que enfrenta realidad e irrealidad, sino que, primordialmente, sugiere la existencia de uno semejante como creador. (2)

Torre Nilsson permanece dentro del antagonismo como sus personajes, según se advierte en el intento de evolución hacia el estado siguiente –la acción sobre ese conocimiento alcanzado– que significan *Fin de fiesta* y *Un guapo del 900*. La desorientación resultante no es más que el signo extremo del intento mal dirigido: encarar una visión crítica, utilizando la misma actitud mítica anterior.

No es de extrañar que Torre Nilsson sienta afinidad por Antonioni –sería informativo conocer su opinión sobre Visconti–; el tema de la soledad del ser, de los intentos y fracasos de comunicación, desde una perspectiva estrictamente individual, existente en gran parte de los films de Antonioni, y el aspecto lateral de la intención crítica que hay en la sola presentación de los conflictos, no debe dejar de tentar con fuerza a Torre Nilsson, quien conmovido por la presencia de los objetos que utiliza –formales, ideológicos–, no siente necesidad de conocerlos, de establecer con ellos otro tipo de comunicación menos unilateral. El paso del conocimiento mítico, al racional aún no ha sido dado. Como consecuencia, en sus obras la realidad se dispersa o aglutina, pero nunca alcanza coherencia y fluidez. Bresson ejemplifica un extremo; Bu-

ñuel y Welles, otro. En el punto medio, que parece ser la aspiración y el lugar justo de Torre Nilsson, Bergman y Cocteau. Pero estos dos como una nueva polaridad. Torre Nilsson no ha encontrado hasta hoy el equilibrio dentro de una misma obra, y los intentos de una continuidad del discurso no han rendido una dialéctica verdadera siendo decididamente parciales; lo que los presenta menos completos es la incompreensión del sentido en que se hallan articulados. La posición a medio camino no parece ser una elección libre. No obstante, una intensa pugna por el conocimiento que tal vez pueda resolverse en las próximas obras.

La crisis actual de Torre Nilsson, es la de un creador ante su madurez. Madurez posible, de ningún modo algo inevitable. Se advierte ya, incluso en los indicios negativos y ambiguos, la necesidad de una creación más consciente, donde el autor esté presente comprendiendo efectivamente los recursos que emplea, y la necesidad simultánea de una creación más libre de la intención estricta del autor. Más conciencia, más libertad. Este tema no ha sido expuesto por Torre Nilsson, y enfrentado con el de la “caída”, parecería indicar una concepción inconciliable. La persistencia, empero, puede indicar también la urgencia de extremar el conflicto para llegar a resolverlo.

Notas:

(1): En *La caída* la cámara se acerca y detiene tanto en los niños, que los opone a los mayores en pie de igualdad. En *La casa del ángel* se agregan episodios, se informa detalladamente la existencia de Pablo, para que en el encuentro con Ana sea un antagonista tan importante y definido como ella. También la futura víctima de Emma Zunz cobra en el film una proximidad que no poseía en el cuento originario.

(2): Tanto Ophüls, como el último Lang gustan sugerir la irrealidad del espectáculo, el mecanismo de la obra, convención de realidad puesta al descubierto, aludiendo así, críticamente, a una trascendencia concreta. El conocimiento de la convención desprestigia lo irreal. Torre Nilsson, sugiere muchas veces la irrealidad en lo real al elegir conflictos y ambientes insólitos, situados en el límite del conocimiento. En la concepción del espectáculo como realidad, y en la intención de desprestigiar la realidad, hay una tendencia irracionalista, que significa en el caso de Torre Nilsson, una nostalgia estéril. Prueba de esto son las peligrosas morbideces en que cae algunas veces. Torre Nilsson ha “caído” ya, ha logrado el conocimiento. No es consciente a medias. Un ángel con espada de fuego impide que regrese al paraíso de la inocencia.

Un guapo del 900. Obra y transposición

Armando Blanco

Para dar lo trascendente del protagonista, Eichelbaum utiliza los personajes del caudillo, la madre, y en un plano más lejano, la mujer del caudillo, haciéndolos jugar sobre un fondo ambiental apenas sugerido. La línea dramática es clara y equilibrada, concebida teatralmente; ciertas convenciones descriptivas se imbrican con precisión a través de los diálogos y la escenografía. Por esto los factores que determinan a Ecuménico son condensados en la madre y el caudillo, puesto que Eichelbaum muestra a Ecuménico como el hombre conformado por elementos culturales, sociales, económicos, educación, cuya única vigencia es como instrumento subordinado del caudillo, considerado como único punto de referencia para su existencia social. El “guapo” solo lo es cuando dependiendo del caudillo; tal estructura rígida lo aísla herméticamente, y al quebrarse lo deja, inesperadamente, sin transiciones, en soledad, sin referencias. El orden antiguo no rige y su personalidad carece de la elasticidad que le permitiría superar aquella enajenación, sustituyendo un sistema de valores por otro adaptado a la nueva perspectiva. De pronto se ha enfrentado a un desconocido; él mismo. Sobre él no sabe actuar.

Como servidor del caudillo, jugándose la vida, matando también, actuando siempre apoyado e impulsado por él, Ecuménico descubre en cierto momento que el ídolo es vulnerable (más aún, que ha sido vulnerado por la mujer, y según él dice en una situación, coherente con

la concepción de la época, la mujer es en sí despreciable, exceptuando su función como madre e instrumento de placer) lo que en su sistema de valores equivale a destrucción. Se propone entonces alejarse, pero no sin lograr antes una justificación. Sería ignominioso permanecer “al servicio de un castrao”. Para subsistir como “guapo” (valiente de casta) debe clausurar honrosamente esa etapa. Para ello trata de impedir el conocimiento del adulterio (y el adulterio mismo) antes de rescindir su unión con el caudillo. *Los amantes* ponen en descrédito el mito del caudillo (hombre íntegro, dueño). A través de la rendija que han abierto puede observarse la invalidez de la relación creyente-caudillo, considerada normal e inalterable por ambos. Solo admitiendo la trascendencia del adulterio como información, para Ecuménico, sobre el ambiente de Garay, se entiende la relación del episodio y el conflicto total con el ambiente histórico. Procurando esquivar la evidencia, los que defienden la continuidad de ese orden procuran eliminar las pruebas de lo opuesto. Se procura detener el conocimiento, un proceso natural. El guapo es el guerrero ritual que acude en defensa de su deidad ultrajada. Pero en esa acción, simultáneamente, recupera su libertad. De aquí pueden aceptarse dos conclusiones:

- el asesinato provoca el nacimiento de un ser nuevo que, en prueba de su conciencia (sobre todo social) se responsabiliza por un crimen inútil, expiado de culpa.
- el ser descubierto a sí mismo, pero desvalido ante la realidad, envuelto en el aparente caos de la toma de conciencia aún no bien comprendida, renuncia a actuar sobre ella. El enclaustramiento es, luego, una huida.

Su personalidad, madurada en una concepción dogmática, aun percibiendo la falsedad del pasado, no alcanza a comprender la di-

námica de su mundo (su ser se resiste a aceptarlo mutable); esta posibilidad se agrava en cuanto su alienación lo ha convertido en un ser incomunicado. Fuera del caudillo solo puede intentar comunicarse con su madre instrumento también a su vez, del pasado, por lo cual, en su plano, está solo. Sus energías vitales se frustran en la vorágine de la desorientación – “... tengo como un tambor la cabeza” – hasta que finalmente la cárcel aparece como medio de evasión. Es claro cuando dice: “Encerraos, aunque fuera pa’ siempre, no hay hombre que se me iguale, en coraje, en lialtá, en honradez. Detrás de las rejas, hasta la osamenta de Ordoñez se levantaría pa’ darme la mano”.

Sin duda que Ordoñez, Don Alejo y todo el pasado, en su confusión no percibe que, entonces, es otro tiempo en el que el hombre no reconoce en esa actitud tales valores. Ecuménico ha perdido una oportunidad de ser él.

Es el hombre argentino atraído por sucesivos caudillos mesiánicos que contribuyen a postergar la paulatina toma de conciencia de su verdadero ser.

La trasposición al cine de esos elementos fundamentales, dados en el original, imponían a quien intentara la tarea, su correcta correlación sin prescindir de ninguno de ellos; acentuando algunos, haciéndolos predominar sobre otros según el carácter a dar a la obra: Testimonio de época, de situación, de psicologías, etc. Solo en tal caso se lograría configurar una metáfora del “Guapo”. Sí que, elegido el sentido, en el caso de Torre Nilsson un análisis expresionista de la personalidad del Guao, debían cuidarse al máximo los aspectos formales a fin de dar a la obra un sentido unitario que permitiera la asimilación del personaje por parte del espectador. En este terreno, Torre Nilsson se propone un problema muy complejo en sí mismo sin que los resultados a que pudiera haber aspirado

lo justificaran y que incluye: Conjuración de una realidad de tipo histórico, con desarrollo de psicologías y aún de expresiones particulares de éstas que muy difícilmente podrían ser articuladas con claridad en un contexto tan amplio y exigente de ser respetado como es aquel.

Torre Nilsson no ha visto el problema con claridad y el film, a pesar de haber tomado largas tiradas del texto original, casi íntegro, con algún aditamento; no da al espectador más que una confusa relación de los aspectos exteriores de la obra, sin que dese luego se pueda tampoco halar de recreación, o de un enfoque particular, más que como pretensión frustrada. En su intento de vertebrar esa realidad con los aspectos subjetivos de *Un guapo*, se interpone una cámara que no ha podido dar unidad de estilo. La falta de unidad de estilo en una obra implica falta de visión de conjunto y en tal caso es imposible mostrar con integridad un personaje, aspectos parciales del mismo, o una situación, en cuanto todo ello se interacciona, se modifica, es causa y efecto a la vez, pero siempre dentro de un todo del cual podrán mostrarse partes, pero a condición de que sean elementos vitales y no secciones arbitrarias. Por ello “el Guapo” que nos muestra Torre Nilsson es solo la imagen física del arquetipo; los valores que lo definen están tan reducidos, fragmentados, diluidos en una masa de elementos superfluos carentes de una estructura que los sustente, que para quien no conozca la obra teatral o posea datos sobre el personaje, pasarán desapercibidos y solo logrará captar elementos superficiales, de ningún modo definitorios del “Guapo”.

Notas sobre *Faena*

Humberto A. Ríos

La idea de hacer *Faena* nació de una reunión de amigos, luego de mi llegada al país. Se barajaron entonces las posibilidades de trabajo de repercusión. El único camino, al parecer, para darse a conocer y para iniciar una búsqueda de expresión, estaba en el cortometraje. Así es que poco a poco, con la ayuda de amigos, se fue reuniendo parte del capital. Se necesitaban, por lo menos, 150.000 pesos. Reunimos apenas 50.000 pesos y con ellos iniciamos la filmación, no sabiendo nunca si podríamos terminar y sin haber reunido el resto del dinero. La suerte nos ayudó y, gracias a la buena voluntad del equipo humano, pudimos llegar en el proceso, hasta la copia "A". Sometimos luego, a instancias de otros amigos (entre ellos Rodolfo Alonso), el texto y guion de *Faena* en el Fondo Nacional de las Artes para su consideración, en vistas a un crédito que pudiera terminar con nuestras preocupaciones. El Fondo se pronunció favorablemente, y pudimos cumplir con las obligaciones contraídas.

El tema de *Faena*, cuyo título primitivo era *Otro mundo*, fue seleccionado entre algunas ideas que tenía entonces en la carpeta. Todas ellas giraban alrededor de una idea madre: lo extraordinario en lo cotidiano. El caso concreto de *Faena* podía prestarse a muchas interpretaciones: 1) tomar al hombre u obrero enredado en un engranaje industrial; 2) defender al animal; 3) contraponer el destino del animal al del hombre; 4) mostrar al público la existencia de una maquinaria tremenda. De todas ellas se tomó lo esencial y se contrapuso el destino

del animal, a la brutal tarea del hombre. Matar, industrializar, usar al animal como alimento. Pero por sobre todo ello, fue un ensayo sobre un destino inexorable: la muerte cotidiana, ordenada, útil, para una ciudad que, si bien no ignora la existencia del matadero, se niega a enfrentar hechos concretos.

En las tareas previas a la filmación, se visitó el matadero en muchas oportunidades, consultando a las autoridades y al personal y logrando recoger un material abundante y rico en detalles.

Comenzamos entonces el trabajo de escribir el guion y el encuadre, el que nos llevó cerca de dos meses. Contaba con la valiosa colaboración de Mauricio Beru, otro elemento que incursiona en el cortometraje y cuya experiencia me fue realmente inapreciable. Empezamos luego a filmar, haciéndolo rápidamente con la colaboración del personaje administrativo y obrero.

Luego fue cuestión de encerrarse en las salas de compaginación y seleccionar las tomas que más se ceñían al guion escrito.

Las peores dificultades las encontramos en el texto, que fue trabajado durante la filmación y rehecho seis veces durante el proceso de laboratorio. Para ello, Rodolfo Alonso contaba con temas determinados y tiempos de exposición cronometrados. La idea era obtener un comentario que incursionar más allá de las imágenes y que por su calidad poética equilibrar la fuerza de ciertas escenas. Nos alejamos bastante del comentario normal, al cual estamos acostumbrados por un cine demasiado explicativo y comercial. Alonso comprendió todo el problema inmediatamente, pero tuvo que ceñirse a una idea y ello no le permitía expresarse como le es habitual. Necesitaba, por otra parte, tres voces diferentes. Una, la de Rivera López debía ser objetiva y absolutamente

neutra y monótona. La de Alfredo Alcón debía estar cargada de resonancias humanas y la de María de la Paz debía estar ubicada en contraposición a la de Alcón. Entre ellos tenía que existir un tipo de diálogo que no fuera teatral, es decir, sin réplicas, pero conteniendo contraplanos de ideas. Todo esto complicó el trabajo de Alonso. Debíamos, además, utilizar la primera y tercera persona para identificar a las voces en sus parlamentos con respecto al espectador y con respecto a la imagen. En ningún momento, repito, se trató de comentar el film, sino de buscar una dimensión poética que hiciera de contrapeso al volumen de las imágenes. Por último, el texto fue escrito en poema libre.

Toda obra es perfectible. En este caso, *Faena* pudo ser mejorado, si nos hubiéramos ubicado en el camino transitado tantas veces. Pero mis colaboradores y yo, creemos que el cortometraje en la Argentina, que es un quehacer dificultoso, riesgoso, y de escasa difusión, se halla aún en el camino de la búsqueda, y en razón de ello de constante experimentación, nos hemos animado a expresarnos de esta manera y no de otra, pues obedecía a la necesidad de incursionar en un campo virgen: el documental dramático y político.

Apuntes para un año de publicaciones especializadas

Eduardo Comesaña

Si se compara con lo publicado en 1959, la producción bibliográfica de este año sobre temas de cine ha sido ampliamente prolífica. El aspecto más sobresaliente ha sido, sin duda, el de las revistas, cuyo auge (con riesgo de saturación) no ha tenido parangón en los círculos estudiosos del cine en nuestro país.

Varios cineclubes porteños y del interior, en efecto, se lanzaron a la publicación de ensayos y revistas: Cine Club Núcleo, *Cine Club Enfoques*, Club *Gente de Cine* y *Cine Club Bahía Blanca*, entre los más notorios de ellos. De ese conjunto de entidades, la que se lleva las palmas es, indudablemente, la primera, cuya labor por lo intensa es necesario destacar. Luego de interrumpirse la publicación de la revista *Gente de Cine*, hubo un largo período en que *Buenos Aires* careció por completo de revistas especializadas de aparición periódica, y encaradas con un punto de vista estudioso. Este hueco iba a ser un parte cubierto con la aparición de *Tiempo de Cine*, editada por el Cine Club Núcleo. La primera entrega de la nueva revista, dejó bastante que desear en cuanto diagramación y contenido. Particularmente, este segundo aspecto adolece de cierta anarquía que atenta contra la unidad de la publicación. Los números que le siguieron no mejoraron el panorama. Por el contrario, le dieron un tinte híbrido, que actualmente oscila entre lo periodístico y lo rigurosamente estudioso.

En una revista de este tipo, no tiene mucho sentido la inclusión de críticas que por su limitado espacio no pasan del análisis superficial a que

están condenadas las crónicas periodísticas de los grandes diarios. Más grave aún, es el caso de ciertos comentarios que no guardan el menor nivel de seriedad, y donde el crítico en cuestión despliega a gusto una ironía pedante que mal cuadra en una publicación de esta categoría.

Varios artículos importantes se destacan, sin embargo, en *Tiempo de Cine*. En el primer número, los diálogos de *Hiroshima Mon Amour*, de Resnais, el artículo de Guido Aristarco “Las cuatro fases del cine italiano de posguerra” en el segundo, y unas acertadas “Dudas sobre la *nouvelle vague*” de H. Alsina Thevenet en el tercero, configuran lo más valioso del material publicado. En la parte crítica se destacan las notas de C. A. Burone y Edgardo Cozarinsky por su seriedad y el interesante análisis de los films comentados.

“*Flashback 2*”, dedicado en esta oportunidad al análisis de la obra reciente de Chaplin, Renoir, Clair y John Ford, se destaca como una de las publicaciones más interesantes del año; por su forma y contenido, esta edición encuadra mejor en la categoría de libro que en la de revista.

El artículo sobre Chaplin, escrito por Alsina Thevenet, agudo crítico uruguayo cuya colaboración en revistas argentinas es por suerte bastante frecuente, analiza con severidad la tendencia panfletaria iniciada con *Tiempos modernos* (1936) y que se prolonga con suerte diversa hasta *Un Rey en Nueva York* (1957).

Sigue a este un amplio estudio sobre la obra actual de Jean Renoir, de Alfredo N. Vilariño Ochoa. En él se analiza la constante evolución del cine de Renoir, partiendo de su obra de preguerra: *La crisis de Monsieur Lange* (1935), *Les bas fonds* (1936), *Une partie de campagne* (1936), *La gran ilusión* (1937), *La regle du jeu* (1939), de las que se emparenta un gran sentido plástico, con un fuerte intento de trascendencia social en

los temas. (Excepción hecha de *Una partie de campagne*, obra de un exacerbado lirismo naturalista que parece continuar en su último film, *Le déjeuner sur l'herbe*). Estudia luego el período norteamericano, que considera de transición, y cuyo punto más alto parece ser *The Southerner* (1945), pasando por último a la reanudación de la obra europea, con *La carrozza d'oro* (1952), hasta *Elena et les hommes* (1956), período este que ha dividido los juicios de la crítica francesa.

Edgardo Cozarinsky analiza a continuación, la evolución dramática en la obra de René Clair, señalando en tal sentido la importancia de *Les grandes manoeuvres* (1955), donde una trama intrascendente va adquiriendo con el transcurso del film un profundo planteo dramático e el personaje del Tte. Armando de la Verne (Gérard Philipe).

Por último, un conjunto de notas de Lindsay Anderson sobre John Ford, señalan la profunda poesía que existe en el estilo del veterano director, aún en sus producciones más comprometidas.

El *Cine Club Enfoques*, en una importante iniciativa, nos permitió entrar en contacto con profundos estudios filmográficos de *Hiroshima Mon Amour*, Resnais (1959), *Cuando huye el día*, Bergman (1957), y *La dolce vita*, Fellini (1959). Traducidos de la revista francesa *Telecine*, estos trabajos se caracterizan por la amplitud de los elementos fílmicos que analiza (realización, construcción dramática, interpretación, fotografía, banda sonora, etc.) y la autoridad de sus juicios.

Sumada al grupo de publicaciones periódicas, *Cinecrítica* apareció en agosto dirigida por un núcleo de periodistas independientes. En cierto modo, también ella participa de las virtudes y defectos enunciados anteriormente para *Tiempo de Cine*: material muy heterogéneo y de interés desparejo. Por otra parte, a pesar de que el espacio dedicado a la crítica

es abundante, los comentarios adolecen de filosofismos, diluyéndose en especulaciones sobre el tema de los films y desdeñando casi siempre el análisis de los demás factores intervinientes. En la faz puramente técnica es un acierto la diagramación de la etapa en los números 2 y 3. Para concluir, es de desear que el clima auspicioso observado durante 1960 tenga una natural prolongación en los años sucesivos.

Los de la mesa 10, una obra importante

Luis Fernández

“Al hombre actual le hace falta afrontar la realidad, debe saber cómo vive y si se encuentra o no solo; debe, en fin, llegar a tener conciencia de que cuando elude algo lo hace por impotencia y que cuando busca una historia huye de sí mismo”. Comienzo este comentario con las palabras de Cesare Zavattini, padre del neorrealismo italiano, porque considero que este film argentino se sitúa dentro de esa corriente, coincidiendo sus postulados morales por sobre las diferencias estéticas.

El tema de Osvaldo Dragún, en efecto, nos enfrenta con una realidad argentina, cruel y deprimente, que agobia a la mayoría de la población joven: la imposibilidad de concretar estudios secundarios o en el mejor de los casos, inutilidad de los mismos; dificultades económicas que obstaculizan el amor de una pareja; incomprensión de los padres para con sus hijos, etc. Si bien muchos de estos problemas han sido considerados por films de todas las procedencias, ya que ellos son comunes a la juventud de todo el mundo, es un enfoque distinto, el que confiere a la obra de Feldman un inusitado valor. Sobreponiéndose a las circunstancias adversas, los protagonistas del film sacan fuerzas de lo más profundo de su ser, decidiendo enfrentar la realidad que los aplasta. No sabemos si triunfarán, pero al menos adoptan una posición valiente y realista: la lucha.

Esto es lo que era preciso decir. ¡Decisión para cambiar la realidad!
¡Basta de rebeldías negativas! Mostremos también esa otra juventud

que vive desorientada, pero es capaz de adoptar las actitudes más honestas, si se le sugiere un camino que la ayude a salir de su obscuridad.

Feldman afirma con esta obra su valía como realizador. Si en *El negocio*, su film anterior, se perdía un poco, quizás enredado en lo farsesco del tema, adquiere ahora una seguridad ejemplar. Sus personajes logran un clima de cálida simpatía que contrasta con el hosco ambiente que los rodea; los diálogos, breves, concisos, dan lugar a los silencios, que el realizador utiliza inteligentemente en secuencias como en la que José (Emilio Alfaro) y María (María Aurelia Bisutti) bailan solos en casa de ella, o la cita en el departamento de Mario (Luis Medina Castro) que es de un dramatismo hiriente. En esta particularmente, donde el sentimiento de culpabilidad de la pareja que decide concretar el acto sexual, ante la imposibilidad del casamiento, nos hace sentir responsables de su infelicidad. Feldman la trata, además, con buenos recursos cinematográficos: los rostros en primer plano, el carro circular alrededor de sus cabezas, los detalles de brazos, manos, espaldas, nos introducen en la intimidad del acto, transmitiendo a la vez la ansiedad e inquietud agobiantes de sus protagonistas.

Plena de sugerencias es la secuencia siguiente. Después del fallido intento de la cita en el departamento del amigo, la pareja es insultada groseramente desde un camión de “hinchas” de fútbol. Ambos miran a esos seres con más pena que odio, pues intuyen, sobre todo José, que los que gritan desde el camión también sufren la incomprensión del medio ambiente; sus gritos son el desahogo de sus vidas fracasadas.

Los detalles ambientales, en fin, que Feldman introduce: el paseo por el río, las calles céntricas, el café, la casa del joven mecánico, dan a la obra un clima de autenticidad constante. A ellos se agrega la buena labor del director de fotografía: Ricardo Aronovich que debuta en el largometraje, y la excelente música de Horacio Salgán.

En la realización de *Feldman* se advierte una influencia o coincidencia con el Bardem de *Calle Mayor* en el montaje paralelo de los rostros de María y José, separados y pensando, cada uno en el otro, o en la secuencia en que la joven decide romper el noviazgo abrumada por las dificultades. Aquí, particularmente, cuando María se ha alejado del café y no contesta la reiterada pregunta del chófer del taxi: ¿A dónde quiere ir, señorita? En Bardem, a esa insistencia de la voz “¿a dónde quiere ir, señorita?” que agobia a la solterona Betsy Blair, se sumaba un montaje paralelo del tren que partía, alejándose del pueblo que la había humillado. Como ella, María afrontará la realidad, y volverá sobre sus pasos.

El film presenta, por último, pequeñas deficiencias de continuidad (personajes que salen de la lluvia con ropas y cabellos secos) o faltas de transición del tiempo cinematográfico (algún corte mal empleado). Ellas no desmerecen, sin embargo, *la vocación de seriedad y autenticidad* con que está encarada. Solo por ello, merecía mejor suerte.

CONTRACAMPO 5

CONTRACAMPO



estudios
cinematográficos

5

Literatura objetiva y cine

Narciso Pousa

El cine parecería haber encontrado en la nueva escuela literaria denominada comúnmente objetiva una fuente de inspiración y un módulo adecuado que tienta a los realizadores jóvenes de más talento. Los nexos que existen entre la escuela literaria y las nuevas tendencias del cine son, en verdad, muchos. Y al dilucidamiento de estos nexos va dirigida esta meditación. Para empezar, hemos de poner de manifiesto que en sus fundamentos hay una conexión y atracción mutua. La literatura contemporánea ha recibido, ello es evidente para todas las corrientes actuales, una influencia de la expresión cinematográfica. ¿Cuál sería esa influencia? Primero, el cine le ha permitido al literato el acceso a una nueva dimensión de la palabra creadora al concretar los símbolos escritos en imágenes. El “ver” lo que se ha escrito le ha hecho reflexionar sobre el contenido objetivo de esos textos. Algo así como una toma de conciencia del símbolo como tal. Segundo, el cine ha agudizado la conciencia del problema de la percepción de los objetos, en dos sentidos antitéticos: la percepción estática y su estructura o composición, y la percepción dinámica o estructura de una melodía temporal. A este respecto el literato se ha dejado seducir por la fuerza persuasiva de ciertas percepciones audaces a que puede llegar el cine y las ha incorporado a su lenguaje. Tercero, en una forma más superficial, la literatura bajo la influencia del cine, frecuentemente adopta una organización del material narrativo o dramático, que es el adecua-

do para la expresión cinematográfica. Como crítica a esta aproximación, cuando ella es exagerada, podemos decir que el literato corre el riesgo de olvidar que la palabra como modo de expresión tiene raíces en un íntimo trato con lo inmediato no objetivable en imágenes. Y al olvidar ese territorio abdicar alguna de sus funciones primordiales. En el caso de la escuela literaria “objetiva” nos encontramos con expresiones de una actitud de enfrentamiento del material narrativo que es producto del meditar sobre el problema de la percepción. En efecto, la objetividad que pretende lograr esta Literatura se fundamenta en la pretensión de mostrar el objeto, el hecho narrado tal como se da a nuestra percepción en una suerte de acumulación fenomenológica, pero dejando los fundamentos para que el lector agregue una organización significativa al material narrado. Es decir, el narrador interviene como quien estatuye el significado final de los hechos, respetando el orden y la estructura que tales hechos llevan en sí, pero permitiendo que el lector realice una “génesis del sentido”. Tal estructura se hace sobremanera evidente en la obra de uno de los más destacados representantes de esta escuela literaria, Alain Robbe Grillet, en la novela *La Jalousie*. En ella advertimos una serie de acontecimientos narrados en el presente de una consciencia, laboriosamente y expuestos en forma reiterada con un “detachment” hipertrofiado. Una serie de hechos lúcidos, neta y objetivamente expuestos. Aparentemente, el horizonte de la subjetividad ha sido expulsado, sin embargo, la “génesis de sentido” despunta cuando el lector se entera –al fin– de que la narración pertenece a un marido celoso. Entonces todo el libro se organiza en una nueva síntesis de significado. *Hiroshima Mon Amour*, producto de una relevante figura del objetivismo literario, abundaba en la misma posición, de rehuir la complicidad con los hechos para in-

terpretarlos. Tal actitud tiene una expresión cinematográfica mucho más directa en el cine que creadores como Bresson realizan. El cine no distorsiona su lenguaje expresivo al realizarlo. Las características de la sintaxis puramente cinematográfica incluso exigen esa prescindencia objetiva. Para el literato que se maneja con el lenguaje que es más complicado con la necesidad de explicar la intelección de los hechos se hace más dificultoso este mantener “incontaminados” los relatos. La capacidad que tiene la imagen de organizarse expresivamente por el mero presentarse de la imagen, y más aún de incoar significados por la mera yuxtaposición, difícilmente es compatible por el arte literario. La presentación de la imagen en la narración literaria carece de la dimensión de simultaneidad que posee la imagen plástica. Por ello el camino de la percepción que va del todo a las partes es más lógico en el cine que en la laboriosa creación literaria. La disquisición de Lessing sobre los límites de las artes, aunque obsoleta en su fundamento, mantiene cierto vigor en cuanto puede hablarse de una “simultaneidad” de la percepción visual como anterior al análisis sucesivo de reconocimiento. Por todo lo que llevamos expuesto, es preferible afirmar que esta corriente literaria mantiene con respecto al cine, no una mera correspondencia de mutuos hechos históricos, sino que es una literatura que encuentra su expresión total al ser transcrita en las imágenes dinámicas que el cine puede aportar. Es decir que es una literatura para el cine, o mejor dicho aún, que es una literatura que por su forma estética adquiere todo el impacto significativo al ser realizada cinematográficamente. El primer relato contenido «i el libro de Marguerite Duras, *Días enteros en las ramas*, tiene un “setting” perfectamente cinematográfico. No solo por ser una narración eminentemente percibida por medio de la vista, sino por su organización

en secuencias de estricta factura cinematográfica. Los personajes son presentados a la percepción, “develados” diríamos, por medio de los gestos, las posiciones, las imágenes, y el uso de un diálogo que apoya a estas imágenes sin interferir con ellas. Probablemente el fenómeno de simbiosis que estamos señalando entre el cine y este tipo de literatura podría explicarse aún mejor si reparamos la hipótesis de que la creación artística se halla en un momento de evolución caracterizable por su confluencia. Confluencia de todos los medios expresivos del arte –expresión que prefiero a decir que confluyen las artes entre sí–, en el desarrollo de una nueva consciencia de la percepción. En tal caso habría que suponer que ciertas formas puras, canónicas, se abdican en pos de esta búsqueda cuyo sentido final estaría dado por un alinearse todas las formas expresivas en el frente de batalla de toda la cultura contemporánea que lucha por develar la estatura y la dimensión del hombre. En este sentido resulta sintomático que las grandes creaciones del arte contemporáneo, y más notablemente en el cine, se encuentran coincidiendo en este planteo. La obra íntegra de un Bergman, o de un Fellini, o de un Kurosawa –por citar tres nombres que me vienen a la memoria en este momento–, se abre en esta dirección.

La literatura que propugnan Robbe Grillet o Marguerite Duras, o Goytisolo es más un testimonio con esta dirección. Las artes plásticas y la música también exploran este territorio. Y todas están reunidas por esta pregunta ahondada en torno a la percepción, su organización y sus límites. Lo cual equivale a decir una exploración de la capacidad y límites del hombre en el mundo.

Responsabilidad del sonido

Mario Dohoslavsky

Son de verdadero interés los conceptos de Paoella sobre la singular ubicación del cine –él se refiere al mundo– entre los medios de expresión artísticos. Sería el cine el legítimo heredero de las más antiguas formas de mímica, las corporales y por ello debería atenderse al poder de sugestión derivado de su intrínseca espontaneidad. Sin entrar a discutir esta importante concepción del cine, cabe señalar que ella explica algunos aspectos de su evolución actual y venidera.

Al rescatar de moldes sofisticados la naturalidad de la expresión y captación artística, el cine debería, en una u otra forma, absorber otras artes e integrarlas en su seno. En cierto modo eso ha sucedido. Pero el cine se ha portado mal con las artes antiguas. El sonoro al incorporar palabra y sonido, debería haberse enriquecido con lo más substancioso del teatro y la música. Sin embargo, el diálogo significó en muchos casos una pérdida del vital dinamismo del film; podría decirse que el cine quiso comerse al teatro y se le indigesto. En cuanto al sonido no oral –música y ruidos– constituye la principal preocupación de esta nota. Por otra parte, el cine no ha logrado o aun la altura de los hallazgos estéticos actuales de las artes plásticas. También los intentos de utilizar el color –quizás mereciera renglón aparte *Los 5.000 dedos del Dr. T-* y el relieve como elementos cinematográficos, han sido fallidos por falta de maduración, en el primer caso, o de intención en el segundo.

El uso habitual del sonido

Sin descartar excepciones, algunas de las cuales serán mencionadas más adelante, se advierte en la historia del cine sonoro cierta incompreensión, por parte de los realizados de su responsabilidad artística frente a la introducción de la palabra y el sonido.

La más grave consecuencia fue sin duda, la que anticipamos más arriba: el cine teatral. No solo en defensa de lo más legítimo del cine, sino también por respeto al teatro, debe rechazarse como contraproducente el interpretar al film como teatro filmado o parlamento ilustrado.

Otro es el problema cuando nos ocupamos de la presencia en el cine de la música y el sonido en general. Si al mencionar comparativamente los problemas de la palabra, censuramos su uso por lo que ha tenido de negativo. Al referirnos al sonido no oral debemos hablar más bien de la ausencia de lo positivo. Y esto es porque si bien el sonido –entendiendo, de ahora en adelante, música y ruidos con exclusión de diálogo– no ha significado un peligro artístico para el cine, es en cambio una magnífica posibilidad desperdiciada.

La música empezó por ser un medio de nuevo se escuchara en la sala el ruido de los antiguos proyectores y una agradable sensación suplementaria –si los o las pianistas eran tolerables– que no pretendía formar parte del film, sino del espectáculo. Ya en la época del cine mudo, con el auge de los westerns. La música comenta la acción sin preocupaciones mayores que cierta congruencia entre el dinamismo visual y el sonoro. Hasta tal punto pareció a algunos natural y cómodo dicho uso de la banda sonora –ya nacido el sonoro– que actualmente, después del gran desarrollo artístico y técnico, la música “comentario” es usada sin medida y responsabilidad en una alarmante propor-

ción de films. No hace falta señalar ejemplos, ya que tal aberrante uso del noble arte musical, y si algo debe sorprendernos es que, a agudas críticas a errores temáticos, dramáticos o fotográficos, no se unan más que tibias menciones a la calidad cinematográfica de la banda sonora.

El comentario musical es en los casos más típicos, redundante, barroco o cursi. Quizás, y en general, puedan ser tomados entre estos ejemplos los modernos westerns, los films bélicos y otros de la flora de Hollywood. El simplísimo mecanismo de composición es la redundancia. En las escenas plácidas, música plácida, en las cabalgatas, música ecuestre y en las batallas, música apocalíptica a toda intensidad para que sea oída sobre el estrépito concomitante. Hasta tal punto la música de estas películas en serie es a su vez hecha en serie, que llegó a haber en Hollywood un compositor “especialista en música para westerns”, Mischa Bakaleinikoff, cuyo nombre aparecía con una frecuencia digna de mayores méritos en la ficha de innumerables films del género.

Una ligera variante de la música “comentario”, situada entre esta y la música de “clima”, es lo que podríamos llamar música “pintoresquista”. No es demasiado frecuente, pero interesa porque, si bien no recordamos haber escuchado tarantelas en films italianos, el cine argentino no puede invocar méritos homólogos. Ni que hablar de los films hechos por un país para mostrar la belleza de otro. En tales obras y en los malos noticieros –que son los más– el mal gusto y la desaprensión resultan endémicos.

El film policial introduce dos importantes novedades en cuanto a uso funcional de la banda sonora: da cabal relieve al ruido en su función dramática y ubica a la música en lugar destacado del relato cinematográfico a través del tipo “música de clima”, que, si bien no es distintivo del género, cobra en este un papel importante. Sin embar-

go, el ruido tiene, generalmente, una importancia dramática derivada del grado de tensión logrado por su ubicación en el desarrollo. Por ejemplo, el usual ruido de pasos en el momento preciso no crea sensaciones en el espectador que no sean las ya preparadas por desarrollo anterior. Lo cual no niega el mérito de este primer paso positivo. La música de clima, por su parte, no tiene independencia en su valor narrativo –por lo menos habitualmente– y allí se nota coincidencia con la música comentario, donde no hay contrapunto temático entre música y narración visual, sino paralelismo de valor estético dudoso.

Para finalizar con el film policía lo de suspenso, digamos que aún más que en otros géneros la responsabilidad de la calidad dramática de la banda sonora, depende que su validez musical intrínseca. Ejemplo, *El tercer hombre*. Uno de los casos de tergiversación de la función de la banda en el filme es el uso que podríamos denominar –no se nos ocurre un término menor; antipático– “música de remiendo”. Todos los defectos dramáticos, no ya técnicos, del montaje se pretende ocultarlos con una presunta cortina musical. Así, la continuidad que debería ser espontánea es sacada de la galera del compositor. Este método ilegítimo trata, lisa y llanamente, de engañar al espectador distrayéndose mientras se le cambia la secuencia. Afortunadamente, esto se da solo en el cine de peor calidad. También la música, con menos virulencia que el diálogo, se ha desplazado al cine de la pantalla. Es el caso de las comedias musicales y similares en las que muy simpáticas melodías pasan a usurpar el papel de la imagen en la construcción formal del film. Por momentos fueron –ya no están tan de moda– la sola razón de ser del film. Creo innecesario demostrar que eso no es cine, sino música ilustrada. De Al Jolson a Sarita Montiel, el cine-broadcastings no ha dejado de ser una aberración.

Para cerrar la referencia a la banda mal usada, solo queda decir que no siempre condice la calidad musical de la obra con el papel que cumple. Ha sucedido alguna vez que música de categoría asuma la tarea de elevarla calidad dramática de una secuencia que en si no la tiene en grado suficiente—nos permitimos opinar así de la escena del bote de *Los amantes*. Queda también abierto un interrogante sobre la música en los films japoneses, ya que, si su belleza es evidente, la honestidad con que es usada no puede ser aceptada a priori, sobre todo si se escucha a críticos sutiles que observan que el film japonés es un film de exportación y lo exótico siempre agrada.

El uso correcto del sonido

Queremos en rigor referirnos a aquellos films en que, si bien no se emplea el sonido en todas sus posibilidades, su uso es responsable, cuidado importante y de buen gusto.

En algunas comedias suele suceder que el efecto cómico de una escena esta tan dado por la música, como por la imagen y eso es característico de lo mejor de la escuela inglesa. Y no solo la música —*Cómo matar a un tío rico*— sino también los ruidos, no subrayando sino participando, pueden aportar a la situación jocosa. He aquí un ejemplo de saludable integración del sonido en el cine (ruido de los zuecos de la burguesa en *Mi Tío*, de Tati).

Más difícil es hacer mostrar la frontera entre la música comentario de un film trivial y la música, hasta cierto punto incidental, de las obras de Albert Lamorisse. Sus films pertenecen a un género propio, el cine-fábula, que requiere también un método sui generis de uso de la banda. Y la calidad que se nota en este relato musical, supera con mucho al

mero comentario por su frescura, oportunidad y buen gusto. La música no es usada en todas sus posibilidades, pero sí lo es con inteligencia.

Una última acotación sobre el uso correcto de la banda. No solo ha sido esta empleada para salvar la continuidad frustrado, sino también se le ha dado un rol en el ritmo cinematográfico, esta vez con mejor suerte. Urge una aclaración. En todo film sonoro la música roma una importancia preponderante en el ritmo. Pero, dado el carácter de esta nota, solo nos interesan aquellos casos en que los que tal intervención ha sido conscientemente planeada. Es más frecuente en el cine moderno y especialmente entre jóvenes realizadores.

La cada vez más frecuente presencia del jazz es un fenómeno paralelo y de alguna manera independiente. La construcción del film no ser sienta de esta sociedad con la banda debido a que no se han descuidado los elementos intrínsecamente cinematográficos, tradicionalmente responsables del “tempo”. Representativo es en este caso *El regreso*, film polaco de J. Passendorfer.

El uso plausible del sonido

Cabe entonces preguntarse, qué se pretende del sonido en el film. ¿Cuál ha sido esa responsabilidad que los realizadores en general no han asumido? El problema se aclara con solo estudiar comparativamente los deberes y responsabilidades para con otros elementos del film. No hay motivo para aceptar una independencia de la banda en la construcción general de la obra, como no la hay para el montaje, por ejemplo. El realizador deberá integrar en su ubicación narrativa tanto al sonido como a la imagen y deberá exigir tanto de su compositor como de sus intérpretes.

Citando a Ángel, puede decirse que el sonido ha comentado, corregido o dirigido el tema del film cuando en rigor, debiera haber participado activamente del mismo. No debe pensarse que hacerlo así constituye una conquista formal sino responder a motivos muy serios planteados por las motivaciones más profundas y sutiles del hecho artístico.

Al comenzar la presente nota, mencionamos la importancia que tenía el ubicar al cine en el concierto de las artes y su herencia de las más primitivas y puras formas de experimentos similares. No sabemos si fue antes o después de que el hombre primitivo aprendiera a dar saltos en el aire para manifestar su alegría, que aprendió a golpear un tronco hueco. Pero esto no pone en duda la antigüedad de una mímica sonora tan importante, al menos, como la mímica corporal. Espontaneidad emanada de su origen, intrínseco dinamismo y paralela fuerza emotiva emparentan al cine y la música. E iguales responsabilidades. Así como muy serios autores—Herman Hesse en *El lobo estepario*—atribuyen a la música nada menos que la causa de una tónica común en la actitud y psicología de la intelectualidad alemana de preguerra, actualmente no faltan quienes —no sin aire de reproche— atribuyen al cine responsabilidad en la formación de una ética rebelde en la juventud contemporánea. ¿Cómo puede lograrse la necesaria comunicación entre música y cine? No hay muchos ejemplos felices de lo que puede lograrse de esto. Pero creo que puede darse una idea de ello a través de la película *La patrulla infernal*, de Stanley Kubrick y especialmente de la secuencia en la que el jefe de las tropas recorre las trincheras tratando de alentar a los hombres, sin la menor comprensión de su estado de ánimo. El intérprete capta totalmente la seriedad de su personaje y tanto sus palabras como su andar y forzada sonrisa, son majestuosas, frías, invulnerables. El clima es doloroso y todo sería solemne, sino fuera por un sutil elemento sonoro. Un redoble bur-

lón de tambor, propio de un desfile de soldaditos de plomo, cambia por completo la escena, se burla del general mordazmente, y no echa sobre la situación la pesada culpa de su estúpida deshumanización. No reemplaza ningún elemento de la construcción visual de la escena, pero no obstante es irremplazable. La banda participa en la descripción como un engranaje en el funcionamiento de una máquina: sin preponderancia, pero sin pasividad. Cumple así cabalmente con su responsabilidad dramática. No es casual que la potencia de la situación sea lograda por un contrapunto temático, significativo, entre sonido e imagen. Por el contrario, parece ser que puede esperarse mucho más de esta forma de construcción que de un paralelismo estrecho, a pesar de algunas pruebas en contrario –*Pacific 231*, de J. Mitry–. También buena parte del dinamismo de *La muerte de un ciclista* se debe a un uso inteligente de la banda sonora, tan perfectamente engarzada en el montaje que no puede imaginarse al uno sin la otra. Y también acá, un contrapunto de muy buen gusto opone una alegre y sensual melodía clave a la cara desesperada de Alberto Closas y la inmediata imagen, casi instantánea, de una mujer zapateando. Dejemos descansar a *Hiroshima Mon Amour* hasta que el asombro ante su belleza deje de embotar nuestra capacidad de juicio. Y solo mencionemos entre sus aportes el descubrimiento de la importancia sonora del diálogo, cuyas posibilidades escapan a toda predicción. Así el panorama queda enriquecido con la presencia no solo de la música y el ruido, sino también de la melodía y ritmo del diálogo mismo, con prescindencia de su contenido.

Conclusión

Es difícil condensar en pocas líneas las causas y, por contraposición, las salidas para los problemas de compatibilidad entre imagen y sonido.

Hay diferencia entre decir que falta integración de la banda y despreocupación frente a su papel, y dar con las posibilidades de superación de esta situación. Sin duda, el primer paso indispensable es una toma de conciencia del realizador de la real existencia del problema. Hasta que este no se encuentre íntimamente convencido de que debe cambiar su actitud frente a la banda sonora, nada de lo que se logre será auténtico, y poco se habrá obtenido de valor. Pero tampoco basta con esto para que el asunto sea encarado con altura. Experiencias tan diversas como el cine argentino y la nueva ola francesa, enseñan que en cine no bastan las buenas intenciones. Hace falta talento, imaginación, artesanía, “*métier*”. El primer paso práctico debe ser lograr una formación musical amplia del realizador, que le permita saber qué es lo que quiere y cómo puede lograrse. Aún más, si ya no se admite que el montaje sea efectuado sin su participación y se hace cada vez más común su intervención en el guion, así debe estar presente su intención creadora en el trabajo del compositor de la música del film. Y cuanto más directamente, mejor. Prestar atención a la música significa también prestarlo al compositor.

Así lo entendió Eisenstein, y la música para *Alexander Nevsky* la confió al gran Sergei Prokofiev, de donde se enriqueció también el mundo musical con una cantata magistral. Suponemos que bajo un adecuado control del realizador muchos de los actuales compositores que se dedican al cine pueden suministrar partituras adecuadas, pero si así no fuera, queda la posibilidad de acudir a los clásicos.

Al participar activamente en la elaboración de la banda, el realizador debe, sin embargo, contemplar sus propias limitaciones en la materia, para no repetir el error de Chaplin, hombre preocupado por la música de sus films, que desconoce que su talento musical no está a la altura de su talento cinematográfico.

Al mencionar a la música clásica, queremos decir música de gran calidad, no necesariamente antigua. Por el contrario, si el cine es por excelencia un hijo del siglo XX no cabe nutrirlo con materia vieja solamente, sino esencialmente de lo que pertenece a este momento, lo fresco y actual, temática, plástica o musicalmente. Y así encontrarán importantes preocupaciones estéticas de otras artes. Hallazgos similares pueden ser hechos en diversas artes. Por ejemplo, el mencionado descubrimiento de Resnais da las posibilidades musicales del diálogo, es equiparable a la reivindicación del valor estético del idioma latino hecho hace treinta años por el músico Orff. También el folklore espera un trato digno en todos los países.

Antes de terminar, señalemos dos hechos diversos que deben ser atendidos. El primero es el atentado que significa el doblaje del diálogo al idioma del lugar de exhibición –se habla de las tristes y jocosas consecuencias de una película japonesa doblada al español–, y el segundo es el ruido, que no ha sido todavía utilizado intensamente como no sea en lo que podríamos llamar por extensión, “ruido comentario”. Estudiar este problema, es también estudiar a Me Laren. Digamos, para finalizar, que un replanteo de los deberes y derechos de la banda sonora puede acentuar aquello de que, si el teatro es la mejor manera de decir algo, el cine es el medio más adecuado para hacerlo sentir al espectador. El cine de mañana quizás avance mucho en el camino que va del intelecto a la emoción, si logra equilibrar y armonizar todo lo que en un film interviene y ponerlo al servicio de una intención.

Semblanza de Kon Ichikawa

Donald Richie

Solamente una o dos veces cada diez años aparecen importantes realizadores. Después de la guerra fueron Kurosawa y Konishita; en 1938/39, Yamanaki e Itami; al fin de los años 1920, Toyoda y Naruse y antes Gosho, Ozu, y Mitzoguchi. Es por esa razón que la mayoría de los realizadores que han alcanzado celebridad, están cerca de los cuarenta años. Hace mucho que todos ellos hacen cine y estos “nuevos” talentos no son nuevos en realidad, sino que han adquirido la independencia que les permite tener un estilo personal. Pueden citarse tres nombres principales entre ellos: Kon Ichikawa, Masaki Kobayashi y Yusushi Nakahira. El espectador medio japonés oyó hablar de Ichikawa por primera vez cuando este recibió en 1956 un premio en Venecia por *Biruma No Tategodo* (*El arpa birmana*). Antes de esto se lo conocía como realizador de comedias ligeras de estilo americano (*Señor PXJ*, de 1953, basado en un personaje de dibujos animados, fue un suceso popular) y cómo realizador de dibujos animados. La mejor de sus primeras películas de marionetas, sobre una danza de Kabuki, fue prohibida por las autoridades americanas de ocupación, pues se consideró al “Kabuki” impregnado de espíritu “feudal”. La fuerza de *Biruma No Tategodo* sorprendió a todos, a pesar de que la sociedad productora Nikkatsu –que al principio había previsto un film en dos épocas– lo haya brutalmente mutilado en el montaje. Desde entonces Ichikawa gozó de mayor independencia. En 1956 realizó para la Daei *Shokei No*

Heya (El cuarto del castigo) contribución sensacional a la serie de films sobre delincuencia juvenil y que contenía una de las más sensacionales escenas de violación del cine. Hizo luego para la Toho, *Tohoku No Zumu Tachi (Los hombres de Tohoku)* semi documental, semi experiencia expresionista, donde los decorados meticulosamente realistas –y a menudo reales– se mezclaban con perspectivas pintadas y decorados francamente artificiales. El film no gustó y jamás pudo ser terminado, pero fue exhibido con un final agregado y poco convincente. Después de este fracaso, Ichikawa volvió a la Daei para la cual hizo tres films en dos años. Su perfección debía de asegurarle la independencia total en una industria donde la independencia y el poder son indispensables si se quiere expresar lo que quiere decirse. El primero, *Enjo (Conflagración, 1958)* fue mostrado en los festivales de Venecia y de Londres del año 1959. Es una adaptación de una novela de Yukio Mishima *El templo del Pabellón dorado*, sobre el incendiario del famoso templo Kinkakuji de Kyoto. El film, gracias a su diálogo y a sus *flashbacks* justamente colocados, cuenta la historia de un muchacho que llega a creer que debía destruir lo que más amaba. La fotografía, obra de Ichikawa y Kazuo Miyagawa –operador de *Rashmon*– era espléndida. Por primera vez, prácticamente, el cinemascopio era utilizado inteligentemente y en forma fecunda. Y la imagen negra y blanca era de una belleza sin igual. Particularmente acertada era la utilización de la arquitectura. Ichikawa y Miyagawa –a quienes gusta mucho usar solo una parte de la ancha pantalla– situaba la acción en la extremidad izquierda, por ejemplo, utilizando para equilibrar un detalle de arquitectura que, una escena tras otra, creaba a la perfección la atmósfera del templo. En una escena muy corta, Ichikawa colocaba al estudiante en un balcón del espléndido templo Kiyomizudera de Kyoto y lo filmaba desde

muy lejos, desde abajo en el valle, con un teleobjetivo. El resultado era un bajo relieve deslumbrante del techo del templo, que parecía aplastado, y un estudiante minúsculo y negro perdido en el laberinto gris de las tejas y de la madera de construcción. Y siempre, por sobre todo, estas creaciones formales servían para subrayar la significación de la escena. Estéticamente pródigo, el film no utilizaba nunca la estética por sí misma. Hermoso e inquietante fue *Kagi*, 1959 (*Pasión extraña*). Si en *Conflagración* belleza, amor, sexo eran iguales a destrucción, en *Kagi*, el sexo significa enfermedad, medicina, muerte. El film, adaptación bastante alejada de un “best-seller” de Junichiro Tanizaki, estudia la vida sexual de un matrimonio de edad mediana y muestra, paralelamente, los amores pre matrimoniales de su hija y del joven doctor que es su novio. En este film, la historia que se cuenta es desagradable pero verdadera; es una nueva interpretación del tema amor-muerte, donde ciertas acciones humanas, las más sórdidas, son mostradas a través de escenas de la más pura belleza visual. *Nobi*, 1959 (*Fuegos sobre la llanura*) está inspirado en una novela de guerra de Shoeni O-Oka y gira alrededor de la muerte y del último refugio del deseo: el canibalismo. Este film, a pesar de todo, dice mucho más que lo que un simple resumen podría explicar. Es una contribución a un estilo visual, controlado y estudiado –casi la mitad de la obra es sin diálogo– que, como casi todos los estilos fuertemente marcados, crea un mundo aparte, un mundo que fuerza nuestra simpatía y confunde nuestras emociones. El hecho es que el film no suscita ninguna repulsión –y el tema central de la última parte es la antropofagia– debido únicamente a la calidad del libreto, escrito como todos los libretos de Ichikawa, por su mujer, Wada Noto, a la honradez del realizador, y a la belleza sideral de las imágenes. Pocos films se han reflejado con tanta lucidez los ho-

rrores cotidianos que constituyen la catástrofe que se llama guerra. Una marcha penosa a través de la selva, un avión se aproxima, todo el mundo se aplasta contra el suelo; el avión pasa, solo la mitad de los hombres se levanta y sigue su camino, tropezando, sin mirar detrás de sí. Un plano de un hombre paladeando sal por primera vez, después de meses; una lágrima involuntaria cayendo sobre su mejilla. El encuentro de un soldado moribundo, en lo alto de una montaña, comiendo la tierra que viene de mancillar. Las largas marchas bajo la lluvia donde los zapatos de un soldado, tirados por él porque están demasiado usados, son recogidos por otro cuyos zapatos estaban peores. Hombres muertos, acurrucados como animales, privados aun de la dignidad inherente a la muerte. A pesar de que estos tres films no carecen de defectos –*Enjo* tiene varias escenas incómodas, *Kagi* un fin ridículo, *Nobi* un ritmo tan lento que muchos lo encuentran aburrido– representan una tendencia nueva en el cine japonés. Y lo que es más importante, experiencias emocionales totalmente valiosas. En todo caso, prueban con seguridad que Kon Ichikawa es uno de los mejores realizadores japoneses.

Los films de hoy: *Kagi*

Oscar Garaycochea

La pasión del señor Kenmochi urde un juego que rápidamente se vuelve en su dominador, porque las piezas con las que pretende ejecutarlo son también jugadores como él mismo. La hija utiliza estas maquinaciones, envidiosa del atractivo de la madre, para conseguir su perdición. La esposa aprovecha los designios de que es víctima para satisfacer sus propios planes: apartando a su hija del novio, consiguiendo a este y en un alarde de burla, finalmente, matando al señor Kenmochi mediante la satisfacción de sus deseos. Kimura, por su parte, objeto de preocupación de los tres Kenmochi, especula con el respaldo económico y la posesión de las mujeres que podría conseguir ser amables con ellos. Parece imprescindible orientar un análisis de *Kagi* según su narración, porque Ichikawa hace su expresión de la narración fílmica, trabajando a través del material literario, y porque la suya es una directa narración de la trascendencia.

Los personajes

El señor Kenmochi, especialista en antigüedades, conocedor de arte. Al borde de la senilidad y la miseria económica. Ikuko, su esposa, “mujer a la antigua” según su propia definición, obedece a Kenmochi pero es reticente en lo erótico –y Kenmochi complementariamente, cae en la decrepitud–. Toshiko, la hija de ambos, joven de poco atractivo físico; resentida y envidiosa de su madre – rasgo opuesto al deseo

sin límites del padre-; formación y costumbre occidentales. Kimura, practicante de medicina, amante de Tushiko; suministra drogas a Kenmochi y corteja a la hija para conseguir respaldo económico para su carrera, ignorando la ruina de los Kenmochi. Hana, anciana criada incapaz de percibir correctamente -daltonismo-; no obstante toma a su cargo, al final, el papel de juez-verdugo. Únicamente para proceder a un primer análisis, se desglosan a continuación diferentes aspectos parciales de la obra. Psicológico: El trazado de los personajes, pese a la ambigüedad de las situaciones, es muy neto. Kenmochi procura restaurar su vitalidad amorosa mediante ejercicios físicos, drogas, otros alicientes no explicados con claridad -Ikuko rehúsa recordar lo de la noche anterior- y transfiriendo la personalidad de Kimura. Posee a su mujer drogada como si fuera el joven; sus maquinaciones están dirigidas tanto a auto-provocarse celos como a poner a su esposa en disposición de amar a Kimura para aprovechar él esa situación -Kimura relata un sueño donde ve un desierto sin fin y el señor Kenmochi, posteriormente, identifica a su mujer desnuda con esa imagen-. La obsesión de Kenmochi parece ser provocada, en gran parte, por el rechazo de Ikuko. Ella, aunque atada por sus costumbres de obediencia, encuentra en esa actitud el modo de liberarse. Debe notarse que se entrega a Kimura mucho después de lo que el marido y la hija sospechan, pero esto la torna tan decidida que al enviudar no tema calcular el matrimonio de Kimura y Toshiko para seguir relacionada con el joven. Ikuko ha despertado de su pasividad y revela tanta crueldad como los que la torturaban. La hija es dominada por la envidia hacia su madre. Cuando en el encuentro con Kimura observa las fotos de Ikuko desnuda, comete “yo también puedo hacer eso”. En su relación con el joven persiste el sentimiento de frustración; al comienzo él ha

olvidado una cita; durante la primera visita de Kimura, no quiere tratarlo en presencia de la madre. Kimura aprovecha la situación y cae víctima de ella; sus últimas palabras subrayan su amoralidad: “¿Por qué matarme a mí? ¿Qué tengo que ver con todo esto?”. Humorístico: la complicada trama erótica es advertida como una sátira hacia el final de la obra; los caracteres deformes aparecen bajo un aspecto burlesco. El ingenioso crimen de la señora Kenmochi, la melodramática seriedad de la hija cuando cree envenenarla, alcanzan progresivamente una abierta comicidad. La criada pone veneno en la ensalada, todos se sirven, Kimura la encuentra apetitosa y se sirve de nuevo, y las tres cabezas caen inertes sobre la mesa. La ridiculez e hipocresía de Ikuko están marcadas en el encuentro con Kimura, cuando ambos se abrazan apasionadamente mientras intercambian preguntas y respuestas corteses acerca del señor Kenmochi que agoniza pocos metros más allá. Social: El film parece simbolizar, en las dos parejas de diferentes generaciones, el conflicto entre las antiguas costumbres y las nuevas. Kenmochi viste y vive a la antigua –exceptuando el televisor y algún otro implemento–, se ocupa de objetos de arte, antigüedades. También su esposa está dentro de las normas tradicionales; “soy una mujer a la antigua”, dice justificando su ciega obediencia al marido. Los jóvenes, en cambio, visten occidentalmente, tienen ocupaciones occidentales, son estudiantes de medicina, de lenguas europeas. En los padres se señala, la falsedad de las apariencias de dignidad tradicionales. En los jóvenes la ausencia de moral, rapacidad y pobreza espiritual. Hay un eco del conflicto entre las figuras del masajista y la enfermera, que en sus técnicas y maneras enfrentan oriente y occidente. La única referencia histórica está dada por el insecticida de la época de la guerra, y tanto en la figura del doctor Soma como en la del mismo Kenmochi

aparece el tema de la autoridad absoluta. Religioso: En su adoración exasperada, Kenmochi compara a Ikuko con la estatua de la diosa de la bondad. Se lo ve separándose de la estatua yacente cuando escucha que alguien se acerca; después la estatua es llevada a la alcoba, donde permanece como testigo de las acciones perversas. Kenmochi expresa verbalmente esta semejanza, y ya paralítico, al señalar a la diosa indica a su mujer que quiere verla desnuda. La confusión estético mística es reforzada por el hecho de que, fuera de estas alusiones, el señor Kenmochi no hace la menor referencia religiosa. Tampoco los demás, lo que hace resaltar tal sentido. *Kagi* es el ritual de la posesión erótica, así como *Biruma No Tategoto* (*El arpa birmana*) el ritual de la caridad.

Construcción

Las relaciones entre los personajes son muy complejas. No hay un protagonista exclusivo. El señor Kenmochi es quien desencadena el drama, pero al mismo tiempo todo gira alrededor de Ikuko, y Kimura es el medio que utilizan los tres Kenmochi para satisfacer sus obsesiones particulares. Según se considere uno u otro como centro dramático, varía el sentido del film. Según Kenmochi es la locura casi religiosa por mantener la vitalidad perdida. Según Ikuko una egoísta peripecia liberadora. Según Kimura el retrato de un arribista frustrado. Pero esta discriminación parcial solo sirve para demostrar la unidad de la obra, construida como una fuga a varias voces de desarrollo clásico. Tras la presentación de los cuatro personajes principales utilizando como elemento relacionante a Kimura –aunque no ocurren simultáneamente, estas escenas están separadas por imágenes detenidas señalando que lo que sigue no debe considerarse continuación– el film comienza en la visita nocturna. Allí Kenmochi expone su perversidad

en primer término, complementado por la inocencia de Ikuko y Kimura; una vez desarrollado este tema, entra el de Toshiko –prepara la trampa para su madre al dejarla a solas en su departamento con Kimura, se entrega al joven por rencor– al que se sigue oponiendo el de Ikuko, mientras Kimura es lentamente desprestigiado. A partir del colapso, Kenmochi pierde importancia, iniciándose la preponderancia maligna de Ikuko; Kimura ya es su cómplice; el tema de Ikuko culmina después del entierro del marido en tanto surge, netamente, la rapacidad de Kimura. Las esperanzas de Ikuko –felicidad “a tres”– y las de Toshiko –muerte de la madre y felicidad “a dos”– son dominadas por la acción de Hana, presente en toda la acción anterior como elemento monocorde y secundario. En *Biruma No Tategoto* existía ya una construcción semejante: en la misma crisis del final de la guerra perdida, se contraponen la decisión de Misushima de abandonar los “ideales” –patria, familia– y la del teniente de la compañía diezmada que elegía seguir siendo fiel a esas abstracciones.

El conflicto, como en *Kagi*, no llegaba a ser dialéctico porque ninguno de los dos hombres afirmaba realmente una posición: Misushima por no afirmarla verbalmente; el teniente por conocer la vacuidad de las convenciones aceptadas. En la coda final de *Kagi*, los policías hacen un balance de los sucesos anteriores según el conocimiento exterior que tienen de ellos, mientras Hana dice que era preferible el crimen a la perversidad. Los cuatro muertos, comprende sus acciones, aunque solo en su función utilitaria, y esto se contrapone a las percepciones imperfectas –daltonismo, juego del veneno, rojo y del polvo limpiador verde–, pero moralmente netas de Hana. La música solo es usada como un signo de puntuación. Un tema grave y amorfo subraya la obsesión de Kenmochi; arpegios de cuerdas satirizan la alegría de Ikuko

ante la muerte de su esposo, o en el colapso de Kenmochi. En las escenas del hospital, la presentación de los tres Kenmochi es acompañada por ecos confusos y raspantes; una fonda nocturna que aparece dos veces lleva también ruidos mezclados, semejantes a chillidos de animales. En *Biruma No Tategoto* las acciones estaban coordinadas por el canto coral; la piedad de Misushima era transferida a un nivel de experiencia total por un himno fúnebre y la música del arpa era la voz misma del monje. La falta de armonía espiritual de los seres de *Kagi*, se advierte mejor porque sus actos están despojados de ese comentario de lo fundamental, ese concreto testimonio del hecho de la revelación que era la música de *Biruma No Tategoto*. El ritmo violento que hubieran podido proveer las pasiones cerradas y frenéticas de *Kagi*, es disuelta por la racionalización parcializada y extremista a la que las someten los personajes y la visión serena de la cámara; el conflicto entre pasión y determinación se resuelve en una prosa irregular y disonante, cuya hibridez se adecúa críticamente a las acciones deformes. El color. El tono general de *Kagi* es muy bajo; predominan azules y zonas de absoluta sombra; los rostros iluminados casi siempre parcialmente y por una sola fuente, son trabajados; en un rosado muy neutro. El verde aparece pocas veces, siempre muy frío, mezclado con el azul en las escenas nocturnas. El rojo aún en menos oportunidades y con clara intención simbólica: al comienzo en las arterias del mapa fisiológico; después, con importancia dramática decisiva, en el tarro del veneno.

Conclusión

En *Kagi*, como en *Biruma No Tategoto*, lo que se sabe concretamente es siempre menos de lo que se cree interpretar, y fracasaría la crítica que un alarde de equivocada objetividad y falta de comprensión

procurará ceñirse solo a esos datos concretos, porque las acciones en sí apenas consiguen informar una parte mínima de lo que realmente significan. La pasión de la caridad de Misushima se expone siempre parcialmente: unas veces se lo ve en la acción de la caridad misma, sin hablar; otras, se oye la lectura de su carta y solo se ve a los oyentes y el reflejo de la luna en el agua. Y cuando Misushima explica personalmente su pasión lo hace por un medio no discursivo: transfiere su voz al sonido del arpa. En *Kagi* la rapiña erótica que anima a los personajes es por sí tan exclusiva que dificulta la percepción de su verdadero sentido; la certeza de los hechos sigue siendo un dato parcial, el significado es equívoco a pesar de que la cámara muestra los hechos sin distorsión. La ambigüedad no indica en este caso grandeza espiritual sino, cuando más, grandeza de la pequeñez espiritual. En la superficie de las obras este contenido está apenas subrayado. El autor, ante lo que la obra trasciende desaparece como voluntad. El desdén por los personajes de *Kagi* no parece indicar un simple no-compromiso de Ichikawa con el carácter y las convicciones particulares de sus personajes; Ichikawa permanece fuera de lo que se relata. Ni desapegado como Ophüls, ni atento observador como Bresson; solo en Buñuel se encuentra un propósito semejante. Ese desdén se extiende también a Misushima, aunque la peripecia de éste sea la santidad. El ser ajeno, no comprometido emocionalmente con los personajes cualesquiera sean, no es sino el reconocimiento por el autor de la imposibilidad de conocerlos totalmente. Reconocimiento de la existencia autónoma de estos personajes que pueden ser herméticos y ambiguos, tanto como la realidad. Esto puede darse claramente porque los personajes de *Kagi* y *Biruma No Tategato* se hallan paralelamente enfrentados con los confines de la condición humana. Por un lado, el infierno de las pasiones

egoístas; por el otro el sentido de la comunicación en el conocimiento impersonal. La pequeñez de una posibilidad impide la identificación; la grandeza de otra, que pueda abarcar en un solo intento. En última instancia, es intransferible. No hay en esto voluntad de impedir la expresión directa; la abstención del autor señala la efectiva resistencia del contenido último de la obra a ser manifestado como una simple expresión personal.

La escuela cinematográfica de Lodz

Hellen Ferro

El cine polaco ha alcanzado una categoría capaz de atraer la atención de los grandes públicos internacionales; lo debe en gran parte a la capacidad de los egresados de la Escuela Estatal Superior de Teatro y Cine (*Panstwowa Wyzsza Szkola Teatralna y Film owa*) León Schiller, que funciona en la calle Targowa 61 de la ciudad industrial de Lodz –donde se encuentran también los estudios principales de la cinematografía polaca–. La escuela está dirigida por Jerzy Toeplitz, ligado a las cinematecas internacionales y múltiples instituciones cinematográficas mundiales y fue fundada en 1947, como escuela de cine paralela a la escuela teatral que databa de 1946. En 1958 se fusionaron ambas escuelas, pues se consideró que la labor de los intérpretes exigía un mismo aprendizaje en el que se les mostrará las distintas técnicas interpretativas que diferencian a los actores de cine, T. V. y teatro. La escuela cuenta hoy con 258 alumnos distribuidos de la manera siguiente: Directores, 24 –cursos de 3 a 4 años–; Operadores, 41 –de 4 a 5 años–; Directores de Producción, 16 –4 años–; Actores, 82 –4 años–; Críticos y teóricos (con sede en Varsovia), 40 –3 años–; Curso especial para operadores (externo, para gente experimentada), 20 –2 años–. El departamento teatral se encuentra en reorganización, pero existe un curso para directores de teatro vocacional, cuya duración es de tres años y que cuenta con 35 alumnos. El examen de ingreso es muy severo al extremo de que, por ejemplo, de treinta candidatos que se

presentan se selecciona la mitad para el examen e ingresan unos diez aspirantes. Para los alumnos de director y de crítico se exige una formación universitaria o una capacitación especial en alguna escuela de arte. A los otros cursos se puede ingresar con título de bachiller. La escuela se caracteriza por dar una gran importancia a la práctica. De la teoría se pasa de inmediato a la práctica, avanzando así por grados. Desde el primer año comienzan los ensayos experimentales. Cada estudiante de dirección debe realizar dos films por año de unos 60 a 90 mts. de extensión. Se filma en 35 mm. y después del segundo año con sonido y a veces en color –la escuela dispone de estudios propios y solamente recurre a los grandes estudios estatales para el trabajo de laboratorio–.

El estudiante tiene en Lodz mucha más libertad que en otras escuelas. En Moscú y Roma el profesor corrige al alumno en el momento. En Lodz el alumno trabaja libremente y puede así desarrollar su personalidad. La tarea del profesor se efectúa antes y después de realizados los ensayos fílmicos de los alumnos. Únicamente se tiende a unir, en el equipo de film acción de los estudiantes, a un director inexperto con un operador más capacitado, de un año superior–. Se busca así ligar más estrechamente a ambos, dar más autoridad a los operadores y aminorar el divismo de los directores. Así se ha dado al cine polaco una característica fácilmente advertir bien en los films que se exhiben comercialmente: el operador tiene así una importancia pareja a la del director. Los alumnos pueden elegir libremente su tema de film acción; únicamente se les indica el género que deberán escoger –comedia, drama, sátira, etcétera–. Para filmar –según lo avanzado de los estudios– se les da de 2 a 40 mil slotis –un sloti equivale a unos 80 centavos argentinos– y se les hace realizar con los alumnos del equipo técnico y con aquellos que estudian producción, un presupuesto para

“producir” el film. Los cursos teóricos comprenden: Historia del Arte, Historia del Cine, Psicología y el análisis de películas en base a una cinemateca que posee la escuela y los films que le suministra la Cinemateca de Varsovia, que surte también a los numerosos cines clubes del país. Al comenzar sus cursos el alumno tiene un profesor guía, que lo va siguiendo en los años sucesivos –de manera que todos los años hay un nuevo profesor en el curso inicial-. Al finalizar sus estudios los estudiantes de director y de operador deben presentar un film de largometraje – de unos 40 minutos- que es aprobado por un jurado compuesto por profesores de la escuela y por directores o especialistas ajenos a la misma. A veces esos trabajos finales se reúnen en un film en varios episodios que se explota comercialmente. La T. V. también se interesa en estos trabajos finales. Los críticos y teóricos, para los que se escogen alumnos con alguna preparación cinematográfica previa, tienen un curso común que dura dos años. En el tercer año se les especializa –crítico, archivista, escenarista, lecturas en cine clubes, etc.-. Como este curso se ha iniciado en 1959 todavía no se ve el resultado; pero los institutos especializados del Estado se interesan ya en esos estudiantes. El curso de actores, como ya dijimos, es común a los de cine, T.V. y teatro con iguales programas, pues se considera que el intérprete es uno solo. Se les enseña únicamente las diferencias entre uno y otro género. En la actualidad se proyecta filmar películas educacionales para los actores –una mostrará cómo llevar una indumentaria de época, otra como caminar, otra como pronunciar, etc., etc.-. La escuela ha tenido dificultades en su desarrollo. En primer lugar, la de encontrar profesores. Los egresados hallan un cine en actividad y necesitado de nuevos elementos –únicamente Andrej Munk es, de los egresados, profesor de la escuela-. Las dificultades financieras han

sido grandes. La escuela cuesta anualmente el valor de dos films de largometraje –unos 10 millones de slotis– y, como se ha dicho en la Argentina respecto a nuestras escuelas de cine, se ha alegado que es mejor emplear ese dinero en los departamentos técnicos de las universidades o en hospitales. Pero el cálculo es errado, en primer lugar, porque algunos de los films producidos en la escuela llegan a la explotación comercial y luego porque una cinematografía que produce cerca de 20 films al año –unos 100 millones de slotis– necesita de la capacidad de los alumnos de la escuela, de donde egresaron Andrej Munk –*Heroica*– Andrej Wajda –*Kanal*, *Cenizas y diamantes*– y Chmielewsky –*Eva quiere dormir*–. La formación de técnicos para cualquier industria es cara, pero la experiencia indica que esa inversión es ventajosa. Así se ha comprendido en Argentina en muchos sectores. Han egresado de la Escuela de Lodz, desde su fundación, 215 alumnos, de los cuales 90 han rendido sus exámenes finales y se han diplomado. El diploma puede obtenerse fuera de la escuela, cuando un alumno se incorpora a un equipo profesional e indica que el film donde interviene será el que debe presentar para graduarse –el que de ordinario se rueda en la misma escuela–. Los alumnos vienen principalmente de Polonia, pero también de las democracias populares –la cortina de hierro para los occidentales–. En la actualidad hay un alumno de Pakistán. Pero los estudiantes extranjeros interesan poco al gobierno polaco: los estudios cuestan caros y se espera que el estudiantado devuelva lo gastado al país y no lleve a otras tierras su experiencia. Únicamente el sistema de becas o de intercambio de alumnos podría abrir algo más las puertas de la Escuela de Lodz a los alumnos de occidente. La Escuela Estatal Superior de Teatro y Cine cuenta actualmente con 52 técnicos, 70 administrativos –guardianes, chóferes, contadores, etc.–

y 68 profesores, bibliotecarios, asistentes, etcétera. En 1959 el presupuesto de gastos fue de 11 millones. Tal es en síntesis la organización y funcionamiento de la escuela cinematográfica de Lodz. El cronista extrae una conclusión inmediata: no deben fundarse muchas escuelas de cine, como ocurre en Argentina donde los presupuestos universitarios costean magramente establecimientos deficientes. Debe haber una sola escuela de cine costeadada por el Estado, con un presupuesto adecuado, o costeadas en común por varias universidades –con derecho a un porcentaje de alumnos de acuerdo a sus aportes– y por el Instituto Nacional de Cinematografía –aporte directo o en becas–. Únicamente así se lograría reunir un cuerpo de profesores capacitados y un material técnico adecuado a los fines que se persiguen.

Vigencia de las tomas continuas

Carlos A. Fragueiro

Aproximación

Día tras día, y de más en más, los nuevos films presentados incluyen escenas construidas con tomas continuas, de larga duración. El procedimiento no es, por cierto, nuevo, pero sí lo es la

actitud de los realizadores hacia su empleo. Anteriormente, en efecto, ese sistema estaba condicionado por el empleo de otras técnicas –profundidad de campo en Wyler y Welles, alteraciones espacio-temporales en Benedek Sjöberg y Bergman entre otros, etc.–. Su utilización no era producto de una voluntad determinada y consciente, sino que ello resultaba, como accidente circunstancial, de la resolución de la escena dada. En los films actuales, en cambio, se observa una manifiesta decisión de construir elegidos momentos de la obra –las escenas aptas– en esta forma.

Su aporte, singularmente valioso, contribuye de manera fundamental a la concreción de la “puesta en escena cinematográfica”. Esta designación, de indudables reminiscencias teatrales, no deberá entenderse como reconocida limitación, sino como provisoria referencia a un fenómeno absolutamente válido. Por otra parte, si bien la escena cinematográfica ha existido siempre, ella aparece ahora netamente vitalizada. A los medios y concepciones que intransigentes puristas no titubearían en designar como “teatrales” el cine une su fisonomía par-

ticular; el resultado es, sin lugar a dudas, un estilo nuevo. Como toda innovación, su empleo puede redundar en fríos tecnicismos o, por el contrario, aportar una perdurable renovación de lenguaje.

De cualquier manera, el sistema irrumpe con alguna violencia en los moldes convencionales de la gramática cinematográfica, trayendo algunas complicaciones que se analizarán sumariamente.

Composición

Es necesario precisar, antes de entrar en el tema, los dos aspectos disímiles en significado e importancia, que se designan bajo el término composición. Una primera acepción, la más corriente, entiende por “composición” lo que en realidad debería especificarse “composición del cuadro o imagen”, vale decir, el encuadre. La segunda, que importa en otro plano mucho más trascendente a los fines creativos, es la “composición de la escena”, es decir, el ordenamiento efectuado por el realizador de los elementos de un pasaje dado.

En la composición de la imagen se encuentran las primeras dificultades, por cierto, de un orden menor en la valoración estética. Sabido es, en efecto, que el cuadro cinematográfico exige una exacta composición con el fin de permitir su rápida asimilación por el espectador. Ella va del perfecto equilibrio –o elegido desequilibrio– a la que considera más significativa disposición de los elementos plásticos en los diversos planos del encuadre.

Con el sistema tradicional del trabajo, de planos cortos, de tomas más o menos breves, las dificultades no van más allá de las propias de toda obra de creación fílmica. El realizador efectúa o, mejor dicho, materializa el en cuadro previsto, en la colocación de la cámara, sus mo-

vimientos, en el caso de ser ellos necesarios, la interpretación de los actores. Se filma. Por lo general, todo dura unos pocos segundos exigiendo contados movimientos del equipo técnico y de los intérpretes, y los planos posteriores y anteriores conformarán en la mesa de montaje la escena definitiva. Es decir, es relativamente fácil mantener una composición correcta. Conviene señalar, además, que se menciona ya un nuevo elemento: el montaje. Por razones de claridad expositiva se lo trata por separado, aun cuando todos ellos están directamente relacionados y los aumentos o disminuciones de su importancia individual, son directamente proporcionales al empleo de uno u otro sistema.

Al pretender la resolución de la escena en una única toma, donde la duración alcanza a varios minutos, los movimientos de cámara son variados y complejos, los desplazamientos de personajes múltiples, el problema crece en forma paralela a la complejidad de movimientos previstos. Son ilustrativos, al respecto, los juicios de Torre

Nilsson en el número anterior de *Contracampo*. A todo ello debe agregarse, en la mayoría de los realizadores, un evidente interés en incorporar la escenografía a la tensión dramática de la escena, como se verá más adelante. Puede comprobarse que son estos inconvenientes de tono menor. Su mención, empero, es producto de la decisión de examinar, aun someramente, todos los problemas de la nueva técnica.

La “composición de la escena”, en cambio, puede verse afectada de manera mucho más importante. Al tratar un pasaje de la obra, en efecto, el realizador seleccionará aquel momento que, a su juicio, contenga su fuerza fundamental. En ese momento, verdadero nudo de la escena, confluirán los instantes dramáticos anteriores y posteriores. Vale decir, existe una subordinación muy cierta a ese momento clave. Si el resultado de tal ordenamiento es correcto, la escena estará bien

compuesta y se obtendrá el máximo de resonancia previsto. Con el ritmo clásico de trabajo, la elección de las tomas, su duración, está condicionada a la concreción de esa finalidad. Vuelve aquí el tema del montaje, como se ve, en nueva evidencia de su interacción con otros factores de la creación de la obra.

La resolución de la escena por medio de una única toma continua, trae con ella el peligro de permitir que ese instante capital quede desdibujado en el conjunto de la larga toma. Es válido advertir que tal peligro existe también en el sistema tradicional y que él puede ser salvado por una utilización inteligente de cualquiera de ambos métodos. Más aún, un feliz empleo de una toma continua, provocará –y ello se tratará luego– una solución más rica y superior.

Se puede concluir entonces, y como una manera de facilitar la comprensión de lo expuesto, que las perturbaciones provocadas por la toma única de la estética ortodoxa, se proyectan en la preparación de la escena –composición de cuadro, composición de escena– y en su resultado donde, fundamentalmente, importan las limitaciones que ella impone al montaje creativo. Pero este último aspecto se tratará por separado.

Montaje

Marcel Martin distingue dos tipos de montaje, en una primera clasificación: montaje relato y montaje expresivo. Es preciso advertir, como el mismo autor lo señala, que no puede pretenderse una división exacta, pues es frecuente que ambos se presenten juntos. No obstante, es útil para la mejor exposición del tema.

El primero de ellos, cuya finalidad es hacer progresar la narración no se ve afectado por la toma continua. Por lo menos, no lo es de una

manera decisiva dado que, hasta cierto punto, ella sólo sería aquí una prolongación temporal –mayor duración– de una toma clásica.

Para el montaje expresivo, en cambio, el problema es válido y de mucha importancia, ya que esta apoya la resonancia de una escena determinada, en el exacto ordenamiento de sus fragmentos.

Spottiswoode señala al respecto cuatro posibilidades diferentes 1) Que el tono afectivo resulte de factores afectivos en el contenido de las tomas y no de la velocidad de corte. 2) Inversamente, que el tono afectivo resulte solamente de la velocidad de corte y no de los factores de contenido. 3) Que el tono afectivo resulte de dos factores interdependientes, contenido y velocidad de corte; y que ésta, aunque pueda producir tono afectivo cuando se combina con un contenido positivo, no pueda producirlo cuando este último es inoperante y viceversa. 4) Que el tono afectivo resulte de dos factores independientes, contenido y velocidad de corte, y que cada uno puede operar en ausencia del otro.

De acuerdo con esa división, se advierte rápidamente que las posibilidades previstas en los puntos 1 y 4 no presentan dificultades. Si el tono afectivo depende sólo del contenido de las tomas, la ausencia de un montaje convencional no disminuiría la efectividad de la escena. Y si él es producto de ambos factores y estos actúan independientemente, la falta de uno de ellos no afectaría el resultado final de la misma.

El punto 2, en cambio, constituiría la hipótesis más afectada. Sin embargo, debe admitirse que lo realmente valedero en términos cinematográficos, no puede reducirse al solo artificio del montaje y, menos aún, prescindir del contenido de las tomas para remitir se a una posible resonancia afectiva a obtener por ese medio.

Por último, la posibilidad prevista en el punto 3 presenta el asunto en términos que reclaman una particular atención, ya que ella exa-

mina el caso más corriente en el lenguaje cine matográfico. Los dos factores mencionados actúan en forma conjunta en procura de la resonancia prevista, en la mayoría de las escenas del film.

Indudablemente, establecido el problema en términos de gramática clásica, la ausencia del montaje determinaría una cierta inferioridad, una menor cantidad de oportunidades, para arribar al resultado correcto.

Pero, en la medida en que lo realmente importante sea ese resultado, deberán encontrarse los medios para obtener, en una única toma continua, una similar efectividad. Que ello es posible, no cabe duda. Véanse las declaraciones de M. Kalatazov al respecto, en este mismo número de *Contracampo*.

Debe anotarse, además, una circunstancia de orden temático. Al efectismo externo y en cierto modo primario de los films de años atrás, se opone un cine en el que prima la idea de transmitir al espectador. Si bien no tiene este aspecto carácter absoluto –el contenido ideológico puede hacerse efectivo con cualquiera de los dos sistemas; no es imprescindible que él exista– es bueno señalar como un arte con necesidades distintas, descubre y utiliza técnicas distintas a las anteriores.

Por último; no debe olvidarse, y los ejemplos prácticos confirman que es ella la solución correcta, que existe la posibilidad de alternar ambos tipos de trabajo. Las necesidades de la obra y de cada una de sus escenas, determinarán en cada caso el camino a seguir.

Espacio-tiempo

De los dos aspectos que se han revisado hasta ahora, puede concluirse que la toma única y continua, no afecta de manera funda-

mental el lenguaje del cine, entendiéndose, y ya se ha señalado, que sus objeciones son salvadas por un reordenamiento de las formas de expresión. Esto último, es imprescindible si se quiere trabajar con ella.

Una dificultad de otro tipo la constituye el “espacio-tiempo”. En este punto es necesario admitir una real y efectiva limitación. Limitación de ningún modo insalvable, como se verá enseguida, ya que existen los medios para superarla y aún más, ellos sistematizan su rico y variado empleo.

El cine crea su propio espacio-tiempo arbitrariamente, apoyado, funda mentalmente, en la discontinuidad. Ella se extiende de la construcción de una escena particular a toda la obra, de un momento concreto a los distintos momentos que componen el film. Para esto último, no se advierten inconvenientes, dado que las distintas secuencias conservan la facultad de encerrar un espacio distinto y un tiempo anterior o posterior al de la precedente. Y aún cabe la posibilidad de no recurrir a la fragmentación entre secuencias, como se ha visto en los mencionados ejemplos de Sjöberg: *La señorita Julia*; Benedeck: *La muerte de un viajante*, y Bergman, *Cuando huye el día*; utilizando, también ahora, aunque con una intención distinta, una única y continua toma. Al considerar la construcción de una escena determinada, en cambio, la formulación del espacio-tiempo se ve afectada considerablemente. Forzosamente el tiempo deberá ser el necesario para el desarrollo de la acción y el espacio, el realmente comprendido en ella. Vale decir, los desplazamientos de actores y movimientos de distintos objetos serán aprehendidos “en sí”. El largo camino recorrido desde la época en que la primacía del montaje reducía el espacio y el tiempo a la “expresión” ha arribado a un punto en que estos últimos reclaman una más justa “reproducción”.

Puede preverse la existencia de furiosos detractores de esta afirmación; pero, aunque es absolutamente cierta, no puede admitirse que la concepción opuesta reclame para sí la auténtica esencia del arte cinematográfico. Conviene repetir una vez más, que ellas no son otra cosa que distintos estilos de trabajo. Ambos son cine y la elección de uno u otro es directa facultad del realizador.

Vigencia de la cámara

Uno de los aspectos más ricos de esta técnica lo constituye la creciente importancia asignada al papel de la cámara. Marcel Martin distingue en este aspecto dos funciones de la cámara: a) definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción y b) expresión de la tensión personal de un personaje”. A ellas cabría una tercera: “expresión de las resonancias tonales de una escena”.

En efecto, la cámara es ahora componente activo y dinámico de la escena en lugar de limitarse a registrar, más o menos pasivamente, una determinada acción. Ciertamente es que también en la gramática clásica, podía destacarse su tarea por medio de distintos y elegidos ángulos de toma, pero su efectividad es innegablemente menor. Piénsese, en ese orden de ideas, en los movimientos que “hilan” de un punto de atención a otro los distintos momentos de una escena, o la magnitud e intensidad dramática de un detenimiento de cámara después de varios movimientos rítmicos o la tensión de un encuadre particular en medio del recorrido del objetivo.

Destacable también es el inusitado relieve que cobra la escenografía en el conjunto del trabajo. Al intervenir casi siempre la profundidad de campo, todos los elementos del decorado están colocados en foco, inter-

viniedo, de manera precisa y directa, en la resolución de la escena. Aún cuando tampoco ello es nuevo, su plena validez se veía resentida por el incomprensible estatismo de la cámara subordinada a la composición del cuadro y al juego de los actores –recuérdese entre otros a Wyler.

Se puede citar aquí, como ejemplos de tal voluntad de creación, al magnífico film de Michel Deville *Esta noche o nunca* o, entre nosotros, *Un guapo del 900* de Torre Nilsson donde, empero falta aún mayor ajuste de sus elementos. Hay aquí una función decisiva y decidida de la cámara que vigoriza y sensibiliza los componentes de la acción, hasta hacerlos casi palpables. También aquí, acaba el trayecto –temporariamente al menos– iniciado hace mucho tiempo en pro de su total liberación.

Conclusión

A través de lo expuesto deberá entenderse que la contribución de la toma continua a la “puesta en escena cinematográfica” es un punto notable de la evolución del lenguaje. Pretender que su empleo es erróneo o sostener que ella retiene para sí la exclusividad de la expresión es igualmente arbitrario. La única finalidad de esta nota fue señalar el hecho y revisar brevemente las alteraciones que él introduce en los moldes aceptados. Lo que allí haya de afirmativo o de negativo, pertenece al trabajo de los hombres.

Entrevistas en Mar del Plata

AAVV

> Entrevista a Mikhail Kalatazov

P: ¿Cree Ud. que hay una nueva generación de realizadores en la URSS?

K: Sí, existe una generación nueva y muy interesante. Muchos de ellos son egresados de la Escuela de Cinematografía de Moscú. En el estudio Mosfilm, donde yo trabajo, hay veinticinco jóvenes realizadores; todos ellos de mucho talento. Más aún quiero subrayar que la mitad de los actuales directores de la Unión Soviética, son hombres jóvenes.

P: ¿Existe una modalidad característica en esa nueva generación?

K: Las nuevas generaciones tienen algo nuevo. Es una ley natural, porque si así no fuera no serían jóvenes. Definir, sin embargo, una modalidad particular es ya más difícil. No se puede hacer una denominación general del tipo “nueva ola” francesa –que a mi juicio solo ha dado dos o tres films originales para luego desaparecer– y no podemos pretender que nuestra nueva generación sea uniforme en su modalidad y pensamiento. Cada uno comprende la vida a su modo. Multitudes de jóvenes, por ejemplo, dividen sus pensamientos en relación al arte.

P: ¿Se ubica Ud. dentro de la nueva generación?

K: Sí. A pesar de mi edad, mi típica posición, me coloca junto a la nueva generación.

P: ¿Se encuentra dentro de una tendencia o escuela? En ese caso, ¿quiénes además de Ud. participarán de ella?

K: La tendencia principal consiste en que los nuevos realizadores hacen sus films tomando como base la vida vista por un hombre soviético contemporáneo. Ellos quieren hablar de ese hombre de hoy, de su psicología, etc.; de ese hombre que está construyendo el mundo actual. Se encuentra dentro de esa tendencia general, dos divisiones. La primera es una corriente de tipo psicológico o psicologista. La segunda –que es más afín con mi modalidad– puede definirse como un cine poético. La poesía, la plástica, la música, dan muchas y mejores posibilidades de descubrir la imagen poética de los protagonistas del film, que aquellas tendencias de carácter fundamentalmente naturalista.

P: ¿Qué importancia asigna al trabajo de cámara? ¿En qué proporción trabajó con el cameraman en el film *Pasaron las grullas*?

K: En ese film en un treinta por ciento, aproximadamente, pero en mi última obra *La carta no enviada*, bastante más de la mitad. A mi juicio la cámara debe entrar en el alma humana, pero debe hacerlo en forma imperceptible. Procuro encontrar los medios que me permitan mostrar a fondo el comportamiento humano. Por otra parte, trabajó siempre con el mismo cameraman.

P: ¿Permite alguna libertad, en el orden de la creación, al cameraman?

K: En todo el trabajo hay una permanente compenetración, un perfecto entendimiento. Probablemente ello se deba a que durante muchos años trabajé como cameraman. Me parece muy importante que el realizador conozca perfectamente la cámara, pues así podrá expresar sus rasgos individuales. Este año daré una serie de conferencias en la Escuela de Cinematografía de Moscú, donde he de dar igual importancia

al arte del cameraman y al del director. El director que no conoce la cámara, se parece al pintor que toma la mano ajena y con ella pinta.

P: ¿Tiene preferencia por las tomas fijas o en movimiento?

K: Depende de lo que quiera mostrar o decir. Depende de la escena y de cómo uno la entienda. Muchas veces, en el curso del trabajo encuentro el medio o la forma de hacer las cosas. Personalmente, me gusta mucho una cámara ligera. Si pudiese filmar con una cámara de 16 mm. o de 8 mm. conseguiría una expresión perfecta.

P: ¿Tiene un método de trabajo definido?

K: Preparo siempre toda la película yo mismo. Durante la filmación disocio la preparación del equipo técnico y la de los actores para impedir que estos se vean afectados psicológicamente. Esto solo puede efectuarlo por la capacidad del equipo técnico que sabe adecuarse, seguir el juego de los actores, sin trabar su propio desenvolvimiento.

P: ¿Qué sentido expresivo atribuye a las tomas largas?

K: Importante y decisivo. El montaje, tal cual lo concebía Pudovkin, ya pasó. Quisiera hacer un film de veinte tomas, con el montaje efectuado en la cámara. Sería un montaje con otro sentido y, en cierta forma, significa duplicar la dirección con la cámara. En mi próximo film se verá la importancia que tiene para mí esta concepción.

P: ¿Reconoce en su obra alguna influencia?

K: No sé. Me han gustado mucho Pudovkin, Dovchenko y Ford.

> Entrevista a Giulio C. Castello

P: ¿Qué piensa de las escuelas de cinematografía?

C: Creo que ellas tienen una función muy importante: renovar los cuadros cinematográficos. En ese sentido, esa tarea no es solo importan-

te, sino también muy pesada. Para lograr esos objetivos, debe cuidarse de que la teoría no prime sobre la práctica, que es por cierto de vital importancia. En países muy vastos y de cinematografía joven, como la Argentina, la escuela tiene una gran función que cumplir.

P: ¿En qué situación se encuentran los egresados del Centro Experimental de Cinematografía, de Roma? ¿Tienen ellos cabida en la industria cinematográfica italiana?

C: Ingresan al Centro centenares de alumnos todos los años, divididos en las distintas ramas o carreras: realizadores, iluminadores, actores, etcétera. De ellos egresan una veintena de actores y de cuatro a seis realizadores. Generalmente, estos últimos no tienen problemas y son aceptados por la industria, ingresando a ella en distintos niveles: ayudantes de dirección, asistentes, etc. Con los actores, en cambio, no ocurre lo mismo. Casi siempre ellos tienen dificultades para entrar en la industria debido a que los productores, de una mentalidad muy particular, creen que no es necesaria la formación de los actores.

P: Sabemos que Ud. dicta cátedra de Historia del Cine en el Centro. ¿Piensa que la materia importa mucho en la formación de un realizador?

C: Sí, creo que un director no puede prescindir del conocimiento de la historia del cine, especialmente hasta tanto ese director no alcance su madurez, aflore su conocimiento y pueda liberarse de las influencias para dar una obra propia. Personalmente la encaré por medio de un sistema de monografías sobre períodos, escuelas, realizadores etc. Trato de no hablar de films que el alumno no pueda ver, ya que el cine es arte “visiva” y no debe el alumno, además, aceptar lo que diga el profesor de la cátedra, sino formarse una idea propia.

P: En otro orden de ideas, ¿cómo ve el panorama del cine italiano actual?

C: No veo que haya una tendencia única en el cine de mi país. Luego del neorrealismo, cuya posición era más moral que estilística, coexisten varias formas: junto al cine de gran espectáculo. Está lo que podríamos llamar el film medio. Dentro de él, dos temáticas se distinguen: 1) La ocupación alemana, la resistencia, la recuperación. etc., tratadas en varios aspectos distintos. 2) El individuo y sus problemas, la costumbre nacional –del que *La Dolce Vita* es el más alto ejemplo–, el problema del sexo –*Ró-setto, II B ell'Antonio*– y junto a este los problemas laterales de la desocupación, la juventud a la deriva, etcétera. Creo que hay en ello una herencia de lealtad hacia un momento.

Los libros y el cine

Carlos A. Fragueiro

La inteligencia de una máquina, de Jean Epstein. Colección Losange de Estudios Cinematográficos. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1960. La vocación de análisis del fenómeno cinematográfico que Epstein iniciara en *La esencia del cine* se cierra magníficamente en esta nueva obra. Si en aquella, los problemas de la estética eran preocupación fundamental, aunque alumbrados por una particularísima posición, en esta, el estudio del hecho en sí, de sus ilimitadas posibilidades, crea una obra absolutamente original y excepcionalmente valiosa. Apuntar una definición no es, así, excesivamente temerario. Epstein hace aquí “filosofía cinematográfica”, y lo que ello tiene de desconcertante se transforma, a poco, en un esbozo, un simple llamado de atención que espera que la senda abierta sea seguida y valorada. Establecer una reconsideración de la realidad es tarea más o menos habitual. Pretender un nuevo conocimiento de ella es ya menos corriente. Epstein, en efecto, señala cómo la realidad objetiva, no es más que una apariencia, una forma particular de ordenamiento en un instante determinado; las cualidades, juicio de valoración, no otra cosa que suma de cantidades, juicio de ordenación; la relatividad de aceptadas causalidades, la inexistencia de pretendido determinismo, la auténtica vigencia del azar. Y todo ello descubierto por el cinematógrafo, una máquina inventada con otros fines. ¿Qué concluir de estas inusitadas perspectivas? El universo, nuestro universo, formado de una estructura lógica,

cómoda a la propia medida, es tal vez muy distinto. Descubrir una nueva fisonomía puede ser obra de la máquina maravillosa, aunque –y es bueno precisar desde ahora– ella sea tan poco válida y consistente como la actual. A pesar de tan incierto panorama, la empresa es ineludible. El hombre ha progresado en los últimos miles de años en forma mucha más unilateral, de lo que a simple vista parecería. Encontrar otras líneas, aumentar su dimensión; ese es el objetivo. La contribución del cine, realmente inapreciable, se hará efectiva cuando comprendamos las posibilidades de su mecanismo, infinitamente más rico y superior como instrumento, que nuestro propio mecanismo de seres humanos.

II Festival de cine infantil

El Departamento de Cinematografía de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de La Plata ha organizado el segundo festival internacional de cine infantil. El auspicioso eco despertado por el primer festival –que se llevó a cabo en Mar del Plata en febrero de 1960– determinó que se ha ya pensado en insistir en este tipo de certámenes, como una forma efectiva de difusión del cine para niños y adolescentes, género que, salvo alguna excepción, no ha tenido efectiva vigencia en nuestro país.

El segundo festival será efectuado en la ciudad de La Plata entre los días 7 y 16 de julio de 1961. En la reciente “Reunión de Expertos para el des arrollo de los medios de información para América Latina”, realizada por UNESCO en Santiago de Chile, se re comendó, de manera especial, esta clase de tareas que contribuyan a la in formación –y lógica opinión– sobre los trabajos que se producen en el mundo entero en la materia. Con esa intención el Departamento de Cinematografía, ha invitado ya a todos los países productores de films para niños, en la seguridad de encontrar una efectiva y generosa cooperación.

Reglamento del festival

A efectos de su presentación y para poder optar a distinciones, los films estarán divididos en las siguientes categorías:

- Films de recreación. Comprende: films de ficción, marionetas, dibujos animados, danza mimo y experimentales infantiles.
- Films educativos. Comprende: Films para uso pre-escolar, escolar y extraescolar, dirigidos al niño o al educador. Se incluyen también en esta categoría los dedicados a arte infantil y los de orientación vocacional para artes y oficios.
- Films de Medicina preventiva: Comprende: Higiene, educación física, como también los films de educación cívica.
- Films documentales. Comprende: Viajes, ciencias, industrias, transportes, comunicaciones, folklore, conocimientos de los países, etc.

Los films podrán ser de corto, medio, o largo metraje. Serán considerados de corto metraje los que no excedan de 25 minutos de duración; de medio metraje, hasta 60 minutos y de largo metraje los de duración superior a 60 minutos. Se admitirán films en pasos de 16 mm. y 35 mm. y para pantalla normal u otro sistema; en color o blanco y negro; en versión original y títulos sobreimpresos o en versión castellana. Cada film podrá ser presentado por sus realizadores, instituciones productoras o patrocinantes o países de origen, ajustándose a las categorías anteriormente descriptas.

Cuando los films sean presentados en su idioma original, deberán ser acompañados de una reseña en castellano, o en francés, inglés o italiano, para permitir su interpretación y explicación al público asistente al certamen.

Los datos de los films a presentarse antes del 31 de mayo en la sede del Departamento de Cinematografía de la Escuela Superior de Bellas Artes, diagonal 78 N° 680, La Plata, República Argentina. Dichos datos deberán consignar: a) Título del film; b) Director; c) Año de produc-

ción; d) duración; e) paso -16 o 35 mm.-; f) blanco y negro o color; g) versión original, títulos sobrepuestos o versión castellana; h) sistema de pantalla; i) nombre de técnicos, asesores, productores, etc.

Todos los films deberán ser enviados a la Institución organizadora hasta el día 15 de junio de 1961, corriendo los gastos de envío hasta el puerto de *Buenos Aires* por cuenta de los participantes. Los gastos de transporte dentro del país, como así también los de devolución a los participantes dentro de los 30 días de finalizado el festival, serán por cuenta de la Institución organizadora.

Los films de corto o medio metraje podrán ser presentados sin limitación y estarán sujetos a una previa selección para poder optar a las distinciones. Los films de largo metraje que dan limitados a dos (2) por país. En todos los casos, las gestiones de importación libre de derechos son por cuenta de los participantes.

Distinciones

Las distinciones serán establecidas por un jurado de siete miembros, cuya constitución correrá por cuenta de los organizadores. Sus decisiones serán inapelables, siendo publicados los veredictos de acuerdo a la votación de cada uno de sus miembros.

Se otorgarán las siguientes distinciones:

HOJA DE ROBLE DE ORO (Distintivo de la Universidad Nacional de La Plata): a la mejor selección de films presentados por un país.

HOJA DE ROBLE DE ORO: Al mejor film de largometraje de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film de corto o medio metraje, de cada una de las distintas categorías a), b), c) y d).

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film de largo metraje argentino, de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film de corto o medio metraje argentino, de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al mejor film experimental, que signifique una búsqueda expresiva, de cualquier categoría.

HOJA DE ROBLE DE PLATA: Al film que constituya un aporte significativo al mundo del niño, de cualquier categoría.

PREMIO DE LOS NIÑOS ARGENTINOS: (Estatuilla de bronce modelada por un niño). Al mejor film interpretado por niños.

PREMIO DE HONOR: (Plaqueta de plata). A la personalidad que, a juicio del Jurado, haya realizado por su dedicación un aporte al film infantil en cualquier especialidad.

Los films serán distinguidos por sus méritos, o por integrar la mejor selección por país.

Los que sean presentados para la selección por país deberán ser de producción posterior a 1955.

Los que sean presentados para optar a distinciones, deberán ser de producción 1958, 1959, 1960 o 1961.

Premio Revista *Contracampo*

Nuestra revista ha instituido un premio especial, que tendrá carácter permanente, a la mejor dirección de los films de cualquier categoría. Como estudiantes de una carrera de Realización Cinematográfica, hemos creído necesario reconocer de algún modo la tarea para la cual nos preparamos y a la cual dedicaremos nuestros mejores esfuerzos. El ju-

rado que otorgará esta distinción estará formado por dos alumnos de cada uno de los cuatro años que componen la carrera y por los cinco miembros del comité de redacción de *Contracampo*.

Consideración final

Mucho podría hablarse sobre los motivos que hacen a esta iniciativa del Departamento de Cinematografía de la Universidad de La Plata. Pero es seguro que ello escaparía a las intenciones de esta nota destinada solo a la mejor difusión del certamen. Creemos, sí, que si el II Festival de cine infantil logra despertar en los países en que ese tipo de cine es descuidado –o inexistente como en el nuestro– el interés suficiente, sus objetivos habrán sido cumplidos. Confiamos en que así suceda.

CONTRACAMPO 6



contracampo 6

revista de estudios cinematográficos.

kohon
torre nilsson
rouch

Polémica: la búsqueda del estilo en los nuevos realizadores

Mauricio Scherechevsky

En los nuevos realizadores cinematográficos actuales, es notoria una manifiesta inclinación a caracterizarse por su estilo expresivo en el lenguaje. A menudo la búsqueda del estilo prevalece sobre la calidad de la obra, distorsionando el sentido artístico del cine. En toda actividad artística es de la mayor importancia la transmisión de los valores esenciales que hacen a su razón de ser. Como actividad exclusivamente humana, todo arte implica que esa razón de ser de su existencia sea constantemente renovada, o mejor, continuamente creada por quién arriesgue la interpretación de fuerza que vaya enriqueciendo la realidad con sus nuevos aportes. Es el creador del personaje humano que revitaliza constantemente al arte. Como integrante del medio vital, es depositario de la realidad que lo rodea, de esa realidad que es y no de lo que aparece, a la cual puede modificar porque es su patrimonio, ofreciendo así una clave importantísima para la definición de su personalidad. El aporte personal del creador, su verdadera dimensión como renovador se va manifestando por medio de su estilo de expresión, es decir, la forma o el modo que va traduciendo la personalidad artística en todos sus matices. Es por eso que el estilo significa el sello indiscutible del aporte original del creador. En el cine, el estilo de expresión de sus creadores como conquista adquirida a través de una entera línea de conducta del sentir creador, ha derivado en forma

agudizada, más que en cualquier otra actividad artística, en falsas oposiciones de adquisición y defensa de un estilo como rótulo de marca, que no significa más que una pose que oculta gravemente el verdadero sentido de la creación: nuevos aportes, nuevas conquistas. El creador cinematográfico, enfrentado con el mundo receptivo de lo que lo rodea, toma y elige, desarrolla y elabora; pero ante la concreción de su obra ofrece exclusivamente lo suyo, el aporte es suyo, aquello que le es propio, su originalidad. En esta entrega de lo nuevo, de lo desconocido, reside la limitación en que caen frecuentemente los realizadores, y en especial los nuevos en cualquier tiempo, más urgidos en ofrecer originalidad estilística que en afianzar un estilo a lo largo de obras medulares. En general, con respecto al pasado, la situación es francamente de ruptura. Aunque se acepten enseñanzas de una experimentación cierta, a veces, nunca superada, la actitud traduce un corte por igual con todo aquello que significó escuela de aporte positivo, o academicismo anquilosado. La línea de tradición queda interrumpida, solamente importa la rápida implantación de un sentido original exclusivamente personal, a menudo viciado por su encerramiento en sí mismo, su sobrevaloración desmesurada y su caída en un nuevo pequeño academicismo de elaboración casera. Las claves del pasado como materia vital para la concreción de un estilo en el realizador cinematográfico quedan así desperdiciadas, la tradición de lo positivo queda interrumpida al no ofrecerle nuevos aportes que la mantengan viva, entonces prevalece la copia, o sea la repetición de los esquemas cerrados al infinito, que solo dan un eclecticismo asfixiado en brillos y... nada.

Analizando el campo de creación cinematográfica, los riesgos por los que el realizador puede caer en un falso cerramiento estilístico, son múltiples. Los más están motivados por las innumerables posibilidades

formales que el cine ofrece como tentaciones brillantes: el juego de la cámara; el valor de la fotografía; la elección de planos en sucesión rítmica el montaje; la duración de escenas; la variación de climas; la escenografía; el vestuario; las caracterizaciones; unido al tono interpretativo o de los personajes y a la variación de la modulación sonora. Ningún realizador puede sustraerse a estos elementos que hacen al lenguaje expresivo del cine; pero el creador no puede entregarse a los riesgos, pues el motor de sus actos debe estar regido por el complejo de situaciones que motivan su necesidad de expresión, y ésta debe estar canalizada en función de la obra que es en el todo el producto original de su personalidad creadora. A la larga, toda su obra denotará su estilo de expresión original por los valores renovadores aportados, en la expresión de inquietudes vitales que como hecho cultural modifique en la realidad cotidiana desde una perspectiva nueva y distinta. En la corta pero intensa historia del cinematógrafo, las actitudes individuales que consentido de amplia trascendencia consiguieron perfilar un estilo expresivo en el lenguaje, corresponden a los grandes creadores como Dreyer Einsenstein, Bergman, Sj'strom, Renoir, Pudovkin, Kurosawa, Von Stroheim, Dovchenko, Visconti, Buñuel, Clair, Lang, Bresson, Stiller, Sjoberg. En cambio, las actitudes estilísticas motivadas por un vacío enriquecimiento de medios por medio de rebuscamientos efectistas, solo derivaron en "estilistas" sin buenas películas en su haber. Los realizadores actuales, en su mayoría, se hallan en un falso camino de conquistas renovadoras del lenguaje. Ante la posibilidad de realizar un film, la obra encarada como una suerte de muestrario de habilidades expresivas, la exhibición a lo largo de un una hora y media o dos horas de proyección de cientos de brillos repetidos en sucesión agobiadora como para que nadie dice del estilo expositivo de su autor.

Para muchos es más importante demostrar una coherencia estilística mentida, que hacer una buena película donde se canalice la intimidad de su sentir. Este es el peligro y en él se incurre con cierta complacencia; solo algunos como Munk, Resnais, Wajda, Losey, Kawalerowicz, Bardem, Clayton y sobre todo en Antonioni consiguieron soslayar; y en nuestro país solo dos realizadores pueden ostentar una coherencia unitaria en su obra: Kohony Murúa, porque en ellos el buceo en el qué decir dicta la línea estilística de cada una de sus personalidades. Es necesario, pues, una revisión de valores por parte de los nuevos realizadores cinematográficos en cualquier tiempo, ubicación, frente a la posibilidad de hacer sus primeras obras dentro de una línea que responda a la calidad humana, y en ella reflejarse plenamente como para que su estilo expresivo no sea una brillante nulidad apriorística. Esto también pondrá de manifiesto la continuidad con el pasado en una senda de constante renovación, y no simplemente como una evocación sentimental de humoradas interpretativas de cine mudo, pasos de comedia del año 1940, o uso de iris para abrir y cerrar escenas.

Introducción al cine de Rouch³

La regla de Rouch: Yo, un film

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

Así, ha conseguido por acrecentamiento hacer obra de creador. Que Robinson modifique el plan de trabajo establecido, exigiendo ser filmado en el puerto. Rouch lo sigue. Acepta lo que quiere Robinson porque dice que eso lo conducirá a la verdad de Robinson y constituirá la verdad de su film. Robinson sabe lo que quiere. Los nombres de los puertos inscriptos en las popas, son para él que se sabe filmado, una bella ocasión de ventaja: juega su vida y vive su juego, va a poder decir que ha estado aquí y allá, que ha visto todo y todas las mujeres. Rouch acepta todas las desviaciones de la realidad por el film. Contenido, continente, ¿no tiene siempre cada uno a ser el otro? Pero, entonces, ¿qué es de la sacrosanta objetividad?

³Estos artículos sobre el cine de Rouch han aparecido originariamente en *Cahiers du cinema* N° 120 y 125, de junio y noviembre de 1961, y han sido traducidos para su publicación en *Contracampo* por Carlos A. Fragueiro.

El espectro de la objetividad

No está en ninguna parte y en todas partes. De todos modos, lo visto es contradicho por el que ve, el contenido por el continente: no hay nunca objetividad. Neguemos, pues, la imposible objetividad y, de esas dos negaciones que se multiplican, nacerá aquello que se aproxima más a la verdad. La alteración de la realidad parece entonces es como uno de los modos de ser de la realidad reflejada “objetivamente” como realidad en alteración.

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

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

El ángel del hecho

No contento con albergarlo, Rouch lo provoca al combate. Un italiano, habiendo arrebatado a su Nathalie Robinson lo provoca. Tumulto. Derrota del italiano. ¿Italiano? Sin duda, pero también amigo de Rouch y por ello puesto en el asunto. Trucado, entonces. Pero la cólera, la tristeza en el momento del combate, no eran trucadas. Hasta tal punto que en del juego de esos sentimientos surgirá la verdad del combate: Robinson descubre que él debe, que va ser batido.

Toma conciencia de que vencido en el plano que más cuenta para él, poco importa a hora que se le conceda o no la mezquina compensación de la venganza. Mientras tanto, nos ha dejado de saberse filmado. Para él es esa una razón suplementaria para querer ser vencido. Le explica a Rouch: “Estoy triste y quiero que el espectador este triste también. Viéndome vencido, estará triste como yo”. El hueso de la falsedad ha ocultado una verdad que ha terminado por englobar; lo verdadero, lo falso, se reflejan, se desvían, se fecundan en el juego de acciones y reacciones de la realidad y la ficción, del actor y del espectador, que es a la vez por él mismo y por los otros, cada uno de los protagonistas. Rouch comprende y nosotros comprendemos que Robinson tiene un compromiso con su gesto.

Juego de reflejos

La simple perspectiva de filmar había ya catalizado en los protagonistas del film el juego de ser y parecer. Ellos iban a, querían, ser filmados. Más aún, querían “hacer cine”. Así se les eligieron los nombres más cinematográficos posibles: E. G. Robinson, Eddie Constantine, Dorothy Lamour. El mecanismo estaba en marcha: el film era ya el reflejo de un ser complejo, que lo hacía nacer integrándose en la

realidad del ser de ese reflejo. Estaba condenado a no ser más que el momento privilegiado de un juego de espejos comenzado antes que él y destinado a proseguir después de él. A proseguir porque esos Negros no pudieron ser más como si no hubieran sido filmados. El film los ha cambiado en su ser (ellos han visto aquello que no hubieran visto sin él), en su querer-ser (ellos no pueden no querer continuar “haciendo cine”). Comenzado antes, había dicho. Preciso ahora: antes de él, con la introducción del cine en África, con la introducción de la civilización occidental del cual el cine es una de sus aspectos.

Pues, a partir de ese momento, se ha obtenido la esencia misma del África y el juego primario del ser y del parecerse ha visto multiplicado por la introducción de un juego secundario africano-occidental. Cada uno de esos juegos –en los cuales los términos están en una dialéctica de integración/exclusión– entra en relación dialéctica con cada uno de los términos del otro juego. Reflejos al infinito en los espejos del balcón de los negros de Genet... La dialéctica del film de Rouch es la misma que define la ondulante realidad africana *Moi un Noir*, es la verdad de África, de Occidente, como también la de sus enfrentamientos.

El África fantasma

África, Occidente. Cada uno es un momento de la verdad del otro en una dialéctica de integración/exclusión y de la cual *Les Maitres Fous* y *Moi, un Noir* expresan dos de los posibles resultados. En el primero, la dinámica de África-Occidente juega en un sentido positivo en el interior del sincretismo del culto Haouka. Haciéndose poseer por deidades que ha formado partiendo de los patrones occidentales, el Negro exorciza, una por otra, la relación africana y la occidental y, vi-

viendo religiosamente la tensión que es su apoyo, relega a uno y otro los roles de su separación, segura de su herida. Se integra totalmente a África sacrificando a Occidente, y puede también, habiendo sacrificado al África, integrarse plenamente a Occidente. En *Moi, un Noir*, por el contrario, en el estado pre-sincrético del contacto de las civilizaciones, los valores africanos y occidentales lejos de cumplirse uno por otro se alteran uno a otro. Cada uno es un momento de la falsedad, pero también de la verdad y falsedad del otro. El estado de contacto (contacto del cual somos responsables para lo mejor y lo peor) es el de la degradación. Llevamos la responsabilidad de la degradación en África de dos culturas, una por la otra. Pero viendo en *Moi, un Noir* las pinturas que decoran los bares, o atendiendo al *Tino Rossi* de Abidjan, descubrimos que a nuestra cultura la hemos transmitido también bajo la forma degradada que había ya hecho presa en nosotros. El embrutecimiento por la masa media, la novela-film, o el *France Dimanche*, es lo que hemos inventado. Pero es verdad también que hemos llegado a eso por haber constituido a la novela y al film en artes. Cada cultura revela así su dialéctica evolución-regresión, y cada una se revela como la evolución-regresión de la otra. Africana, occidental, cada una es lo primitivo de la otra. Aquí hay que añadir, jugando así uno y otro, los elementos estructurales homólogos en unos y otros. No hay diferencia fundamental entre el Negro que juega a ser Robinson y el blanco que entre nosotros juega al *blouson noir*, sino que hay en el primero más espontaneidad y novedad. Niños y grandes. Así, el etnólogo ha tomado conciencia, poco a poco, de que no puede ponerse en cuestión lo que se observa. *Moi, un Noir* constituye un momento de esta toma de conciencia como lo son, en otros planos, *L'Afrique fantome*, de Michel Leiris, y *Tristes Tropiques*, de Claude Lévy-Strauss. Pero quizás

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

Encadenamientos

¿Dónde termina el teatro? ¿Dónde comienza la vida?, se preguntaba la Camilla de *Renoir*. Se habrá comprendido sin duda que es de eso de lo que no he dejado de hablar. Otro tanto de la forma y el fondo. Se ve aquí cómo se ha creado la forma que, a su turno, informa. No hay información sin información y viceversa. Ello va de fondo a forma como de continente a contenido, de verdad - falsedad, arte - vida; cada uno de estos polos no existe más que por el otro, cada uno tiende a absorber al otro y se hace absorber por el otro, a ser el otro; a ser todo y nada, todas las partes y ninguna parte. Pero no llegan nunca. No hay vida o arte que, como tensiones dinámicas entre dos polos, no parezcan contradictorios; vida, arte, y en pie, muy exactamente, ese tercero que la lógica clásica excluía entre dos polos conocidos como estáticos. Estoy pensando así en lo que decía sobre este film sin comienzo ni fin, creante de la realidad que lo crea, donde la realidad tiende a ser el film y el film la realidad, tendiendo cada uno en el mismo movimiento a ser todo o nada. Todo pasa entonces para el observador como si él operara en el arte, en la vida y entre ellos, en una serie de retornos y convergencias de un extremo a otro, y de dos extremos de uno sobre el otro. Eso que las narraciones espontáneamente dialécticas han expresado muy bien, así como tienen todo dicho sobre las relaciones padres - hijos, definiéndose como avaros y pródigos semejante y contradictoriamente.

Yo, un Rouch

Tendido entre el todo y la nada. Así define también al hombre Rouch en su modo particular de creador. Si no llega a reinventar el cine y a remodelar la realidad, es justamente en la medida en que frente a esa realidad no acepta ser nada más que un instrumento, acepta absorber y dejarse absorber. Bello término el de absorción con sus componentes pasivos y dinámicos. Y bella actitud aquella del hombre que ha hecho la vida en él y que ha venido a llenar el frente donde se posaba, en razón misma de ella. Está así dado a integrar la plenitud del círculo y la nulidad del cero. Concibiendo al cine, al partir, como un rechazo de “hacer un film”, Rouch reinventa en cada uno de sus films una obra que reinventa a su vez el cine. La ontogénesis respeta la filogénesis.

Conver-resur/gencias, influ-conflu/encias

En 1946, a la edad de treinta años, Jean Rouch se agregaba en avión a la misión Ogoúé-Congo. Estaba munido de una cámara de 16 mm de la cual ignoraba el funcionamiento, ya que fue enseñado por un pasajero del mismo avión. Rouch dijo entonces que él sabía lo necesario para filmar. Tenía razón: los hermanos Lumiere no sabían más. No era todavía ni cineasta ni etnólogo. Era Rouch, disponible, y abierto al África y al cine. Lo uno y lo otro, lo uno por lo otro, lo iban a crear etnólogo y cineasta. En 1932, a los treinta años de edad, a la salida de un período de indiferencia, de disponibilidad, del cual él mismo hacía resaltar el lado negativo, un hombre se embarca para la misión Dakar-Djibouti, se abandonaba al engranaje de la etnología y de la escritura: Michel Leiris. ¿Debía nacer etnólogo y renacer escritor y proseguir esas dos actividades? El nudo está en *L’Afrique fantome*, ese libro que

habría podido llamarse *Moi un blanc*, como lo ha escrito en 1959 sobre el ejemplar que yo poseía.

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

1957/1958: Un paseo de Robinson de Abidjan, pretexto para fabulaciones fanfarronas destapadas por la evocación de la rica realidad vista efectivamente por él: la guerra de Indochina que evoca marchando, corriendo, en un extraordinario psíco-mimo-drama. El film termina ya en otra cosa que Rouch antes ignoraba. De un coche al que había subido, filma a Robinson, interrumpiendo de tanto en tanto –ninguna pregunta interrumpe a Robinson– para recargar su cámara. No podía hacer el montaje o sincronizar las secuencias así obtenidas. ¿Qué hacer? Nada. Dejar hablar a la naturaleza de las cosas, no montar ni sincronizar sino hacer un *bout-a-bout*. Un estilo nacía.

A Truffaut, que ignoraba todo eso, no debía tardar en presentarse un problema análogo al encontrarse frente a una impresionante serie de planos de J.P. Leau respondiendo a los interrogantes de una psicóloga virtual y donde ciertas circunstancias pulsaban la actualidad en *Contracampo*.

La solución fue allí también un *bout-a-bout* que, al igual que en la secuencia de la guerra de Indochina de *Moi, un Noir*, debía terminar en una de las secuencias cumbres de *Le Qatre Cent Coups*. Rouch y Truffaut tienen ambos que aceptar una imposibilidad y secuestran así frente a su transformación, por acrecentamiento, en posibilidad superior.

1959: Godard filma *About de souffle*. Si Rouch y Truffaut fueron el Adam y el Le Verrier del mismo descubrimiento, Godard es el Galle que,

volviéndolo a la observación, realiza la verificación. Un contenido hace surgir un continente: él sabrá demostrar, con el brío que se le conoce, que lo inverso es igualmente verdadero. La prueba no era más nueva que el descubrimiento. Así se ve que todos los caminos conducen a Rouch y viceversa, como Becker lo había previsto ya en 1949, haciendo tomar al héroe desengañado de *Ren-dez-Vous de Juillet*, el avión para el África, con el fin –¿quién lo sabe?–, de reunirse con Jean Rouch. Cualquier cosa estaba entonces “en el aire”, que continuaría difundiéndola, que se concretaría y que, desde entonces, reforzaría el juego de las influencias. Un estilo de vida y de film haciendo confianza, más que el oficio o al intelecto, a este acrecentamiento –que nacía del abandono dinámico a la vida y al arte–, a ese juego que debe existir entre las piezas que compone la obra y gracias al cual se introduciría, tal vez, un poco más de vida, un poco más de arte.... Es necesario saber jugar. Mientras tanto Rouch, lejos de quedarse con lo adquirido, pone todo en juego y emprende un film que se constituye por y para la destrucción.

Última convergencia: si el monumento más concertado –y tanto más que lo es– es volado antes o después al llegar un montón de gravámenes, al edificar, aceptando la destrucción futura o integrándose, se piensa en edificar el monumento menos destructible: la pirámide.

Muerte y pirámide

La Pyramide Humaine se define como psicodrama (juego-espectador) cuyo *Leitbild* es el racismo (juego África-Occidente), y toma como punto de partida aquello que fue el acrecentamiento de *Moi*, un *Noir*. Pero poner en juego lo adquirido de *Moi*, un *Noir* puede querer decir también, y con seguridad, jugarlo. Bajo el color de psicodrama, Rouch podía permitirse

absolutamente todo sin dejar, por otra parte, de hacer ilusión. El riesgo total tiende a la ausencia de riesgos. Igualmente, el psicodrama tiende a fijar su dinamismo, sea en la ficción pura, sea en la relación pura. En los dos casos, la omnipresencia de la cámara tiende a una ausencia, como en el documental, como en el film de ficción. De donde, la reinterpretación por parte de Rouch del film como proyecto (elaboración del libro) o como resultado (proyección de tomas) en el film.

Proyecto que da lugar a la proyección del film, en tanto que proyecto; proyección que libera las reacciones que se plantearon en la serie del film. El film no cesa de negarse, como ficción y como documento, en la misma medida en que cada término es un momento del otro.

Utilización del film para los deseos del film: el film es constantemente su propio motor, su propio medio. Está ya condenado a negarse como fin. Se verifica así que Rouch tiene belleza y riesgo, porque ha dejado jugar justo hasta el límite el mecanismo que ya en *Moi, un Noir* dejaba proveer la negación de la obra por ella misma.

El film fantasma

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

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

enfrenta directamente. En la misma medida en que se exorciza el drama, el racismo subsiste coagulado en un estado no virulento.

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

Tercer estadio: el film tal como lo conocemos. Pero incluye también un cuarto estadio, en la medida en que se ha encontrado desembocando en una cosa distinta de la que Rouch atendía. En efecto, el enfrentamiento mayor no se producirá en el plano del racismo. Allí no había sido vencido nunca dramáticamente por los protagonistas. No había drama sino discusiones psicodramáticas, alrededor de un drama sentido más intelectualmente que afectivamente. Sin embargo, el psicodrama tenía lugar, pero en el plano que había cortado el circuito racial: el plano sexual.

Este film sobre el racismo encara también la imposibilidad de hacer un film sobre el racismo, imposibilidad que Rouch ha filmado constituyéndose como tal. ¿Pero no es también el film del racismo imposible? Se ve que el film imposible recorre todas las posibilidades. Estamos siempre en la línea de *Moi*, un *Noir*, pero los dinamismos que animan la obra presente aquí, título de dinamismos primarios (o de estatismo secundario), se desarrolla en dinamismos terciarios que engloban los precedentes. No obstante, la estructura es la misma: equilibrio-desequilibrio, construcción-deconstrucción, conjunción-disyunción, porque estamos volviendo otra vez al modo del arte.

También al de la vida y la muerte, existiendo una por la otra, teniendo cada una a ser la otra, a ser todas las partes y ninguna parte. El

eterno desgarramiento entre la imposible conjunción y la imposible disyunción que da nacimiento a la vida y a esta forma superior de vida que es el arte.

La muerte de Alain

La conjunción Negros-Blancos realizada por y en el film se enlaza en una serie de pequeños conflictos vencidos en el plano estático de la discusión. Rouch efectúa otra ruptura de equilibrio, destinada a hostigar el proceso vital del film. Es la fiesta improvisada, nueva conjunción que los protagonistas vivieron, esta vez sí, en el plano chicas y muchachos. Mientras tanto, esta segunda conjunción no tarda en instalarse en el plano de la interminable discusión, perpetuándose en una conjunción-disyunción que representa para el psicodrama un equilibrio mortal.

Al no poder hacer de la conjunción el momento de una disyunción (conflicto), que permitiría una nueva conjunción en un nivel superior, Rouch se ve obligado a intervenir el proceso. La próxima ruptura de equilibrio se realiza a partir de la disyunción. Es necesario ahora llegar a un conflicto mayor. Rouch eligió provocar la disyunción mayor: la muerte. Es Alain quien morirá, ya que es el que se ha instalado más estáticamente en el film, refugiándose en un interminable conflicto con Jean-Claudey, en el sentido más concreto del término, en ese navío encallado donde evitaría todos los problemas.

Muerte imaginada por los deseos del film, dice Jean Rouch: “El drama ficticio será real mientras sea filmado”. Porque esta muerte presenta también la desaparición real de Alain del film, para el cual no puede jugar más como elemento motor. Ella es también la sanción de esta muerte, al film que constituía su actitud.

Es también una muerte que hará morir al viejo Alain mismo, liberándose, liberando también todo aquello que el drama ha vencido (“aquello que creían más en su juego”, precisa Rouch) y que debía pasar de la disyunción ficticia a la conjunción real.

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

La muerte del film

El problema de la muerte de Alain es también el de la muerte del film. ¿Cómo desembarazarse de ella? El film se constituye así en film imposible de terminar. Es necesario decidir arbitrariamente la ruptura. Rouch utiliza un pretexto: el film de las vacaciones. El fin del film coincide con la disociación de un grupo que, devenido un film, es también devenido por el film. Anuncio de esta manera el tercer momento de la experiencia: transformación de la realidad en realidad tercera, gracias a la segunda realidad creada por el film. Allí era, ya se ha visto, donde trataba de llegar *Moir*, un *Noir*. Se ha visto también que *La pyramide humaine* no podía más que interferir el constituir su fin. Levando si modo al extremo, Rouch entonces privilegia explícitamente ese tercer momento: “Lo que ha pasado alrededor del film es más importante. Porque ha pasado alguna cosa. Los ha hecho conocerse... Un simple film los ha reunido”. Las o la justificación que Rouch reconoce a *La pyramide humaine* es haber sido el motor, el medio, de una experiencia de la que no subsiste ahora más que ese residuo, ese fantasma: un film. Rouch termina: “Que importa la historia, posible o calcada, que importa el micrófono y la cámara, que importa el realizador, que importa por fin que un film haya nacido o no...”.

La muerte del cine

La grandeza de Rouch es la de aceptar la llegada, volver a ser el instrumento que aceptaba en el partido. La grandeza de su obra, ser el medio de una serie de pasajes discontinuos, de mutaciones, de cero al círculo y al cero. Yo no hago más que hablar de la dialéctica de la pérdida y la ganancia. Pero, ¿hay obra de arte y forma de vida que no sea por y para la muerte? ¿Que no sea el producto de la insoluble tensión entre dos polos que apuntan, cada uno, a ser o no ser, ubicando la única cuestión que es válido ubicar?

Toda obra, tendiendo a la resolución en uno de los polos de la tensión que le da vida, tiende también por ello a una muerte. Muerte de la cual no puede pensarse que sea virtual, que no se actualice. Así, la desembocadura virtual de la obra de Rouch, donde *Chronique d' un ete* continúa la aproximación de manera pasmosa, es la comunicación total de ser a ser y, en el límite, fusión total de uno y otro. Todos los términos medios de comunicación se anulan en la resolución, en eso que yo llamaría para esquematizar, el polo “fondo” de la tensión significante-significado. La resolución significó el instante perfecto del conocimiento. La resolución de la misma tensión en el polo “forma” es a lo que aspiran un Lang, un Mitzoguchi, donde la obra tiende a ese punto en que una imagen, un juego de luces, un color, condensaba en el máximo significado. Cediendo, en fin, el lugar, a la última vibración, donde el desvanecimiento coincidiría también con ese instante estático del conocimiento total, que no sabría tener más que a la muerte como consecuencia o condición.

Que importa el arte. No es nada sino es todo y no sabría ser todo más que partiendo de la nada para hacerla. “Yo te lo dije”: ¡todo ello no es nada, Pequeño Jules, todo ello no es nada!

Cine verdad o realismo fantástico

Federeydoun Hoveyda

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

Pero este recurso del vocabulario analógico revela demasiado su origen aristotélico para poder dar cuenta de la realidad cinematográfica de *Chronique d'un été*. Sacrifiquemos entonces a la memoria de Alfred Korzybski y afirmemos sobre todo que, si como decía el mismo Rouch, *La Pyramide humaine* es el film de un film, *Chronique d'un été* es simultáneamente un film y el film de ese film. La lógica habitual nos determinaría hablar por turno de cada uno de esos dos aspectos, pero conviene desconfiar de las trampas que nos tiende la herencia aristotélica. Un film y el film de ese film, sí, pero mezclando sin cesar sus imágenes para obtener una cosa "sui generis", absolutamente nueva. El análisis requeriría dismantelar esa unidad profunda y nos conduciría a conclusiones erróneas, ya que, tomando pedazo por pe-

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

Cazar la puesta en escena...

He aquí el término justo. Un término que Rouch execra, ya que pretende para sí el rol de simple instrumento, de prolongación de la cámara que supera los límites de la máquina; una especie de cámara viviente. Pero precisamente, “viviente”. Niels Bohr subraya ya que en física el observador perturba al objeto observado. Es por eso que Rouch después de tantos films ha llegado a ser un verdadero *metteur en scene*. Y si sus teorías se podían aplicar con rigor en sus primeros films, es diferente después de *Les maîtres fous* y *Moi, un Noir*. La actitud “paternalista” que en su ignorancia conservaba, recuerda a los anti-

guos colonizados que modelado a su estilo terminaban por encontrar sus proyectos iniciales. Es eso lo que me hace tener reservas sobre sus films africanos. Ese paternalismo desaparece ahora, cuando se vuelve sobre los blancos, sobre su propio país. No tiene en su último film, de cualquier modo, un plano que no sea de puesta en escena. Aún en esa secuencia donde Marceline habla, en las calles vacías, de su deportación. Allí no son solo sus palabras las que nos tocan, sino también, y sobre todo, la manera en que el decorado y el discurso inscribe en el cuadro de la cámara en movimiento. Idea simple de puesta en escena si se quiere, pero idea de puesta en escena. No hay necesidad de recurrir a las “condiciones de incertidumbre” de Heisenberg, para saber que la observación imparcial es un mito. Y si por un instante la pretendida objetividad de la cámara ha podido vigorizar ese mito, la fundamental ambigüedad del aparato manejado por un cineasta no tarda en aparecer. El “cine-verdad” como antes el “cine- ojo”, no es más que un espejo que encandila y se tiende al espectador para hacerle creer que está viendo su propia imagen. ¿Qué entiende Morín por “cine-verdad? Un cine “que supere la oposición fundamental entre el cine de ficción y el cine documental. Jean y yo estamos de acuerdo al menos en un punto: que es necesario hacer un film de una autenticidad total, verdadero como un documento al y con el contenido de un film de ficción, con el contenido de la vida subjetiva, de la existencia de las gentes” (*France Observateur*, 2-12-60). ¿A dónde llegan Morín y Rouch con esta definición? A una conclusión curiosa: lo novelesco se convierte en documental –vida subjetiva tratada desde el exterior-, y lo “documental” se convierte en “novelesco”, sobrecargado de subjetividad-. Y no podía ser de otro modo, desde que la oposición “fundamental” entre el documental y el film de ficción no existe más que

en el espíritu de los autores y no en el de la realidad cinematográfica. Detengámonos un instante sobre esta paradoja. He dicho que el cine de ficción no es más “subjetivo” que el documental, o por lo menos que lo es en la misma medida. Primer vuelo del díptico: el cine no puede abordar “lo humano” más que por los intérpretes de las cosas, y el interior por el intérprete exterior. Solo así se puede ser objetivo. Que se trate de ficción no de documental, la imagen se da en toda su opacidad de cosa y no deja ver nada en transparencia.

Las calles desiertas no significan la soledad de Marceline, ellas son esa soledad. La subida de la escalera en el Petit-Clamart por Angelo, no significan el drama del obrero. Rouch lo ha comprendido bien al declarar: “Esa subida se convierte en una suerte de drama poético”.

Segundo vuelo díptico: el cine se hace igualmente subjetivo. La imagen se ve sobrepasada como imagen para significar “la interioridad” que su aspecto objetivo rechaza –motivaciones, intenciones, pensamientos, etc.-. Desde este punto de vista, yo considero a *Nuitet-brouillard* tan subjetivo como *Hiroshima Mon Amour*. Para llevar el documental a la interioridad, Rouch y Morín recurren a los monólogos, a las discusiones, al interrogatorio. Es decir, al lenguaje hablado y no al lenguaje cinematográfico. De esa manera no rescatan ninguna verdad. Si el monólogo de Marie-Lounos llega, no es por las palabras que salen de sus bocas y no por el extraordinario juego de sus facciones y de sus ojos. Una vez más *Chronique d’un été* me hace pensar en aquello que nosotros sabemos de la física atómica. Que el lector me perdone por recurrir a nociones científicas para hacer más claro mi propósito. Para representar las propiedades de la luz y de la electricidad, ciertas experiencias no sugieren la idea de partículas. Otras observaciones son interpretadas como un medio de propagación de ondas. Esas dos

descripciones son complementarias. Son contradictorias, pero solo en apariencia: los dos tipos de experiencias se excluyen mutuamente y no pueden ser realizadas simultáneamente. Los dos vuelos de mi díp-tico no están tan alejados de esta complementariedad. Se excluyen, pero se complementan. De igual modo el “cine-verdad”, entendido en el sentido de Morín y Rouch, no es más que un vuelo del espíritu nuevamente surgido de la época pre-einsteiniana.

El realismo fantástico

¿Dónde está la verdad, dónde la autenticidad? O mejor, ¿qué verdad, qué autenticidad presentan los personajes de *Chronique d'un été*? Qué sabemos nosotros de ellos, fuera de algunas “migajas” que nos son dadas”. ¿Cuáles son los motivos ocultos que los animan? Faltan, desde este punto de vista, muchas cosas en el film. El contexto, la historia de los personajes, sus preocupaciones más íntimas, etc.; en una palabra, el mundo tal como ellos lo ven en su totalidad. Yo ya he tenido la ocasión de explicarme sobre el “cine-verdad” (*Cahiers du cinéma* Nº 110) por lo que ahora no voy a insistir. Rouch mismo, por otra parte, se defiende admirablemente de caer en el atolladero del neorealismo. Sabe también que la palabra no es la cosa y que el cine no es la vida. Lejos de ser una obra realista, *Chronique d'un été* me parece mucho más un film fantástico. Esa ficción a la que recurren los literatos algunas veces para confrontar autor y personajes en el cuadro de las narraciones extraordinarias, toma cuerpo aquí. Rouch y Morín cuestionan sus personajes y ellos los cuestionan a su turno. A cada paso se presentan a los autores problemas de realización que ellos resuelven de común acuerdo con los protagonistas. Lo imposible se hace posible, y la puerta se abre sobre un universo más interesante que aquel de la

fachada que levantaban ante nuestros ojos los neorrealistas. *Chronique d'un été* participa de lo que Bergier y Powells llama el “realismo fantástico”. Y ello no es uno de los mejores méritos de este film que nos introduce a perspectivas extrañas, donde a su lado, confirmamos las nuestras. Habiendo tomado conciencia de la solidaridad indisoluble existen entre el observador y el objeto observado, Rouch rompe el cuadro habitual de la narración cinematográfica. Aislar la experiencia del resto del mundo, no bastaría para identificarla. Sería necesario poder aislar al observador de su aparato de observación. Pero, si tenemos en cuenta las condiciones de la experiencia, podemos obtener cierto conocimiento. Es lo que Korzybski llama “la conciencia de abstraer”. Rouch y Morín están dotados de esa conciencia. Ellos ponen su honestidad en el momento de entrar en la arena, en el momento de ponerse en escena ellos mismos –y esto está en cuestión–. Eso es lo que Rouch no había hecho hasta ahora. Lo que Rogosin no ha hecho nunca. Ellos nos liberan de todas las condiciones de la experiencia. El espectador acaba observando. Rouch y Morín no ocultan su intervención y sus responsabilidades en la evolución real de los personajes y de ellos mismos. Volveré sobre el film, que me parece muy bello, más adelante. Digamos por el momento, que con Rouch el cine se ha hecho “intervencionista”.

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

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

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

Diálogo con el espectador

Algunos reprochan al film su no representatividad: los personajes elegidos son heteróclitos, no típicos, muy particulares, etc. No veo, en verdad, lo que esas críticas quieren decir. Los “tipos” son una vista del espíritu, son medios establecidos estáticamente. No existen en la vida. Rouch no busca introducirse en el mundo de las definiciones. Los protagonistas de *Chronique d'un été*, como los de todo buen film, no quieren ni pueden representar más que a ellos mismos. No está en el film el obrero de la Renault, sino Angelo; no está la empleada de oficina, sino Marie-Lou. La querella se ha apoyado en un malentendido. Rouch y Morin han habla-

do en sus múltiples declaraciones sobre lo que los preocupa: “¿Cómo nos desenvolvemos en la vida?” “¿Cómo se vive?”, etc. Se puede creer así que Rouch quiere tratar un problema general, pero se olvida que felizmente el cine, al contrario de la literatura, no puede salir del terreno de lo concreto, sin dejar de existir. Es por eso que no hay aquí ninguna voluntad de demostración o generalización, que la empresa es simpática.

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

La medalla tiene, por lo tanto, su revés. Como en una conversación real, seguimos en ciertas secuencias los gestos y las expresiones de los

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

Eso es lo que provoca un sentimiento de frustración. Atendemos así a una de las fallas que afectan la empresa de Rouch y Morin. A fuerza de insistir en su voluntad de no intervención, no logran darnos un cuadro más sólido de su material. Muchos detalles necesarios faltan. Muchas secuencias inútiles y feas arruinan trozos de una belleza innegable. ¿De qué espontaneidad se trata, además? ¿De la de los protagonistas? Pero si ellos están condicionados como en el psico-drama, o en la asociación libre de los psicoanalistas, por lo dado del juego, por la explicación de la empresa, por la presencia –aún reducida al mínimo– de la cámara, etc. ¿Se trataría entonces de la espontaneidad de Rouch y Morin? A juzgar por las imágenes donde aparecen, el amigo Morin es todo menos espontáneo y Rouch no le cede un paso a su compañero. Cuando se pretende, por la ausencia de script, evitar las ideas preconcebidas, se olvida que el sitio de los prejuicios “activos” se ubica justamente en el inconsciente. Las explicaciones de Rouch sobre la utilización de la cámara como estimulante, no me han convencido. ¿A qué quiere jugar, entonces? ¿Al etnógrafo? ¿No lo es más desde que el

cineasta se ha incorporado a él, al psicoanalista? Demuestra estar lejos de los especialistas y no aprovecha nada de sus propias experiencias. (Habría mucho que decir sobre la persistencia del “paternalismo” después de tantas tentativas, sobre la voluntad de Rouch de perseguir sus personajes fuera del film con un sentido agudo de la “responsabilidad”, sobre la reintroducción de un negro en un film donde no tiene nada que hacer, etc. Pero eso no entra en la intención de mi artículo. Esa no es la experiencia que intenta Rouch que es interesante, si, atendiendo al resultado cinematográfico que obtiene y que nosotros tratamos de aprehender aquí, en el plano del lenguaje ordinario.

Un film psicoanalista

Puesto que he hablado muchas veces de psicoanálisis, diría que al igual que una “puntuación” feliz que da su sentido al desarrollo del tema durante el análisis, de la misma manera, el montaje adquiere aquí una potencia significativa. Sé bien que Rouch niega, en cierto sentido, el montaje, que declara preferir el desarrollo en el orden cronológico. Pero no olvidemos la enseñanza de Merleau-Ponty: “Nosotros mismos, que hablamos, no sabemos necesariamente lo que expresamos mejor que aquellos que nos escuchan”. Rouch deja entender: “Es casi imposible alterar el orden de rodaje, pues las gentes han evolucionado de una manera tal, que, si uno va a agregarse a ellos, es necesario mostrarlos en función de su evolución. Esta evolución es, a mi parecer, el tema del film” (*France Observateur*, 22-12-60). Esa afirmación, como toda palabra, tiene su metafísica: ¿Rouch creería en un evolucionismo constante y regular? Su film lo desmiente totalmente, puesto que su montaje insiste sobre los golpes, sobre los choques, los retornos, las regresiones, los brincos, las crisis. Hablé en su momento de comple-

mentariedad. Su montaje está hecho precisamente de descripciones complementarias e irreductibles, alternando los aspectos “objetivos” –fábrica Renault, sala de redacción de *Cahiers*, etc.– y los flashes sobre la subjetividad de los protagonistas. A veces el montaje se hace por el simple movimiento de la cámara en el interior de un plano-secuencia –por ejemplo, las discusiones en la mesa–. ¿Dónde está, entonces, la pretendida cronología? En efecto, Rouch es doble. Razona de una manera en el plano consciente y de otra en las profundidades de su inconsciente. En la superficie, maneja la lógica aristotélica que, muy felizmente, termina contradiciendo su film. Además, la tan mentada “ausencia” de montaje ¿no es de algún modo un prejuicio de montaje? Es buena hora de que termine la estafa que quiere hacer creer que lo que pasa en los films es “real”. La evolución de los personajes de Rouch y Morin, sugerida por *Chronique d’un été*, no está en el film, sino fuera de él. La cronología es, al igual que el tiempo, una invención del espíritu y Resnais tiene mucha razón al destruirla en *Marienbad*.

Un film sobre Rouch y Morin

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

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

El nuevo cine

Ya he señalado algunas críticas que el film no dejará de suscitar entre los “puristas”. Mencionaba una más para terminar: ella es la de la “mala” calidad de la fotografía, de las “fallas de raccord”, etc., es decir, eso que algunos de nuestros sabios aristarquistas califican pomposamente de “escritura”. Tengo horror de la aplicación de esa palabra al cine, pero no es esa la cuestión. Es cierto que *Chronique d'un été* hubiera podido ser de una mejor factura extrínseca” y ello me lleva, quizás, a reprochar a mis amigos su desdén sistemático por la “imagen bella”. Pero, al fin de cuentas, sus prejuicios son fecundos en

atención a la confusión que reina hoy en el dominio del cine y quizás en las otras artes. Se tiene mucha tendencia a confundir lo “bien escrito” y la expresión artística. La reciente ocurrencia de Michel Butor que proclamaba la necesidad de la literatura de aprender a escribir mal, creo que puede aplicarse igualmente al cine. A ese precio solamente, se podrá un día desembarazarse del hilo de “reglas” en el cual los enemigos del cine se placen en enredar nuestro arte, para impedir toda renovación. Yo he visto, en todo caso, que la “escritura” no me incomoda nada en los films de Rouch o de Jean Luc-Godard.

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

Deslumbramiento y consternación en el último Torre Nilsson

Oscar Garaycochea

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

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

“Y entonces no sentí ya el horror de mi acto, sentí solo su repetición”.

T. S. Eliot, *The Family Reunion*.

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

se entra en conocimiento de la posibilidad de muerte o apertura (disgregación) del ser hacia la nada, hacia la finitud de la experiencia.

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

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

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

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

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

Pero ¿qué es lo que condena a una y otra a tal fracaso? Laura, en su esfuerzo por conocer, parece haber cruzado un límite después del cual toda decisión es superada, se anula, entorpece, e incluso atrapa al que la intenta. ¿Cuál es el error de Laura, o cuál el límite del conocer? El film propone una respuesta demasiado simple: Laura “pone *la mano en la trampa* y se lleva la trampa consigo”, vale decir, el problema se plantea, como se advierte muy pronto, en un área más reducida de lo que parece y –acotamos– esa limitación nada conveniente es factor importante en su equivocada solución.

Las violaciones reales y simbólicas que se repiten en todas las obras de Torre Nilsson señalan su tema fundamental: el ser ignorante –y solo por ello “inocente”– puesto ante la realidad que se le revela. El autor únicamente ha podido comprender la instauración del conflicto, mostrándose paralelo a sus personajes; y en los dos últimos films, eligiendo protagonistas que “saben”, que se han decidido, y colocándolos en oposición a los personajes que solo saben en una dirección

personal, egoísta –ellos eran las fuerzas negativas netas de las obras anteriores– realizando la distinción entre saber verdadero y saber falso, entre inocencia y pecado su temática anterior. El autor procura discernir ahora lo que ocurre “dentro” de la acción consciente y desde ya se ve que pone, como aspiración de sí mismo, un personaje futuro donde el conocimiento y la acción se resuelven, se muevan dentro de la realidad compleja, y reaccionen adecuadamente en cada instante; el autor se proyecta a sí mismo como creador libre de las trabas actuales, en los personajes libres de sus trabajos actuales.

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

Si se analiza cuál es el proyecto que hace Laura de sí misma, esto aparece claro. Después del “conocimiento” no hay nada concreto:

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

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

manecen como si nada hubiera ocurrido, semejantes a Emma Zunz después de la absolución.

Lo irreal, lo mítico, es destruido por la acción de Laura (Inés) o confirmado en una existencia igual que la muerte (hermanas). Y es en este punto de condena del irracionalismo, el más claro alcanzado por Torre Nilsson, donde todo pierde de pronto coherencia, se quiebra y se convierte en una apología tácita de lo hasta entonces atacado.

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

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

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

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

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

El final de *La mano en la trampa* carece de la cualidad del de *L'Avventura*, donde la ambigüedad de las acciones es la de una apertura hacia la comunicación, el momento en que después del gesto instintivo de piedad realizado por la mano de Claudia su “comprensión” no solo se abre para Sandro sino que se refleja sobre el espectador, poniéndolo en

contacto inmediato e inexcusable con el misterio del acto, dándole forma sensible. Y esta escena no es solo la culminación del film sino su clave y justificación. *La mano en la trampa*, en cambio, con su ambigüedad final, no resulta tanto pesimista como inútil. ¿Por qué no triunfa Laura? El equilibrio se hubiera establecido casi forzosamente, y es de dudar que la situación no lo consiguiera por sí misma, de avanzar un poco más la narración. Solo como demostración por el absurdo proponemos esto: ¿qué ocurriría después del segundo coito con el que se cierra el film? Ver a Laura como una nueva –y exacta– Inés sería directamente redundante, y lo que hay de ornamental en la visión del cuarto “repetido” no soportaría el menor análisis. Necesariamente, porque de otro modo el film se disgrega, Laura tendría que mostrar la capacidad de deslindarse de nuevo, esta vez en un nivel superior de libertad.

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

La Trampa de la cual Laura no puede desprender un dedo de la que no se dice si hay posibilidad de evadirla poco a poco, ni cuánto tiempo durará, es, sin duda, tanto para Laura como para Torre Nilsson, la trampa de sus propias limitaciones en el conocer, el símbolo muy concreto de un conocimiento imperfecto, distorsionado, no resuelto o mal

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

Achaval y Martín, los dos personajes masculinos principales de *La mano en la trampa* y *Piel de verano*, no son sus verdaderos protagonistas sino, en un caso, una especie de nefasto “deus-ex-machina” para Inés y Laura, y en el otro un chivo emisario para Marcela. Dominador o dominado, cada uno posee un sentido bien determinado (incluso in-

variable, como todos los caracteres secundarios de los films de Torre Nilsson). Achaval es la superación –por estabilidad y perfeccionamiento– de la evolucionada crisis consciencia-realidad que sufren las Lavignie, dentro de la cual el mayor poder económico y sexual lo ayudan a permanecer con facilidad. Achaval es semejante al Indarregui de *La caída* o al Pablo de *La casa del ángel*: miembro de una clase social, la alta burguesía, y una tradición moral, el paternalismo, bien identificables en nuestro país. Pero no llegan a ser, como intenta Torre Nilsson, sus representantes. El personaje aislado, sobre el que tan pocos datos de su actividad en el mundo se dan concretamente, no da alusiones tan valiosas como el autor y algunos críticos pretenden. Es más; comparándolos con los de Losey, por ejemplo, la falta de definición (dada sobre todo en las relaciones “presentes” del personaje con los otros, y no por el “relato” de esas relaciones, vale decir por la subjetivación de ese acto, como hace Bergman con el propósito de diluir la importancia de la comunicación) resulta aún más grave teniendo en cuenta que lo que se procura es darle efectivamente un carácter de prototipo. Achaval se asombra de la virginidad de Laura –en otra secuencia no lo asombra la “liberalidad” de los amigos de sus hijos– pero ésto, dicho poco después de haber sido él quien la ha desflorado, no es más que autodefensa. El acto le importa: él queda sometido a Laura, más que Laura a él. Se la lleva a la ciudad, pero en el sentido de llevarse la trampa consigo. El intento de seguir la relación impunemente, en el hotel, fracasa por su sentimiento de culpa: comprende que está ligado a ella, tiene que instalarle un “cuarto” donde la visitará cada vez que llegue a la ciudad, donde la esconderá de los demás. Idéntica situación entre víctima y victimario hay en *La casa del ángel*. La comunicación sexual entendida con toda vergüenza como un acto acusado más que privado,

donde “uno” se compromete y puede quedar apresado por el “otro”. Para ese acto que no está relacionado con el mundo cotidiano, “oficial”, y que no puede intervenir en él sino indirectamente y a través del ritual del matrimonio, Achaval se despoja de los accesorios de la vida “normal”: traba de la corbata, botones de la camisa, gemelos, cinturón; aprovechando la lección de Buñuel en *Le chien andalou*, entre Achaval y el instante del amor se interponen todas las apariencias de la dignidad convencional. Mucho más que Laura o Inés, él es un ser perdido, roto entre los hábitos públicos y los privados, ambos igualmente distorsionados, y en el coito esa parte primordial de su personalidad que son las convenciones, desaparecen, lo dejan inerme, “pecando”.

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

En *Piel de verano* Martín presenta otro tipo de desajuste: la enfermedad. No se trata de los síntomas o las consecuencias físicas, de una enfermedad determinada (excluyendo el frustrado intento con la criada) sino más bien de la exacerbación morbosa de los sentimientos; vale decir, el símbolo general de toda enfermedad. Martín, joven de la alta burguesía que ha recorrido y abandonado toda clase de ocu-

paciones (diversos estudios, deportes, que conoce únicamente –como el Achával maduro– la categoría de las “distracciones”) se ve trabado en sus posibilidades de elecciones sin compromiso ni futuro (como las ejecutadas antes, a causa de la “enfermedad”), la decadencia, con cierta rudimentaria historicidad, y por ello minimiza y se apega con una tenacidad morbosa a lo poco que ahora tiene a mano. Intenta la posesión de cosas (la criada y Marcela incluidas) que le sirvan como testimonio de la propia existencia, utilizándolas como consuelo –olvido– del conocimiento de su estado, al que entiende como algo absoluto: “Dos mundos: el de los sanos y el de los enfermos”.

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

Su actitud, idéntica a la del encuentro con la criada, se perfecciona y cumple –según cree Martín– en una concepción mítica del coito como acto “demostrativo” de la existencia propia y trascendente. Esta desconfianza en la efectividad de la acción concreta y presente que

significa el trastocar en mera referencia “demostrativa” de una idea, transformándola en ritual, llevando su trascendencia fuera de sus actores, es lo que mejor describe en Martín su carácter de testimonio de la decadencia, más delimitado que Achával, pero de todos modos insuficiente. Es nuevamente la comprensión de esto –y el índice de la libertad o participación de Torre Nilsson en esa misma decadencia a la cual alude– en el personaje de Marcela, lo que no guarda la claridad necesaria. Ella es, con su rapiña incluso, un personaje sano. Prueba de ello es la celosa conservación de su virtud valorada por el pacto que tácitamente la compromete a perderla. Íntimamente coherente dentro de la limitación de sus miras, Marcela es una criatura sin mitos; no llega a interponerse nunca con una piedad inútil, tiene la impasibilidad de un ejecutante preocupado en rendir bien su oficio (y no como dice Mabel Itzcovich, “una mujer despojada de todo sentimiento de vida o de muerte, patológicamente mercenaria”).

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

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

El “apriorismo” de Martín y Marcela es tan grave como en casi todos los caracteres de Torre Nilsson, pero su ubicación en la carrera de su autor los hace más injustificables. En esto se ve la diferencia radical entre Torre Nilsson y Kohon: éste, con mayor profundidad, se refiere a problemas de comunicación (aún el Riglos de *Tres veces Ana* es un personaje dinámico); Torre Nilsson, en cambio, solo llega a referirse a personajes, a excusas de un relato (aún la pareja de *Piel de verano*, gracias a una rígida distorsión de psicologías, está formada por gente “aislada” inmutable). La perfección del relato está en relación inversa a la realidad de los personajes. Marcela, finalmente castigada como Laura, no sufre otra modificación que el quebrantamiento final. La desazón que le provoca el abrazo de los criados entrevistado, o las mismas reacciones laterales del encuentro en la playa (manos que acaparan sobre sí un interés solo justificable por la voluntad de “abstraerse” de Marcela, rostro y lágrimas posteriores que señalan en resumen el triunfo de ese intento), no llegan a introducir modulaciones en el personaje. Por lo menos la indicación de que Marcela, siempre dentro de su papel, de su aisla-

miento, consiguiera una retribución “presente” de la entrega, habría servido como catarsis liberadora del propio Torre Nilsson como autor. Que no se logre ni sugiera, lo muestra a Torre Nilsson ubicado en la concepción cristiana de esa retribución “presente”: la unión intemporal, la consubstanciación. Por eso “elige” a Martín, y obliga a Marcela a calcar apriorísticamente un destino idéntico.

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

Aunque aparezca tan distorsionado en las obras de Torre Nilsson: las violaciones absurdas e “irremediables” de Ana y Flavia, la utilización mercenaria de Emma, Laura y Marcela, la “profesión” de *La Tigra*, o los hombres aún más unilaterales que funcionan mecánicamente según las pocas variantes que proponen estas mujeres, solo aplicado a su posesión. La sexualidad virulenta, irracional, doblemente fuera del tiempo por la fugacidad y violencia con que se entabla, anonada. Por el carácter “eterno”, condenatorio de su repercusión, alcanza su mayor desarrollo (no su evolución) en *La mano en la trampa* y *Piel de verano*, donde los personajes no evolucionan durante o a través del amor, y en general es evidente que no evolucionan sino a saltos, y solo por los imperativos del propio autor, de la narración en sí, y no a través de la realidad. Tal la posesión de Achával y el sometimiento de Laura.

Tal el suicidio de Martín y los remordimientos de Marcela. Todos ellos vienen de una situación estable (Achával, su mítico carácter de “trampa”; Martín, su amor imposible y la condena a muerte) o terminan de concretarse al comienzo (Laura, la necesidad de conocer; Marcela, desamor y pacto paralelos). Entre comienzo y final, sobre todo en *Piel de verano*, las psicologías se detienen, aunque ocurran situaciones que deberían modificarlos. Este concepto intemporal conduce al esquematismo y aún al rígido trastocamiento del significado de las peripecias que se ha dicho antes.

En la “repetición” aparece no tanto el tema de la fatalidad o evidencia de que existe una dirección sobrenatural de los sucesos humanos, como aquel de la posibilidad de modificación, ella sí como forma de la actividad humana consciente e intencionada, de manera que aún el verdadero fracaso de los intentos de modificar la repetición (Marcela en la secuencia final de *Piel de verano*) no es un verdadero fracaso por cuanto permite por lo menos acceder a la consciencia más completa de lo que se repite. La disyuntiva es presentada a Laura en la secuencia final de *La mano en la trampa* y queda misteriosamente sin solución. En otra alternativa, la “repetición” es la “forma” o apariencia concreta sobre la cual reaccionara “ese acontecimiento que fracasa siempre y que siempre desaparece en el momento mismo en que nos imaginábamos que se producía, se convierte en algo sólido, en un punto de apoyo a partir del cual se puede definitivamente cambiar” (2).

Es fácilmente imaginable una Mano en la trampa que no concluye con la imagen exactamente “repetida” de Achával preparándose para el coito, sino con la de Laura riendo sin temores tras su alucinación pasajera; vale decir, destruyendo la obsesión de “repetir” el destino de su tía Inés y destruyendo con ello el dominio solo aparente

de Achával. Con esto la trayectoria de Albertina hubiera sido mejor analizada y llevada adelante, aunque, por supuesto, permaneceremos siempre dentro del mismo invariable “problema” según la impostación particular de Torre Nilsson. También puede imaginarse una *Piel de verano* en la que, aun incluyendo el suicidio de Martín en lugar de su muerte normal o la salud, el remordimiento final de Marcela se ubicara en la realidad: ya realizando efectivamente el viaje a París y olvidando todo sin esfuerzos, ya comprendiendo que su dolor actual, referido como está a un hecho irreversible, es inútil, y cargando con esta responsabilidad en sus acciones.

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

Si no se quiere admitir el carácter formalista de estos finales, se concederá de todos modos que, si estuvieran orientados más que nada por un propósito “moral”, tampoco se justificaría. “La novela tiende naturalmente y debe tender a su propia elucidación; pero todos sabemos que existen situaciones caracterizadas por una incapacidad de ser objeto de reflexión, y que solo subsisten por la ilusión que mantienen respecto a ellas; a tales situaciones corresponden las obras en cuyo interior no pueda aparecer aquella unidad, las actitudes de novelistas que se niegan a interrogarse sobre la naturaleza de su trabajo y la validez de las formas que emplean, de esas formas sobre las que

no cabe reflexionar sin que revelan inmediatamente su inadecuación, su mentira; de esas formas que nos dan una imagen de la realidad en contradicción flagrante con esa realidad que le dio nacimiento y que ahora se trata de pasar por alto. Hay en ello imposturas que el crítico tiene la obligación de denunciar, ya que semejantes obras, a pesar de sus atractivos y méritos, mantienen y agravan la oscuridad, manteniendo la consciencia en sus contradicciones y en su ceguera, que puede llevarla a los más fatales desórdenes” (3).

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

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

A este conflicto, a este planteo, le está negado cualquier posibilidad de evolución concreta. Signo de este desprestigio de la realidad –peligro ya enunciado en una nota anterior de *Contracampo* 4– es la valorización del solo mecanismo, que termina siendo el único vencedor de los últimos films. Laura y Marcela caen en la “repetición” a pesar de todo. Esto no puede sino denominarse fatalismo y ha sido considerado lógico por unos críticos e injustificado por otros, pero no pertenece tanto a los personajes como al autor. El “triumfo” del danés Vermehren que ha logrado detener el tiempo, y el encierro final de Villafañe en *El*

crimen de oribe, anunciando el de Emma Zunz, los instantes de agonía y sopor de Ana y Flavia, las huidas de *Graciela* y Albertina, los enclaustramientos ambiguos de Ecuménico López, Laura y Marcela: esta es la parte de la obra de Torre Nilsson que mejor señala su situación como artista; instantes en los que sus personajes se detienen, se “fijan”, en los que un solo conflicto se vuelve tan próximo y terrible que desborda la atención y constituye por su cuenta “todo” el mundo. Estos momentos seducen a Torre Nilsson y lo hacen caer en la confusión.

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

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

Notas del artículo:

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

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

(3): Id.

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

Entrevista con David José Kohon

Armando Blanco, Mario Bohoslavsky,
Eduardo Comesaña y Oscar Garaycochea

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

D. J. K. Son casos un tanto distintos: en *Prisioneros...* me dieron un libro y tuve que verlo en función de cine, de puesta en escena. Ana lo veo simultáneamente, incluso hay cosas en que se me ocurre antes lo visual. Lo de la montaña rusa es algo que me apasionaba mucho antes de tener escrito este tema; es decir, no el hecho de la montaña rusa en sí, sino el problema de cómo evocar una situación (cuyos elementos materiales o físicos no están presentes, sin hacerlos presentes. Sin ningún truco ni sobreimpresión, ni siquiera de sonido. Sin caer tampoco en la cosa teatral o literaria. Es decir, utilizando solamente elementos cinematográficos, ayudándome con el contrapunto del sonido o del diálogo con la imagen en cuanto el cine no solo es imagen, sino un conjunto de elementos plásticos y rítmicos de los cuales la imagen es el de valor más constante. Pero de pronto el diálogo, una frase, puede dar un valor inusitado a la imagen. Como esa frase inicial de Vidarte en el primer encuentro en la pieza, cuando dice a María Vaner: “Perdone”, “Es por ese auto”. “Si me permite”, “Para cruzar la calle”. Ahí se destruye todo lo que estábamos viendo, al espectador se le derrumbaba. Eso es lo que estaba buscando. Por eso, en ese momento, el diálogo

tiene para mí un valor cinematográfico tan importante como la imagen. Porque forma lo que Balaz llamaba “asincronismo”, aunque él lo decía con respecto a los ruidos. Una imagen que no tiene nada que ver con el sonido que se escucha, crea una tercera idea totalmente nueva. El caso del diálogo se puede adaptar a ese concepto. Con respecto a lo literario y lo cinematográfico, simplemente no me lo planteo. Lo veo. Creo que el trabajo del realizador es un poco alucinatorio. Primeramente, hay que tener una especie de alucinación voluntaria (como quería Rimbaud) y de acuerdo a lo que se ve tratar de evocar en el set y crearlo. De ninguna manera trasplantar mecánicamente, porque es imposible. Pero eso está en relación con una serie de preocupaciones que no son solamente cinematográficas, sino humanas. En ningún momento pienso solamente en cine, sino en todo: cosas que me preocupan, los demás yo, el mundo, la vida. Trato de buscar los medios que puedan expresar cinematográficamente, porque mi forma de expresarlo es el cine.

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

D. J. K. Mi trabajo literario es una especie de pseudo-cine. Nunca fui un escritor, sino que mientras no podía filmar, trataba de hacerlo con una lapicera. Siempre que hablaba de mis cuentos, hablaba de un estilo cinematográfico. Pero no me propuse nunca ser un escritor, ni siquiera pienso ser siempre autor de los libros de mis películas. Aunque este último me representa una comodidad en algunos casos, como por ejemplo, con los actores: me resulta más difícil dirigir un actor con un diálogo ajeno que con un diálogo y en un personaje mío. Porque el personaje mío es un personaje que yo conozco y sé cómo actúa. Tiene algo de mí, o de gente que yo conozco. Su forma de hablar me

es bien conocida y sé cómo marcarle un tono o una pausa. En cambio, el personaje ajeno me resulta más difícil. Por ejemplo: días pasados me ofrecieron un libreto sobre el caudillo entrerriano Ramírez. Ahí me pierdo, no sé qué hacer. No sé cómo habla esa gente, no ya en los aspectos más superficiales o inmediatos como el modismo; sino en el ritmo, la respiración, los tonos que yo ignoro, etcétera; si bien ese es un caso extremo, creo que lo mismo ocurriría si me traen un personaje actual de Salta. Todo lo ajeno me resulta más difícil, por lo que trato de filmar libros míos. Aunque ello me plantee problemas mucho más graves, estoy en mejores condiciones para resolverlos. En *Prisioneros...* hay momentos muy débiles debidos en parte a mi inexperiencia, en parte a que mi situación anímica era más insegura, más falta de base en cuanto al ámbito que me rodeaba, todo lo cual hacía que me moviera con inhibiciones que nacían de mí, no del ámbito. Había cosas sencillas que no veía cómo sacarlas bien: la secuencia de la habitación de María Vaner, con Terranova, me parece horrible, es un espanto; en cambio cuando Vaner queda sola y se mira en el espejo ya ahí entro yo, es un agregado mío al libreto. Pero de alguna manera tenía que entrar yo para dar el clima. Para mí lo más importante era la soledad. Para el tema era el individuo que quiere seducir a la mujer por métodos violentos. Esa es la situación que no concibo. Es un individuo que no existe para mí. No he visto jamás a nadie hacerlo ni yo tampoco lo haría; lo cual no quiere decir que sea falso. Puede ser cierto, lo que pasa es que yo no lo veo, por eso digo que el trabajo con los actores en *Prisioneros...*, fue mucho más simple, pero con más fallas graves. Por ejemplo: Hay momentos en que Terranova no convence. Ello no ocurre porque él esté mal, sino porque yo no siento el personaje y me resultaba muy difícil dirigirlo. Terranova estaba magníficamente

dispuesto y compenetrado del trabajo, pero yo era quien vacilaba, yo estaba desorientado. En cambio, en ...*Ana* tenía personajes mucho más difíciles, más peligrosos, que podían caer en el ridículo, en lo grotesco, personajes que caminaban por una situación límite. Con actores que podían desorientarse porque sus personajes eran bastante poco explícitos en algunas cosas. Se daban casos en algunos episodios, en que se explicaban rápidamente las cosas y sobre eso se debía jugar: ello resultaba difícil, como el caso del austríaco que habla de suicidarse, cosas bravas de hacer. No sé si estará bien o mal. A mí, en general, me satisface, aunque podría hacerse mejor; pero no cayó en el ridículo, ni resultó inconveniente, que eran los grandes peligros.

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

E: ¿Tenía marcado el libro de *Prisioneros*...?

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

E: ¿Se adecua estrictamente a lo previsto en el guion o lo modifica durante la filmación?

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

El sistema de filmación que estamos usando actualmente, nos obliga, a veces, aunque no lo queramos, a una mayor improvisación. Si se filmara totalmente en estudios, podría uno ceñirse más estrictamente al guion, pero en la calle o en decorados naturales, uno se encuentra con que no puede hacerlo, o de hacerlo, sale forzado. Incluso en estudio también cambio. Depende de cómo veo el clima, de la cara del actor, de su estatura, su perfil o su frente, lo cual me va dando la composición y el movimiento de cámara. Lo mismo en el montaje: cuando llego a él, me encuentro con cosas que había previsto de una manera y resultan distintas. Es decir, no creo que una película se pueda comparar a la construcción de un puente o al diseño de un avión. Hasta el último instante de la regrabación se está agregando, aportando, creando. Es imposible prever todo. Hay cosas que da el azar. El azar es un arma de doble filo, que hay que saber capitalizar a favor y no en contra. Sobre todo, cuando se filma en la calle, aparecen cosas que dan inspiración para otras. Muchas veces una toma planeada de una manera, por alguna razón “irracional”, uno siente que debe cambiarla. Es un imponderable que lo impulsa a uno a hacerlo de otra manera. Es mi

manera de trabajar, lo cual no quiere decir que deba trabajarse así. Un cronista me contaba que hay realizadores como Antonioni, que trabajan así. Por el contrario, hay otros, como René Clair, que se adhieren totalmente al guion. Es decir, el método no garantiza el resultado de la película; se puede trabajar como Antonioni o como Clair y la película resultar muy mala.

E: ¿Qué directivas da al director de fotografía?

D. J. K. Con el iluminador trabajo de manera parecida a los actores. No impongo determinada técnica, diafragma o película, lo cual sería absurdo, a pesar de que hay quienes lo hacen, aunque son muy pocos. Por razones de amistad personal con Aronovich, hace mucho tiempo que veníamos hablando de la posible iluminación de *...Ana*. Analizamos distintas técnicas o distintas formas de llegar a un mismo objetivo. Desde el comienzo convinimos en que habríamos de utilizar diafragmas muy cerrados por la necesidad de utilizar profundidad de campo, debido a mi estilo de composición. En general no había graves problemas, pero en algunos ambientes, como la pieza de Riglos, yo necesitaba que se tuviera un cuidado muy especial tendiente a mantener mi intención de no valorizar la imagen en forma sobrenatural. Debía parecer todo muy normal, pero debía haber, al mismo tiempo, un ligerísimo matiz que diera un ambiente tal en el cual Ana estuviera, aunque su presencia verdadera estuviera ausente. El concepto de Aronovich es que debe abandonarse todo aquello que pueda hacer decir al espectador: “¡Qué buena fotografía!”. En este momento no sé quién podrá ser Dios, pero el diablo es Figueroa, o sea todo fotógrafo que busca brillitos y detalles preciosistas que hacen la imagen totalmente inexpresiva, cerrada, y que invalidan gran parte de su trabajo, aunque en alguna película pueden usarse con un fin determinado.

En *...Ana*, la tendencia general era de una contenida sobriedad, muy densa, salvo en determinados momentos, en que tiraba la casa por la ventana. Debía lograr un clima con cosas imponderables, con una luz que en ningún momento fuera artificiosa. La luz que más me gusta es la del último cuento en la secuencia de la Costanera, porque no da la impresión de nada extraordinariamente sobrenatural, pero tampoco es natural, tampoco es una iluminación real. Todo eso es un trabajo de creación de Aronovich, yo quería eso y debía pedírselo en forma general, salvo algunas cosas que debía explicitarlas bien; lo demás es todo obra de él. Tal vez fue en esa secuencia donde la afinidad de su luz con mi cuadro se hizo absoluta conformando un solo estilo.

E: La predominancia de objetivos gran angulares se debe a necesidades prácticas o expresivas suyas.

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

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

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

E: ¿Cómo es su relación con el actor en lo que respecta a su dirección?

D. J. K. La experiencia es muy distinta en *Prisioneros...* y en *...Ana*. En *Prisioneros...* los dirigí superficialmente, sin llegar a una compenetración con ellos. En primer lugar, por razones de apuro, de falta de tiempo, de inhibiciones, timideces mías, falta de fe en lo que podía lograr con los actores. Como el trabajo de actores era simple y no exigía un resultado brillante, me dediqué más a lo que me interesaba. Si vol-

viera a hacerlo –cosa que no haría jamás– creo que podría sacar más de ellos, sobre todo en el caso de Alcón. En primer lugar, porque me dediqué más a María Vaner. Su personaje era más rico y más difícil.

E: ¿Cómo trabaja con los actores antes y durante la filmación? ¿Qué elementos les da? ¿Conocen el libro y por lo tanto su sentido? Los considera como objetos. ¿En qué medida son “usados”?

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

...*Ana* fue un trabajo muchísimo más interesante, y realmente importante para mí, en ese sentido. Primero hice lecturas de mesa en las

cuales se iban leyendo los diálogos. Cada uno leía los suyos. Yo iba dando los tonos y explicando el porqué de ellos y de las pausas. Después, pedía que cada uno me dijera cómo veía su personaje, que me diera una definición del mismo. Entonces me encontré con grandes sorpresas, porque algunos los interpretan en forma, para mí, disparatada; posiblemente, debido a que en los libretos soy enemigo de poner literatura. Hay gente que lo hace, y admito que pueda ser útil, pero a mi particularmente me provoca mucha impaciencia. No defino a los personajes. Deben entenderse por la acción y el diálogo, de la misma manera que va a ocurrir en la película. Al actor le tengo que dar otros elementos conversando. Muchos actores, dada su experiencia, a mi juicio bastante pobre, vienen con el criterio de que ante todo tienen que definir a sus personajes como buenos o malos. Trato de terminar con eso de inmediato y hacerles comprender que no los califiquen ni los juzguen, sino que se compenetren con ellos humanamente. Después, a veces, hago un ensayo de improvisación con el texto de una secuencia. Nos reunimos los domingos en una casa, dos o tres personas. Les hacía la indicación: “¡¡¡Este es el cuarto!!!, “está la calle”, “está la mesa”; “háganlo como se les dé la gana”. Sobre esa base, yo iba viendo qué es lo que habían o no comprendido; incluso me iban inspirando cosas, porque yo me movía alrededor de ellos como si fuera la cámara. En general no puede haber una norma muy precisa, todo depende con qué actor trabaje uno. Con qué situación esté jugando y el grado de adecuación que tenga el actor en ese momento. Hay cosas que salen con una facilidad asombrosa. Hay momentos en los que noto que me comprenden más allá de las palabras. Que me comprenden de una manera un poco metapsíquica, misteriosa, una comunicación que podría llamarse telepática, pero que va más allá, porque no co-

munica un pensamiento ni una frase, sino que estoy comunicando un clima. Un clima que no puedo transmitir en forma racional. A veces, para una toma indico el ensayo. Lo hacen, se corrige la posición de acuerdo a la composición del cuadro, levemente se matiza el tono, o se gradúa una pausa, y sale redondo. Otras veces para una toma tengo que hablar media hora, envolviéndolos en un clima un poco obsesivo, tratando de que el individuo se ponga en situación, viva. Incluso hay momentos en que yo ya no lo hago fría y racionalmente, sino que también me emociona mucho. Y de pronto noto que estamos actuando los dos, hay una comunicación y comienza a transformarse, el actor está convirtiéndose en el personaje, hasta llegar a un momento en que me conmueve. Entonces, digo: “¡¡¡Es esto!!!”. Ello me ocurrió mucho con W. Vidarte, a quien no conocía. Llegó después de leer el libro, nos reunimos y me di cuenta que tenía un concepto del personaje, un tanto peligroso; tenía mucha “compasión” por el personaje. Su definición era: “Es un buen tipo”, “golpeado”. Le hice un psicoanálisis del personaje -Riglos- y le dije: “No; ¡¡¡éste es un cobarde!!!”, adoptando una posición un tanto dura, extremista, de mi parte, porque no era eso lo que yo quería dar. Traté, por rechazo, yendo al otro extremo, de lograr una posición imparcial. Por otra parte, es cierto: si hacemos un psicoanálisis de Riglos vemos que es un individuo al cual se le puede tener compasión, pero de una manera no suficiente ni solidaria, es decir, podemos comprenderlo y darnos cuenta de que todos tenemos un poco de él, pero que debemos superar eso. Y de ninguna manera creer que es una “víctima”, como era la idea con que llegó W. Vidarte. Otro problema fue su convicción de que el personaje tenía una gran poesía, y que lo aterraba el “cómo dar” esa poesía en su trabajo. Por esos días yo leía el *Cándido*, de Voltaire, donde encontré una defini-

ción maravillosa en un personaje que enseña cómo deben hacerse los diálogos de teatro. “El diálogo debe ser poético, sin que los personajes parezcan poetas”. A W. Vidarte le dije que no debía preocuparse por transmitir la poesía: “Eso lo voy a hacer yo, y si me falla, no hay nada que hacer”. “Vos sos inconsciente de que la situación es poética, de la misma manera como en la vida hay situaciones poéticas de las cuales nosotros no nos damos cuenta que lo son. Lo serían para un observador-espectador; entonces olvidate de que el “personaje es poético”. Pensá simplemente que sos Riglos, que tenés esa insuficiencia, que tenés esa gran capacidad de amor y de ternura y que no “te atreves a dar” – por problemas que nos llevarían a entrar de nuevo en el psicoanálisis de Riglos. Y así fue como, Vidarte logró lo poético: sin pensar en la poesía, o por lo menos sin exigirles compulsivamente. Pero en el trabajo de él puedo decir que partimos ambos desde cero. Y en el camino fui descubriendo su increíble sensibilidad. Sería injusto de mi parte, no agradecer lo mucho que los actores aportaron. Una vez que les daba la base de la cual debían partir, llegaban, incluso, a andar más rápido que yo, encontrando en forma por lo general intuitiva, soluciones mejores que las mías, siempre dentro de un concepto similar. Por ejemplo: Yo tenía dos personajes bastante difíciles en la interpretación. Uno era el personaje de Argibay –Raúl Andrade (Normal)– en el segundo episodio, en el diálogo con Ana, en la calle y otro el de Lautaro Murúa –Renner– en el último episodio. Los dos personajes, para mí eran voceros de conceptos. El diálogo era muy conceptual, muy peligroso. Como director tenía que resolver mi licencia de libretista. Tenía que recurrir a exasperar la espontaneidad y la naturalidad del actor en ese momento, para que dijera las cosas como quien no quiere la cosa. Entonces le decía a A. Argibay: “Mirá, vamos a encontrar algo

que vos tengas que hacer en ese momento, porque si vos te quedas parado diciendo: “Sí. Como un chico...” (1) (que es transcripción libre de un concepto que me apasiona mucho acerca de la libertad, dado por Erich Fromm), “va a quedar como una conferencia”. Entonces en ese momento debíamos encontrar la solución, para lo cual le di varias posibles: “Te atas los cordones de los zapatos, te apoyás contra la pared” –luego me encontré con la verja–. “Hacé cualquier cosa”. Después, cuando estábamos filmando, nos dimos cuenta que él se había sacado el pullover antes. Entonces le dije que se lo pusiera. Él está poniéndose el pullover, diciendo eso, viene M. Vaner y se lo termina de poner, es decir hace mucho más natural el diálogo. En el caso de Lautaro era bastante más grave todavía, porque los diálogos son peores. Murúa tiene una gran capacidad para sobreactuar sin que moleste –Lautaro es, para mí, el actor que sobreactúa permanentemente, pero tiene una gran capacidad, o será su personalidad, que hace que no moleste, por el contrario, molestaría que no sobreactúa–. Tiene una forma de sobreactuación que es perfectamente permitida. Me basé entonces en eso y en pequeños gestos, pequeñas cosas. Por ejemplo: una frase que se me ocurrió en filmación: Después de la violenta incidencia de Renner con Juárez, Lautaro camina muchísimo; hay travellings larguísimo mientras va diciendo cosas (2), no está parado; sale, se pone de pie, de perfil, de medio perfil, de espaldas), vuelve, se sienta, toma una aspirina, hace una serie de cosas. Pero había un momento que era muy bravo: cuando llega a la ventana y termina de decir la frase que venía diciendo mientras caminaba. El diálogo original decía: “sobrevivir, aunque sea medio dormidos”. Siempre me había parecido no del todo completa. Entonces en ese momento le agregué: “como sonámbulos rabiosos”. “¿Qué te sugiere eso?”, le pregunto a Murúa. Lautaro me

responde: “No puedo hacerlo, es imposible”. “No importa, dije, “vamos a hacerlo”. “Es imposible, el personaje no puede decir eso. Es muy literario”, me respondió. “Sí, puede decirlo, el asunto es ver cómo lo dice”. “¿Te causa gracia, no es cierto? Como si te rieras de vos mismo: y de lo que decís, ¿no? Y entonces, él lo dijo, un poco sonriendo, por la conversación que habíamos mantenido. Hay una suma de pequeños detalles, que hacen digerible al asunto, de manera que el actor pudo en este caso hacer el personaje sin caer en lo discursivo.

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

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

Estoy viviendo ese momento y eso se comunica. Cómo se comunica todo lo que es auténtico y sincero. Por ejemplo: el caso de W. Vidarte –Riglos– en la redacción, cuando aparece ella en el diario. En las primeras dos tomas, él lo hacía muy bien, no obstante lo cual no me sentía conforme, aunque no sabía bien qué era lo que no me gustaba. Le pedí: “Vamos a hacerla una vez más”. No recuerdo si le dije algo, probablemente sonidos guturales, tal vez el tono mío. En las dos to-

mas anteriores, fueron tres en total, mi atención estaba más dirigida al conjunto del trabajo, sin concentrarme en la actuación, sobre todo porque los movimientos de cámara requerían mucho ajuste. En la tercera toma, el equipo de cámara tenía muy fijado el movimiento, por lo que dije al asistente que se hiciera cargo de la toma. Me dediqué a mirarlo a W. Vidarte, como comiéndomelo. Hubo un momento en que me emocionó. Terminó la toma y noto que un reflectorista se ríe. “¿Qué pasa?”, pregunté. “Me costó mucho no reírme de la cara que ponías en la filmación”, me respondió. María Vaner me hizo muchas bromas por las caras que ponía durante la filmación. De ello no me daba cuenta, solo trato de vivir el personaje, y me siento más satisfecho cuando logro crear el clima en mí mismo, que cuando lo analizo desde afuera y digo: “Sí, está bien”. Por supuesto, ello no ocurre en todas las tomas, porque hay cosas muy sencillas, muy fáciles, que no me lo exigen. Pero así, espontáneamente, se va creando el clima. En la casilla, por ejemplo, llegó un momento en que se había creado un clima casi técnico –ese episodio se filmó muy rápido porque fue el último en ser filmado y quedaba poco tiempo– tenía que terminar en dos semanas. Estaba permanentemente moviéndome como un loco, ordenando posiciones de cámara. No quería mover mucho las paredes. Aunque estuviésemos en un estudio, trataba de filmar como si fuera una casilla real, a pesar de que fuera incómodo. Estaba con muy poca gente: el cameraman, el ayudante de cámara, el iluminador, el asistente, uno o dos ayudantes solo cuando había un travelling o cosa así. Los demás estaban arriba con los reflectoristas, porque no cabíamos. Todo eso fue creando un clima de nerviosidad, un clima de encierro, que se fue comunicando. Quería una cosa muy picada, muy rápida. Al principio les decía: “Están haciendo muchas pausas”, “muerdan las réplicas”.

Después ya no hubo necesidad, salvo en los momentos que tenía que haber una pausa. Yo era un miembro más de ese grupo y todo iba solo. Cuando indicaba una toma, hablaba igual que ellos, por lo rápido, por todo. Esto no es premeditado, sino que es una cosa de la cual a veces no me daba cuenta, sino que me lo decían. Parecía que yo me hubiera transformado en un miembro más del grupo de la casilla. Todo eso responde a una realidad que no me atrevo a definir, además creo que no se puede definir. Intentarlo sería un poco hacer trampas, perdería su encanto, su verdad. Como toda profunda verdad, proviene de lo irracional, no puede demostrarse. Por todo eso prefiero trabajar un libro mío, porque yo sé cómo es el personaje, porque lo siento y lo quiero mucho. Porque a veces puedo llegar a hacer el psicoanálisis más despiadado del personaje. Ese psicoanálisis puede ser equivocado, pero lo entiendo, lo conozco. Es como el amor: de pronto uno no sabe en qué tono está diciendo “Te quiero”. No tiene importancia. En el momento en que uno está pensando como lo tiene que decir o cuándo lo tiene que decir, es cuando ya no hay amor, es cuando se transforma en premeditación, cálculo. Debe crearse un clima de simpatía y cordialidad con todo el equipo de identificación, entonces me doy cuenta que somos 25 o 30 personas que estamos unidas como si fuéramos una “gestalt”.

Para mí fue una sorpresa que al final de la filmación el equipo me ofreciera una muestra de simpatía. En ningún momento hice demagogia. Lo traté con cortesía, nada más. Soy bastante seco, en general no soy muy extrovertido, pero después de las dos primeras semanas –ellos no me conocían a mí– fue una cosa totalmente normal. Me regalaron un pergamino con la palabra más linda que le puedan decir a un director: “Compañero”. Todo mi método consistió en que cada uno en determinado momento tomara conciencia de su responsabilidad personal y

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

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

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

filmando. Cómo improviso mucho, debo ir pensando exactamente cómo voy a montar luego, lo cual hace que a mucha gente le cueste seguirme. Como no trabajo exactamente sobre el encuadre, hay momentos en que no saben qué es lo que estoy haciendo y el asistente, si no tengo tiempo en la filmación de explicarle, puede desorientarse. Al llegar a la moviola, el compaginador me preguntaba qué pasaba, si no armaba de acuerdo al número de pizarra. “Podés tirar los números”, respondía. De inmediato veíamos que iba perfectamente. En ese sentido el segundo episodio fue el que anduvo mejor, porque fui a la moviola y anduvo todo perfectamente en poquísimo tiempo, incluso en el caso de planos que iban a ser armados con triple o cuádruple corte. El primero nos resultó un poco menos eficaz, pero bastante ajustado, por cierto. El montaje del último fue el más duro, el más difícil porque tuvimos que cambiar dos o tres veces la estructura general. No me gustaban esas visitas de Vidarte a la esquina de la ventana, que de pronto en un lugar no quedaban bien y había que intercalar en otro. Cosas que había filmado para otro lugar, como las caminatas de Riglos por la calle, con la cámara en mano, de pronto me quedaban muy bien para ir dando la evolución al principio y eran tomas que yo había filmado para el final. Ahí hice un trabajo de recreación de mi material en la moviola. En este caso, como en el de la luz, logré una gran afinidad con el colaborador (Ripoll). En *Prisioneros...* el montaje fue mucho más sencillo. No todo lo que se ve puede dar la idea de cómo se hizo. Hay cosas que uno las ve, son muy sencillas y piensa que es obvio, que es fácil, pero cuestan más trabajo que otras más brillantes. Por ejemplo: la famosa secuencia de la búsqueda de Alcón, en el centro, es una cosa que la habremos resuelto, con el compaginador Cascales, apenas en aproximadamente una hora, y eso que no teníamos material muy ela-

borado, sino que eran rostros, pies, paredes, vidrieras, caras, caminatas, de lo que había que descartar una cantidad grande de material. En cambio, la secuencia de la pieza de Elsa para armarla me costó una locura, porque de pronto cortar un gesto encimar una palabra de uno con el rostro del otro, me podía transformar el clima. En el resto del montaje no tuve problemas, salvo aquellos debidos a problemas surgidos en la filmación; es decir, como la filmación de *Prisioneros...* tuvo que hacerse en forma mucho más apurada, no había ninguna seguridad. En Parque Retiro nos decían: “Esta noche no se puede seguir filmando”; había que apurarse o interrumpir la filmación. Lo cual hizo que yo me equivocara y mis ayudantes también. Un asistente magnífico como el de *Prisioneros...* no alcanzaba: tenía que manejar 200 extras, y coordinar los juegos y mover las personas. Todo lo cual hacía de eso un caos, y algunas cosas se me escaparon. Pero eso no puede considerarse dificultades de montaje, sino salvar baches, salvar errores de filmación de tipo técnico; aunque también significa, a veces, encontrar cosas lindas debido a que tenía que salvar un error. En general el montaje de *Prisioneros...* fue mucho más sencillo. Más lento, porque yo era más lento, porque mi filmación era menos precisa o, por lo menos, no tan ajustada. Todo eso ligado a la incomodidad de lugares de filmación, de apuro, hizo, que el material que llegaba a la mesa de montaje no fuera tan preciso. En cambio ...*Ana* llegaba a la mesa de montaje no con una posibilidad de montaje, sino con cuatro o cinco; A. Ripoll me decía: “Esto puede ir de otra manera”, y estaba bien también. Entonces podía jugar con más soltura y al mismo tiempo me creaba mayores problemas. En *Prisioneros...* había una sola forma de armar y si no se hacía así, se iba todo al demonio, no había planos suplementarios ni nada, filmaba todo como una bala. En cambio, en Ana

tomaba precauciones, me cubría, porque todo el trabajo de *...Ana* es mucho más difícil que el de *Prisioneros...*, y necesitaba una mayor defensa, sobre todo en el montaje. Había momentos en que, por ejemplo, la casilla la filmaba con un criterio de ajedrecista, una cosa muy precisa, pero de todas maneras había posibilidad de intercalar tomas. En el primer episodio no había grandes posibilidades, pero siempre había dos o tres alternativas. En montaje me resultó siempre mucho más fácil todo lo que fuera brillante que lo que parece obvio o fácil. Por ejemplo: cuando llegó el material de la montaña rusa a montaje A. Ripoll, magnífico colaborador-creador, se dio por vencido en la pugna incitación amistosa que habíamos entablado. Pero, una vez que comenzó a montar, fue facilísimo para él y para mí. Eso es lo más fácil, encandilar es muy fácil. Por ejemplo: poner la cámara baja con un lente 18 y dejar a la gente con la boca abierta, cuesta el mismo trabajo que hacerlo con la cámara alta y con lente 32 o 40. El problema es utilizarlo en función de algo para expresar lo que se siente. No tampoco con el sentido pueril de “pongo la cámara baja para decir que el personaje es poderoso”. En *...Ana* el problema en determinado momento se refería a la búsqueda del matiz, de la misma manera como se busca en la interpretación. Una secuencia que estaba armada en una forma sobre la cual no cabían dudas, de pronto, en el trabajo del cortado de unos cuadritos, en trabajo de despunte, de afinado, cambiaba el ritmo, cambiaba todo, y eso en el film terminado no se ve. En la casilla, por ejemplo, del primer montaje al último no cambió de lugar absolutamente nada, pero sin embargo cambió todo el ritmo, porque había encimado palabras, despuntado planos injertados, etc. Todo el trabajo de *...Ana* es más difícil y aparte de eso de menos deslumbre. En *Prisioneros...* no había mayores problemas y los que había eran simplemente salvados,

es decir, cuando el clima estaba, estaba, y cuando no, igual se hacía. Pero acá no podía dejarlo librado a eso, sobre todo porque el tema me exigía todo o nada... En *Prisioneros...* había cosas que podían estar en un término medio y pasaban. Pero aquí, si quedaban en término medio, eran directamente malas, ridículas; en el primer episodio, no tanto, pero en los otros dos, así. En el último, por ejemplo, había que medir todo con balanza de precisión, porque en cuanto se me iba un poquitito, era como para que la sala se viniera abajo de la risa. Un tema insólito, singular, tratado de una manera despojada de elementos groseramente irreales, es lo que precisamente quería usar para dar la realidad y la irrealdad sin límites, sin fronteras, coexistiendo. Entonces, para dar eso, que es muy difícil, había que pesar todo: cámara, movimientos, cuando hay que moverla y cuando no hay que moverla, cuando hay que enloquecerse y cuando hay que quedarse parado; y eso en el montaje, es mucho más bravo que hacer una secuencia en la que el tipo camina y pasan vidrieras y el tipo camina y pasan vidrieras". En ese caso, si pudiera volar y tuviera un helicóptero o una grúa, podría haber hecho cosas mucho más lindas que las que hice, pero todo eso es muy poco, con eso solo no se puede hacer una película. Es decir, habría que encontrar un tema que requiriera ese tratamiento y me divertiría muchísimo con los "¡Oh!" de los entendidos, pero la verdad es que no hay nada de genial en eso. De pronto hay individuos como Antonioni, en los que no hay nada de lo cual se pueda decir: "Ah, qué lindo", "mirá qué lindo montaje" o "qué linda toma". Pero uno termina de ver la película y dice: "¡Qué buena película!", y eso es lo más importante. Estoy seguro de que Antonioni debe trabajar y sufrir tanto en la moviola como sufría y trabajaba Walter Ruttmann, por ejemplo, a pesar de que Ruttmann es todo montaje. Pero lo que hacía

Ruttman, en algunos casos dependiente del material con que se cuenta, resulta mucho más fácil. Además, yo empecé por ese lado. A mí lo que más me interesó siempre, es el montaje: un montaje libre, creador, como en *Buenos Aires*, en la que filmé mucho, cosas que no tenía previstas, porque las veía ahí. Estuve un mes encerrado en un cuartito con una moviola de 16 mm, tratando de darle una estructura porque no tenía nada, salvo una especie de guion, con un principio, medio y final, pero todo lo demás lo obtuve de lo documental del asunto. Cuando filmo, estoy previendo, estoy dando elementos para poder jugar con ese tipo de montaje: cómo ligar alejamientos con panorámicas o con cortes bruscos, o con movimientos de cámara, que me permitan después hacer cortes sobre los finales del movimiento. A mí eso me resulta personalmente mucho más fácil que lo que hace Antonioni, como montaje, porque lo de Antonioni, precisamente no tiene muchas defensas. Con lo otro, en cambio, uno puede encandilar. Además, ese tipo de montaje se basa mucho en lo vertiginoso, en la rapidez. El problema es encontrar, en una secuencia en la cual el personaje no puede andar haciendo cabriolas, el ritmo interior. En una situación que a lo mejor es lentísima encontrar la densidad del clima y no que el espectador diga: “Qué bien hecho está”, porque a mí eso no me interesa, es decir, me interesa, naturalmente, porque tengo vanidad, pero mucho más me interesa que el espectador llore, se emocione, la sienta, o diga: “A este personaje lo conozco, me encuentro con él en la calle”. Como un escritor, que me habló telefónicamente para decirme que “Riglos pertenece a esa categoría de personajes que perderán más allá de la película”. Y eso dudo mucho de que alguien lo diga de *Prisioneros...*, esos personajes no deben importarles a los espectadores, salvo quizá el de Elsa, pero tampoco, por lo menos como lo traté

por error mío. Puede emocionar o no, pero pasa paralelamente al espectador, éste no lo penetra, no lo intuye, es decir, lo puede comprender sin compromiso, de la butaca a la pantalla, pero de la pantalla a la butaca no hay nada que apoye y mucho menos en el caso de las cosas brillantes como el puerto, la paliza, la búsqueda y todo eso. Son muy lindas, entran muy bien, me encantan, incluso me reservo una secuencia así en las películas, porque es el postre para mí y para los entendidos, pero no pretendo hacer películas para entendidos, sino para todos los seres humanos, sin que por eso piense que me entiende todo el mundo, ni a mí ni a nadie, ni siquiera a Marrone. Hay público para todo y hay un sector que será incapaz de entender cualquier película, porque nunca fue al cine. Por ello trato de hacer películas que toquen a todo ser humano que tenga una sensibilidad e inteligencia más o menos determinada. Yo lo hago, me gusta –mi lenguaje es el cine– pero aparte de eso quiero que me sirva de instrumento para comunicarme y para que los demás se comuniquen conmigo y me entiendan, hasta para amarlos y que me amen. Pienso que el cine actualmente está dejando de ser un espectáculo para ser un diálogo, es más, el cine requiere del espectador actualmente un trabajo mucho mayor que antes y eso hablando de las grandes películas de antes y de las grandes películas de ahora. *El muelle de las brumas* era una película que del comienzo al fin no le costaba ningún trabajo al espectador, tenía que sentarse y esperar que le dieran todo hecho. Esto llega hasta Fellini con *La Strada* o *La Dolce Vita*, que es un desastre, para mí. Con Antonioni ya no, el espectador que va a que le den y no dar, sale y no pasa nada... El espectador de *La aventura* tiene que dar, tiene que ponerse en juego, llenar todas las entrelíneas, todos los huecos. Lo mismo pasa en las mejores películas de los franceses nuevos, especialmente en esa

joya que es *Sin aliento*, la que por fin pude ver, después de soportar injustamente las “acusaciones” de que yo me había inspirado en ella, como decían algunos críticos europeos que estuvieron en Mar del Plata y me preguntaron si yo la había visto. Incluso uno de ellos reiteró la pregunta de manera insistente, hasta obligarme a responderle que, si la hubiese visto y me hubiera influido, se lo diría sin ningún inconveniente. Si tuviera que ejemplificar eso de que el cine ha dejado de ser un espectáculo con un espectador recipiente y un creador que envía, hablaría de Antonioni y Godard, siendo dos estilos distintos. Uno sale de ver *Sin aliento* y puede haber creído que vio un disparate simpático o una travesura de chicos: por otra parte, así lo han tomado muchos críticos. No creo que haya nada de eso. Lo que quiere expresar Godard sobre este momento, lo está dando con una historia aparentemente sin importancia, sin hablar de la bomba atómica, ni del amor entre un japonés y una francesa, ni de la guerra. Sin embargo, implícitamente está dando todo eso. Aunque el espectador que va a que se lo den directamente, indudablemente no lo va a recibir. El espectador tiene que aportar. En la muerte de ese individuo que se cierra los ojos a sí mismo, en esas muecas que hace, el espectador tiene que agregar muchas cosas de su parte. Creo que tiene que entablar un diálogo con su película, un diálogo que no tiene que manifestarse en la sala, sino después, que es lo que me pasó a mí. Yo fui a ver una travesura, como me habían dicho que era, fui a divertirme, porque a mí me divierten mucho los films de la nueva ola, lo reconozco –Molinero me divierte mucho más que los directores comunes, aunque es intrascendente, y los films de Chabrol, que son profundamente intrascendentes, pero indudablemente divierten porque tienen mucho más ingenio que las tradicionales que siempre están haciendo lo mismo-. Fui a verla con ese

criterio. Me encuentro con un individuo que manda al cuerno al público y me río mucho, pero resulta que cuando termina, me encuentro con la sensación de que me hubieran puesto una bomba de tiempo y después me dijeran: “Ahora, váyase”. Entonces el diálogo siguió, siguió después, incluso la fui a ver de nuevo y comencé a ver cosas que no había visto antes, un poco deslumbrado por el trabajo de la realización, por lo revolucionario de su sistema de montaje. Creo que el cine como espectáculo ya ha desaparecido. Ahora es un coloquio, en el cual el espectador incluso tiene que crear, tiene que aportar, sino la película en sí está incompleta.

E. ¿Cómo advierte sus films en ese sentido?

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

lo hagan suyo. Y que lo respondan si pueden, y compartan la angustia”. Hay una serie de cosas que han ocurrido con *...Ana*, que me gustan mucho, incluso entre gente que detesta la película. Hay quienes salen con rabia, salen agrediendo la película, y eso me gusta mucho. En un cine de barrio, en San Martín, la gente gritaba, se reían, chistaban, comentaban, etc. Al terminar la película, dos chicas que estaban sentadas detrás, público consumidor de fotonovelas indudablemente, estaban terriblemente desesperadas con ese final. “No, no puede ser”, dicho con rabia, “Por qué”. Entonces ese “por qué”, seguramente siguió en el colectivo, en la casa y siguió. Eso es lo que a mí me interesa. Incluso hubo aplausos en el cine de San Martín, pero muy raros, hubo gente que salía diciendo “Muy bien”, y eso me agradó. Pero el comentario que más me agradó esa noche, fue el de un individuo que salió golpeando con un diario las butacas y diciendo: “Por qué me habré metido a ver esta película, me amargó la noche”. Porque lo que yo trato, es de agredir, tratar de que se sientan agredidos, una especie de shock. Agredir no en un sentido de lastimar, sino en un sentido simultáneo de tocar, de acariciar y de golpear. Con *...Ana* ocurre una cosa muy graciosa: cada uno se siente obligado a decir cuál es el episodio que le gustó más y cuál el que le gustó menos. He hecho un análisis en función de quien me lo dice, entre aquellos de quienes conozco, más o menos, sus coordenadas humanas, y me causan mucha gracia: de pronto rechazan violentamente el segundo episodio, diciendo que “eso no es posible, esto no ocurre acá”, etc., y ellos son exactamente esos mismos personajes. Los hombres o mujeres que rechazan el hecho de que Ana vaya a los yuyos con un tipo y a los diez minutos vaya con el amigo de ese tipo, tienen unas ganas enormes de hacer lo mismo, si es que no lo han hecho, y cuando ven que tampoco eso es una salida, que eso es

falso, que es “el chico con el automóvil”, que no es nada satisfactorio y que es idiota, les duele mucho más que si se les hubiera mostrado y les hubiera dicho “Esto es inmoral”. Lo que les duele es que les muestre eso en función trágica, no porque sea una salida inmoral, sino porque no es ninguna salida. Por eso el segundo episodio es el que todo el mundo rechaza. La duda se plantea más entre el primero y el último; aunque el último gusta mucho más, tal vez porque es más insólito o más conmovedor quizá en un sentido directo. No lo rechazan de una manera violenta, les encanta porque creen que es el más logrado, pero a mí me interesa que vengan y me digan: “Pobre Riglos”, porque no se trata de eso, sino de decir: “Pobre yo”, porque todos somos un poco Riglos y un poco Renner. Es mucha pretensión de mi parte, pero, como yo busco la autenticidad, también trato de ser auténtico, es decir, sincero conmigo mismo; trato de invitarlos a que intenten ser auténticos y a que reconozcan sus miserables y pequeñas verdades, que son también las mías.

E. En el proceso de creación, ¿cómo trabaja la banda sonora?, ¿conjuntamente, o en forma separada de la imagen?

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

La banda de ruidos, salvo en lo referente a cosas muy especiales, es preparada después, pero eso sí, me interesa mucho el sonido y los rui-

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

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

teresa, sino como complemento sin mayor importancia, y está el otro extremo, el “cafishio”, como en el caso de una película de Robert Wise, *Reto al destino*, de la cual me llamó la atención la música por el uso deshonesto que de ella se hacía: Comienza la película con Robert Ryan en una calle soleada, en una escena de lo más plácida en la cual acaricia una nenita, mientras la música hace un barullo tremendo que lleva a pensar que ahí va a ocurrir algo, que lo van a matar o va a hacer algo muy feo. Entonces ahí, el director no trabajó, fue el músico quien lo hizo, y yo no creo que haya que utilizar la música para dar lo que la imagen no tiene, pero sí para acentuar algo a que la imagen está invitando, entonces la música aporta un poco más. O si no para contrapesar la imagen. En la búsqueda, yo hice una mezcla de música: puse el concierto de Vivaldi a 78 r. p. m. (el mismo que va a 33), cortado directamente con “Los Mareados” en armónica, con una música de jazz de “Stereo 13” de Malvicino, que se había escuchado en el Puerto durante la pelea, y una interpretación tropical de “rock”. Es decir: si la imagen muda tenía ya un carácter un poco alucinatorio, esa mezcla acentuaba el carácter. Además, ese método, curiosamente, era realista naturalista, porque cuando uno va caminando por las calles de *Buenos Aires* en el centro y se da la coincidencia de que escucha música, se le arma un batifondo de ese tipo. Lo que más me interesó de la música de *Prisioneros...* 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 “cafishear”, 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, mágico, poniendo algo mucho más absurdo que música electrónica, pero no insólito en sí,

como es Vivaldi, ahí en calle Corrientes, y además ralentado. Puede parecer completamente disparatada. Sin embargo, pareciera que, de alguna manera subconsciente, hubiese tenido presente ese ritmo al filmar. Porque cuando el compaginador comenzó a ponerla, 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 Piazzolla, (me costó bastante trabajo adecuar los movimientos de los bailarines al octeto). El tema leitmotiv de la noche en *Buenos Aires*, era Vivaldi, la magia, esa cosa que ha nacido durante *el día* y tiene su culminación en la noche que los rodea, ese mundo al mismo tiempo ajeno a ellos, pero que ellos y el espectador tienen que ver de una manera muy especial. Lo mismo en el parque de diversiones y en todo momento en que ellos están unidos; hasta que se rompe cuando entran Terranova y Edelman en el Puerto. Ahí ya se rompe. Aparece la vulgaridad.

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

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

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

fui poniendo en la moviola, me di cuenta. O eso es azar, o todo tiene una relación dentro de uno.

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

tan importante como la imagen y está trabajado de la misma manera. La uso como materia prima y por eso tengo miedo de llamar a un músico, aunque sea el mejor compositor del momento en el mundo, y decirle: “Vea la película y haga la música para esa película”. Yo no quiero eso, quiero que sea músico que se ha hecho para otra cosa y que se ajuste a esto, porque la enriquece, le abre nuevas perspectivas.

Con respecto a la banda de ruidos, hay momentos en que, de una manera sutil, exaspero la banda de ruidos, subo el ambiente. En el primer episodio, cuando Medina Castro está sentado en plaza San Martín, se oye un ruido de autos fuerte, como si le estuvieran pasando cerca. Fezia, al grabar, me decía: “No puede ser tan fuerte”, “No importa”, le respondí, “póngalos fuerte”, sin exagerar por supuesto”. Yo veía que ese hombre no está ahí sentado en un banco, sino que está en medio de la calle. Entonces lo que la imagen no me da directamente en este momento, me lo está dando sutilmente el sonido, le agrega un acento expresivo más de realidad o irrealidad. Así como en determinados momentos uso mucho sonido y música, en otros me resulta de más efecto no usar nada, como en el caso de la secuencia en la pieza de Riglos, cuando está con Ana antes de la montaña rusa, en la que hay un fondo de absoluto silencio. Lo mismo en todas las secuencias de encuentro con ella, excepto en la Costanera: no hay nada de música. En los momentos en que entra la irrealidad la música no ya. Hubiera sido exagerar, cargar, “cafishear”, y todo lo demás. Tuvo que adaptar esos diálogos, mediante pausas, y silencios, que son exasperantes, cargantes, al punto que hay mucha gente que no los soporta y dice que son muy pesados. Para mí justamente están dando el clima. Si le agrego música, lo arruino. Agregué, eso sí, en el primer encuentro. Cuando ella abre la puerta, se oye un ligero sonido de vibráfono, seguido por

otro que funciona como sonido de calle. En la secuencia de la montaña rusa, todo lo del parque de diversiones y todo lo del cine, no tenía ninguna idea especial. En principio, cuando estaba armando, pensaba que se podía poner algún sonido. Como ser: en el parque de diversiones. Había pensado poner música del Modern Jazz Quartet, la misma música pero acelerada, e hice grabar un disco 33 a 78. Es una cosa muy linda, muy enloquecida, pero después la puse en la moviola y no me gustó, me pareció deshonesto, me pareció mucho mejor agregar risas de otras gentes, a parte de las de ellos dos y nada más. Dejarlo así, seco, porque iba a ser de mucho más efecto sin música. Lo otro hubiera sido entrar en contradicción con lo demás, traduciéndose en falta de rigor.

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

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

continuaba en lo que yo quería. En ...*Ana* eso no lo tuve que hacer, salvo con dos o tres personajes secundarios, pero con María Vaner, no. Lo gracioso es que las críticas más severas que tuvo *Prisioneros...* en el círculo de la empresa productora, estaban 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 proponerse 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, pero 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. Yo detesto al actor “actor”, que encuentra un tono para cada palabra y que está por encima de los personajes y de la situación, que está brillando él, haciendo gárgaras con las palabras, lo cual es una forma de la sobreactuación, más sutil o menos chocante. Sobreactúan con la voz. Además, creo que, a todas las cosas, en los tonos como en cualquier otro aspecto de la realización, hay que usarlas con una calculada economía, para que en el momento en que es necesario cargar el énfasis tengan efecto. Si yo comienzo la película con cámara baja y a enloquecerme y mostrar un dedo, y un ojo, y una mano, y una oreja, y montaje rápido, ¿qué me queda para la búsqueda, por ejemplo? Si María Vaner habla del tiempo, de esto, de lo otro, qué notable, qué se yo, hace calor, y veinte cosas más que no tienen importancia, sino como contexto poético muy interno, y yo la desato al comienzo, ¿qué tendría que hacer al final, cuando ella dice simplemente: “Sí. Yo lo maté”? Tendría que hacerse la Sara Bernardht. En cambio, ese final tiene efecto porque yo no uso énfasis ni primerísimos planos, en toda la película.

E: Es el único primer plano de toda la película.

D.J.K. Prácticamente, el único “primerísimo” plano. Y esa fue la otra objeción que, con la voz de María Vaner, fueron las dos más importantes. Por ejemplo, me fue muy discutida la despedida de ellos dos, abrazándose en figura entera. Se me dijo que la emoción se consigue solo con primeros planos. Son dogmas, y a mí no me gustan los dogmas. Esto no quiere decir que no se pueda conseguir emoción con P. Planos, pero también se puede conseguir con dos figuras chiquititas dentro del cuadro, invadidas por el ambiente. Es más, yo no pude hacer ahí lo que quería, y que era un travelling hacia atrás de 50 metros que los dejara bien chiquitos; no me alcanzaba el tiempo, ni los rieles, ni nada. Hubiese querido dejarlos chiquitos, solitos en la esquina, que quedaran solos. Desamparados. Entonces, justo en el momento en que necesito un “golpe” en la película, ahí sí meto un gran P. P., y entonces sí tiene efecto. Si yo empiezo a hacer P. P. cuando ellos están hablando del calor, para el final no me queda nada. Es decir, puedo hacer miles de cosas, pero es innecesario y tengo un gran respeto por los recursos extremos como para usarlos porque sí, como para abusar de ellos. Me encanta usarlos, pero me encanta usarlos cuando son absolutamente imprescindibles. Lo otro es demagogia, buscar el aplauso del entendido o del pseudo entendido, del pequeño círculo que diga: “¡Ah!, qué hermoso plano”. Pero eso es deshonesto, incluso con el propio trabajo de uno, y es una falta de confianza en medios más puros y más sutiles para lograr un clima, en fin, para lograr lo que se quiere comunicar. Buscar la intimidad o la emoción o la penetración metiendo la cámara en la nariz del personaje es, además, un tanto barato, elemental, ingenuo, si se exhibe como único recurso para esos fines.

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

D.J.K. Hay que dejar aclarado que en el noventa y nueve por ciento de los casos, uno hace doblaje porque no tiene más remedio. Ahora, a mí me resulta mucho más cómodo trabajar con doblaje por una razón: porque cuando estoy filmando no tengo que cuidar los tonos exhaustivamente. Especialmente, lo que no cuido es la claridad de la dicción. En el doblaje no tengo otro problema más que la voz y cuido muy detenidamente todos los aspectos: tono, volumen, claridad, etc. Estoy en una sala no solamente aislado de todo lo demás, sino que el único problema es ese. Pero también esto crea dos problemas: en primer lugar, que el doblaje tal como se hace aquí –no sé si en todo el mundo será así– está en un estado primitivo, no está cuidado, basta que se escuche y que el sonido esté a una cierta distancia (por supuesto que siempre hay que mentir, porque a tres o cuatro metros en la calle nadie oye nada y eso es una licencia en el cine) pero lo que no se respeta es la sonoridad del ambiente. Porque, aunque después lo vista y le ponga automóviles y bocinazos por todos lados, de todas maneras, el diálogo suena a hueco, a caja. Ahora sí la banda de ruidos está más o menos bien puesta eso no se nota porque el espectador no va a prestar extrema atención a ello. Pero, por una cuestión de extrema fidelidad, me molesta, me choca que se esté hablando en un parque o en una plaza y se están oyendo las palabras con una sonoridad de caja. Además, el problema técnico del doblaje está encarado de una manera rudimentaria: que se escuche, se entienda, que estén los tonos y nada más, pero no se cuida el ámbito. El otro problema son los actores. Hay actores que directamente si no hacen doblaje, no se puede hacer nada

con ellos, porque hablan mal y su dicción es un problema, hacer un tono les cuesta mucho. María Vaner, que es a mi juicio una excelente actriz de imagen, con la voz recién ahora está comenzando a trabajar. Ha progresado fantásticamente, pero para llegar con la voz a la altura de su trabajo en imagen, va a tener que esmerarse mucho. Lo monocrorde de *Prisioneros...* está bien en función de que yo lo quería así, pero después resultó que ella era siempre así. Además, tenía miedo porque no controlaba. En *Prisioneros...* era un problema terrible cuando debía levantar la voz porque le salía falseada. El problema de la voz está muy descuidado en los actores surgidos del cine porque tienen toda esa serie de facilidades. El actor surgido en teatro no, viene con la voz estudiada o ha hecho mucha radio, aunque todos tienen sus vicios. El caso de María Vaner es el de la actriz ideal para trabajar en doblaje. Porque ella en la filmación se despreocupa totalmente de la voz para dedicarse a la imagen, en la cual da muchísimo. Dentro del cine argentino creo que no hay ninguna actriz de esas características: joven, más o menos bonita, con una gran sugestión en su fotonía y que hubiera podido hacer lo que hizo en *Tres veces Ana*, interpretativamente hablando. Después, en el doblaje, nos dedicamos exclusivamente a la voz. Y puedo, para lograr un tono, hacer 9, 10 u 11 tomas de doblaje, lo cual no me es posible en filmación porque producción no me lo permite. Para imagen, hasta que los ensayos no me den bien no voy a filmación y si, por desgracia, luego de haber trabajado la imagen, filmo y el actor se olvida del tono, no puedo repetir por eso. Así ocurre con casi todos los actores surgidos en el cine. Doblando puedo después, en el montaje, hacer una serie de artimañas, como por ejemplo: grabar nueve tomas de doblaje y tomar la primera frase de la toma 7, la segunda frase de la toma 1 y la tercer frase de la toma 5, luego de

haber copiado esos tres diálogos completos y en la moviola ver que hay una frase de cada uno de ellos que se adecuaba mejor a la imagen. Es decir, un diálogo de tres frases, cada una de las cuales pertenece a una toma distinta. Hay actores que, de todas maneras, siendo actores con formación teatral con una voz muy estudiada, ganan mucho en el doblaje, como es el caso de Walter Vidarte, actor de teatro, al punto de que, si en filmación me emocionaba con su imagen, en doblaje me emocionaba con su voz, a pesar de ser el doblaje la cosa más fría que puede haber. Lo mismo ocurría con María Vaner, quien aportaba a veces una cálida poesía con su voz.

Mientras se prepara el doblaje leemos los diálogos y suenan bien, pero luego, cuando ellos se ven en la pantalla, van más allá, parece que se ubicaran en el tono de su propia imagen. Hay otros actores, en cambio, muy buenos, con una formación integral, que en doblaje pierden. Ese es el caso de Medina Castro: en la secuencia del tío, en la clínica, filmada en estudio (de la cual se tomó sonido director, pero salió muy mal técnicamente y hubo de doblarse). Sin embargo, el sonido original, que sonaba distorsionado, tenía mucho más calor y emoción que el del doblaje. Él también dijo que odia al doblaje. Hay actores, especialmente los de formación antigua que no pueden doblar directamente. No aciertan con el sincronismo, es desesperante, como en el caso de Nacaratti, quien llegaba a ponerse tan nervioso que se olvidaba del diálogo, etc. No se trata de que sean buenos o malos actores, sino que hay algunos a los cuales el doblaje favorece y otros a los cuales no. A mí, como director, me resulta mucho más fácil filmar mudo que sonoro. ...*Ana* está casi toda doblada, incluso en estudio. Por ejemplo, en la casilla está todo filmado mudo y doblado, la pieza de Riglos también (esos tres son los decorados de estudio de la película: Clínica,

Pieza de Riglos y Casilla). Hay un detalle técnico, también de importancia: filmando mudo puedo utilizar la Arriflex sin blind, y hacer cámara en mano con mucha mayor libertad, y no tengo problema de percha y micrófono. Eso me da más libertad, por lo que prefiero filmar mudo. Incluso en estudios yo firmarí siempre mudo. Además, no quiero saber nada con esos terribles mastodontes de cámara como son la Parvo O Mitchell con blind; me inhiben. En una pieza ocupan todo el espacio; necesitaría filmar siempre en salones de baile para no tener que sacar paredes. El trabajar solo con sectores de decorado, sacando paredes o pedazos de paredes, crea en la filmación misma un clima de falsedad que no me gusta. Prefiero trabajar un poco apretado, pero como si lo hiciera en un decorado real. En fin, a veces no es posible por problemas de la luz. Pero siempre prefiero que la cámara ocupe el menor lugar posible. Cuánto más chica sea, mejor. Tengo así más libertad y puedo jugar con cámara a mano. Esto es muy importante pues la maquinaria disponible está en condiciones lamentables: los dolly andan muy mal, no pude usar ninguno en toda la película. Quise hacer con uno de ellos un “ascensor” de arriba hacia abajo y no pude. Lo único que permiten son travellings. En determinado momento uno necesita otra cosa. En la casilla hay muchas tomas con cámara en mano. Mediante ella puedo dar una mayor fluidez al movimiento. A mí me encanta la cámara en mano porque se mueve como una persona, se transforma en algo vivo, una especie de organismo ávido, apasionado, deja de ser un mero testigo para intervenir afiebradamente en la acción. Toda la secuencia de la caminata de la pareja por Corrientes y algunas tomas de la búsqueda en *Prisioneros...* están hechas con cámara en mano, lo mismo que en *Ana* el recorrido circular en las caminatas de Vidarte y muchas de la montaña rusa. En las de la calle Corrientes la Vibración no se nota debido

a la increíble capacidad de malabarista de Di Salvo. En la de Vidarte en Plaza Congreso se nota, pero por culpa mía, por no insistir en mantenerla cerca del personaje. Caula es muy capaz. Solamente había hecho una película como cameraman: “Quinto año nacional”.

Al principio tomaba con mucha cautela el asunto, pero en las últimas filmaciones (las de la casilla) perfeccionó velozmente sus recursos. Comprendió –como me había hecho comprender anteriormente a mí Di Salvo– que las dificultades de la cámara en la mano, salvo en ciertos casos, son un mito. Se le tiene terror y no es nada más que un problema físico, de práctica, y de saber dos o tres tretas (la más importante: no alejarse demasiado del personaje o del objeto en movimiento al que seguimos). Lo que me gusta de Caula es que se juega, no tiene miedo. Todo es cuestión de empujar a la gente, de alentarla, y se obtienen resultados maravillosos. En el caso de Di Salvo, reconozco que a veces me empujaba a mí, tratando de derribar mis escepticismos. Pero hay un peligro en todo esto: un cameraman engolosinado con la cámara en mano llega a querer usarla para todo, incluso cuando no hace falta. Eso es gratuito y es entonces cuando el director debe saber discriminar. Una cosa que me gusta mucho de Di Salvo es que le agrada trabajar sobre carrito o una plataforma en movimiento combinando con la cámara a mano. Así, en Parque Retiro hay caminatas de la pareja en las cuales la vemos de frente, de atrás, de perfil, tomando a Alcón desde la nuca de María Vaner, combina con un ligero retraso de ella para tomarlo de frente mientras la mira, etc. Son movimientos complejos, cuya fluidez no podría haber sido lograda con trípode pues éste solo permite las panorámicas, es rígido, ata. Es muy difícil marcar cada una de las posiciones con precisión. Estando libre la cámara y sabiendo exactamente en qué momento hay que componer de tal o cual

manera, el cameraman puede ubicarla, aunque la posición de los actores varíe algo con respecto a los ensayos. Además, como dije antes, permite obviar las deficiencias de maquinaria. En el salón de baile de Parque Retiro y en el puerto. Di Salvo con un movimiento de cintura combinado con el travelling recto del carrito suple la falta de rieles circulares –gracias que teníamos veinte o treinta metros de rieles rectos, en mal estado–. En la calle, directamente no se puede filmar si no es con cámara en mano, especialmente en los movimientos complejos siguiendo a uno o más personajes entre la gente, porque si se comienza a montar rieles, de inmediato se arma un desbarajuste de gente que arruina todo. Lo ideal es ir al lugar con el cameraman y darle las indicaciones, acompañarlo indicándole en el momento acercamientos, alejamientos, panorámicas, etc. Que la cámara tenga libertad, es decir, que no esté ceñida a un carrito en el cual lo único que puede hacer es un solo tipo de movimiento. Incluso teniendo elementos sería monstruoso utilizar dolly para filmar en la calle Corrientes. La caminata de Alcón y Vaner y la búsqueda las filmamos un domingo a la noche –en invierno los negocios apagan las luces de sus vidrieras en día de semana– sin protección policial. El productor ejecutivo tenía tan poca fe en ese sistema, que ni siquiera solicitó protección policial. Se filmó como aficionados, con un equipo mínimo: Etchebehere, Di Salvo, María Vaner, Alfredo Alcón, el asistente Mobaied, yo, un ayudante de cámara y dos o tres extras. Todo lo de la calle Corrientes se filmó así: si salió bien fue debido a la habilidad técnica y manual de Di Salvo y Etchebehere, cuyas posibilidades eran muy limitadas. Pero descubrimos una técnica. A partir de ese momento, yo, que confieso haberlo hecho por necesidad, me entusiasmé y ahora, aunque me traigan un dolly, no lo uso para una cosa así: aunque me ofrezcan policía, no la acepto, por-

que entonces debo incluir extras y se tergiversa todo. En *Prisioneros...* estaba la gente que caminaba por ahí (los dos o tres extras tapaban un poco y nada más). Era “verdad”. En *...Ana* el final del primer episodio está filmado a la salida de Once. Todo fue filmado “de asalto”, la gente que se ve es la que pasa, algunos que tapan un poco a los mirones son los ayudantes. En la toma antepenúltima, hay un individuo que se asoma y no pude evitarlo. En *Sin aliento* ocurre algo similar, pero está más justificado, porque todo es tan caótico, que hasta podría pasar como que los hayan hecho mirar a la cámara adrede.

E: ¿Puede considerarse *Prisioneros de una noche* como una obra más general y *Tres veces Ana* una obra de análisis?

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

Ocurre también en *...Ana*, que el director tiene que asumir una responsabilidad mucho mayor frente al libretista, que es el mismo direc-

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

embargo, eso tiene clima, por lo menos a mí me gusta, creo que tiene verdad. Lo cual no quiere decir que no me guste lo otro.

E: ¿Puede considerarse *Prisioneros...* como una obra muy reveladora suya?

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

E: ¿Encuentra una relación entre *Buenos Aires, Prisioneros de una noche y Tres Veces Ana*?

D. J. K. Creo que hay una relación oculta, pero dada más que todo con relación a la visión oculta del personaje femenino. En *Prisioneros...* está ligeramente tergiversada, es decir, lo que habían criticado los europeos, según me contó C. A. Burone –a mí no me lo dijeron– es que siendo Elsa casi una prostituta, la interpretación de Vaner no daba esa idea, parecía más una estudiante o algo así. Lo que pasaba es que yo ya tenía a *... Ana*. Yo la había escrito y sabía que la iba a hacer con María Vaner, y en determinados momentos ese personaje dejaba de ser Elsa para tener esa cosa extraña que era un poco la visión de *...Ana* de algo irreal. De todas maneras, el amor de Martín y Elsa era un poco irreal y un poco mágico. En la realización hay el mismo sistema. He citado que, sin proponérmelo, tiendo a un sistema muy parecido al que se hace ahora, incluso en *Buenos Aires*. Sobre todo, en cómo voy variando

el estilo de montaje. Es decir, primero planteo, hago un juego bastante clásico; en *Ana* me aparté de la cosa clásica porque el tema me lo impedía por su fragmentación, pero de todas maneras planteo de una manera muy tranquila al principio y cuando estoy por llegar al desenlace, se me exaspera la forma. Cambia todo lo que antes había sido expuesto plácidamente. Creo que, si me investigara yo mismo como director, muy a fondo, podría descubrir que mi actitud es: la realidad es así, vamos a ver como es la realidad, y cuando veo que esa es la realidad, comienza la desesperación: eso no puede ser. Y empieza el caos.

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

D. J. K. Lo que pasa es que *Buenos Aires* tiene un tema que permite demostrar ese enojo en una forma muy directa y además el espectador lo siente más porque ve cosas que son muy explícitas. Está hecho con medios muy directos. Incluso el planteo argumental es muy simple: oposición, contraste y nada más. Pero tras ese deseo, hay otra oposición, esa vieja 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 *...Ana* parecerá más violenta, porque el tema es más violento. Yo creo que en *... Ana* o en *Prisioneros...* hay el mismo enojo. En *...Ana* más que en *Prisioneros...* En ésta el enojo está muy encubierto, es muy sutil. Cuando leí el argumento de *Prisioneros...* me empezó a interesar el final. Cuando vi como Latorre resolvía ese final, me entusiasmó, porque es justamente ahí donde al 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 solo que los temas son distintos. Creo que mejor se advierte en el estilo, en la forma como en determinado momento

el estilo se me convulsiona. La cámara da la impresión –aclaró que todo esto no lo premedito, lo estoy descubriendo ahora en base a las preguntas de ustedes– de un pájaro en una habitación (aunque la frase parezca muy cursi), que choca contra las paredes cuando quiere volar; no puede hacerlo, choca contra la realidad. Eso ocurre cuando ya están analizadas todas las salidas posibles y se ve que no hay ninguna verdadera, auténtica. Entonces, en la forma eso se expresa de esa manera, al principio calmadamente, sin empezar de entrada a desesperarse, hay una expresión de la realidad, no digo análisis, porque no soy analítico, de todos modos, es una expresión de la realidad, tal como yo la veo, por supuesto. No digo que esa sea la realidad. Cuando se ve que esa realidad no ofrece salida, en el momento de mayor angustia, hay una especie de manoteo de ciego: es eso del pájaro en la habitación. Es algo desesperado, como la búsqueda de Alcón, o la montaña rusa 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 entre línea. En eso creo que puede haber una relación entre las tres películas, con la aclaración de que son cosas que estoy descubriendo en este momento –más espontáneamente imposible–. No lo pienso: hay algo que me induce a trabajar de una manera. Ahora descubro que puede ser esa la razón. Puede que no. Estamos entrando en un terreno muy oscuro. Estamos casi psicoanalizando las películas

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

D. J. K. Yo creo que *Prisioneros...* es una película sobre una pareja desamparada, por una parte y por otra, sobre una pareja en la que sus integrantes no están nunca al mismo nivel. Es decir, ella lo supera en todo. En madurez: ella es mucho menos inocente, menos “chica” que él. Lo supera en comprensión de lo que está ocurriendo, y lo supera también en capacidad de amar; tanto como para llegar al crimen de una manera fría, alevosa, muy distinta a Martín que si encuentra a Brenda en el centro lo destroza, pero únicamente en ese momento de pasión. En cambio, Elsa, aparentemente, y sobre todo por la forma en que está dado, ha premeditado muy bien el asunto. Es muy superior a él en cuanto a su capacidad de dar. En todo es más madura, más adulta. Ese desnivel crea una pequeña barrera. Incluso el argumento tiene una trampa. Supongamos que sí, que la llevan presa. ¿Por qué termina ahí la película? Dadas las circunstancias en que se produjo el hecho, puede tener muy poco tiempo de cárcel.

Creo que esa pareja estaba condenada a desintegrarse, a destruirse, pasada esa noche. El libro original se llamaba *Gente de la noche*, cuando la terminamos tuvimos que cambiarlo por *Prisioneros* de una noche, porque el primero estaba registrado. Ahora estoy contento de que haya sucedido así. Aunque es un poco literatos y poetizante me gusta mucho más de acuerdo a la película. *Gente de la noche* era un título muy objetivo y podía ser muy simbólico. En cambio, es mejor *Prisioneros* de una noche. Esa pareja está ahí esa noche, y a partir de ella no existe más. No existe más porque va a ocurrir lo que ella presume: va a llegar el momento en que él le eche en cara cosas, etc.; ya están condenados. El sí, es un individuo que puede comenzar una nueva vida. Ella es muy difícil. Con todo lo de melodrama y folletín que puede haber en todo esto, pero así es. En ambos casos, el problema más importante

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

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

D. J. K. Más que todo, yo diría que es directamente sexo. El sexo es actualmente una droga, una forma de escape y de evasión. Tampoco el sexo importa, lo que importa es lo que viene después, es decir, el fin deliberado, planeado de antemano para que no provoque dolor. En

ese sentido se podría decir que el libertinaje implica, más que inmoralidad, cobardía, inmadurez, miedo a vivir y a arriesgarse.

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

D. J. K. Creo que no hay ninguno que esté cerca de la solución. Pero, debo reconocer, aunque sea muy obvio, que el personaje más sano, aunque igualmente desamparado, es Raúl Andrade en el segundo episodio. Es sano intelectualmente. Sabe lo que pasa conceptualmente. Yo estoy hablando por boca de él. Lo que él dice, lo suscribo totalmente, pero eso no quiere decir que yo sea sano, porque no encuentro ninguna salida en ese sentido. Él tampoco la encuentra. Es lo que en cierto modo yo discutía una vez precisamente, hablando de salud y de neurosis, a un psicoanalista. Hace tiempo, después que terminé *Prisioneros...* le conté a un psicoanalista el argumento de *Tres veces Ana*, con bastantes detalles. La única palabra que me dijo cuando terminé, fue: *Siniestro*; lo cual me hizo reír y me gustó mucho. Hablamos, me interesaba saber su opinión, por cuanto yo consideraba que su trabajo es completamente inútil, pues suponiendo que él lograra sacar de su clínica individuos sanos, se iban a encontrar en una sociedad enferma. Lo que le pasa a Argibay es eso. Él es un individuo sano, pero se encuentra en una sociedad enferma y entonces él a su vez está enfermo, porque él no puede vivir fuera de su época y su sociedad. Entonces él también está solo y mucho peor quizá que los otros, porque es completamente consciente. La única definición de sano con respecto a los personajes de Ana es: aquellos que tienen capacidad de amar en el verdadero sentido de la palabra amar, es decir, capacidad de dar, Argibay tiene esa capacidad que no tiene, por ejemplo, la segunda Ana,

quien tiene un miedo pánico, espantoso. Su miedo tremendo al amor, paradójicamente, la hace dedicarse al sexo. El personaje del “monito” Riglos, al cual todos quieren demasiado -yo también lo quiero mucho, aunque no me apiado de él, porque me parece pedante una actitud semejante, en cuanto yo podría tener mucho o todo de él- es un enfermo, no porque parezca un esquizofrénico, como se dijo por ahí, sino porque no es capaz de amar, solo es capaz de ser amado. Hay una frase magnífica, en la película de Kawalerowickz *Tren nocturno*, pensaba citar en los títulos de la película y luego desistí por exceso de títulos “Nadie quiere amar, todos quieren ser amado”. Eso es exactamente *Tres veces Ana*. El único que es capaz de amar ahí es Andrade, porque es capaz de dar. En cambio, Riglos es incapaz, porque él pretende la mujer a la medida de sus fantasías. Cuando él quiere que hable debe hablar, cuando él quiere que le diga que lo quiere, debe decirle “Te quiero”. Es ridículo, él no quiere una mujer, quiere a un maniquí. Yo tal vez lo estoy profundizando mucho más allá de lo que la película da.

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

D. J. K. En general, traté de no calificar los personajes, sino de que se calificaran solos, por lo que les ocurre en la acción. En ese episodio, los hechos de por si no están dando de ninguna manera una calificación de enfermos, porque el final, para alguna gente fue un final feliz. Para mí, es un final tremendo, pero es el final al cual pueden aspirar todas las parejas en este momento. Para mí también esos personajes son cobardes, pero yo no digo en el film que son cobardes. Cada uno tiene que aportar su valoración. Trato de que, como en la vida, frente a un hecho que ocurre cada uno pueda tener su opinión. Juan y Ana se unen y no les queda otra posibilidad. Yo tampoco los juzgo, como no juzgo a ningún personaje, incluso a Riglos, a quien he castigado dura-

mente. Todo está muy vinculado a una visión social del problema. No creo que los individuos estén enfermos, sino que la sociedad está enferma. Juan y Ana, estos personajes elementales que son en un casi cien por ciento producto de su ambiente, de su medio, no tienen capacidad para reaccionar frente a su medio en una forma consciente y consecuente, como hace la segunda *Ana* que tiene una reacción, negativa, pero tiene una reacción. O como lo hace Riglos, que reacciona contra su medio, yéndose a otro. O Renner, que también hace lo mismo a su manera. Juan y Ana no reaccionan contra su medio, sino que el medio los va llevando a lo que tienen que hacer. Una casualidad, una apuesta, los pone en contacto. Un beso le descubre a él que la quiere, siendo que hasta ese momento no había nada que lo llevara a una frase como: “Te quiero”. Además, no había ninguna necesidad de que en ese momento le dijera tal cosa. En una relación planteada como travesura, y que de pronto toma un contacto físico, no hay ninguna necesidad de decir tal cosa, aun después de acostarse con ella. Todo eso lo van descubriendo solos. Incluso: ¿hasta qué punto el amor de Juan en la primera *Ana* es auténtico? Creo que es lo más auténtico que se puede encontrar en amor en esta época, pero no me conforma, es falso y se demuestra en cuanto se encuentra con su primera dificultad; tambalea y se frustra. Juan y Ana son más bien ejemplos de una sociedad. Es decir, por eso es que la película tiene esa progresión: los primeros son elementales, se conforman con lo terrestre, que de todas maneras está mal, pero alimenta. En el segundo, tanto él como ella son inconformistas y conscientes; todo lo que viven tiene un mayor porcentaje de volitivo, no de casual. En el tercero mucho más, porque todo prácticamente se lo crea él mismo. Todo ellos son enfermos porque existen en una sociedad enferma, en una sociedad que impide el amor y la comunicación. Lo que distorsiona

mucho este concepto es que se cree que el amor es comunicación, cuando son dos cosas distintas, aunque ligadas. Yo creo que no puede haber comunicación sin amor, todo lo demás son señales, pero no comunicación intensa, verdadera.

E: ¿Puede considerarse protagonistas de *Tres veces Ana* a los hombres? Es decir, ellos como variables y Ana como constante.

D. J. K. Alguna gente me ha acusado de tener una visión masculina de lo femenino, a lo cual no tengo nada que decir. Es cierto. Y me resulta muy difícil verlo de otra manera. Considero que un gran talento podría hacerlo. Por ejemplo, *Hiroshima...* les gusta mucho a las mujeres, porque dicen que ven una visión femenina en ella. Creo que la presencia de M. Duras puede ser importante en ese sentido. Me resisto a ver *Moderato Cantábile*, porque sospecho que me va a fastidiar. También gusta a las mujeres, pero lo que pasa es que está más la Duras que el realizador, y si ella dirigiera, sospecho que haría *Tres veces Juan*. Entonces se diría que su concepción del hombre es muy femenina. Acepto también que un realizador masculino tuviera una visión femenina y me parecería loable. Indudablemente mis protagonistas son hombres y Ana una constante. Hasta se podría llegar a algo más, como señaló un crítico, y es que Ana es una misma mujer y los hombres de *Tres veces Ana* son un mismo hombre. Creo que así, en cierto modo las tres Ana son tres caras de una sola visión. Y que los tres hombres también, por una serie de cosas que los vinculan entre sí. En primer lugar, como teoría muy mística, yo dije que los vincula Ana, aunque el personaje no existe en la realidad. Cuando la película ha pasado a ser un hecho, hay personajes que están en la película y hay otros que salen de ella, salen de la pantalla y existen. Ana puede ser así: muy hipotética, pero existe. De los hombres ninguno de los tres existe, existen los tres en uno, y

en los tres hay constantes. Quizá el segundo, Raúl Andrade, es el que más se aparte, porque es el más sano, porque es el más valiente, pero también es incompleto. En cambio, entre Juan y Riglos yo veo mucho mayor coincidencia: en su cobardía, en incapacidad para entregarse, en su miedo terrible a la soledad y en su búsqueda, en su: “bueno lo otro es peor, así que me conformo con esta *Ana*”. “Me conformo con una imagen” tiene una ventaja. Hay una cantidad distinta de cobardía. Es mucho más cobarde Riglos, pero es lo mismo, y Renner también es lo mismo. Por eso, para mí los cuatro son lo mismo en tanto que configuran cuatro facetas de un mismo problema.

Ana no pretende ser un símbolo de lo femenino. No busco tales generalizaciones. A mí lo que me interesa es crear una inquietud, un enigma, una incógnita, una semilla de desasosiego al espectador, intranquilizarlo, y creo que eso en parte está logrado, incluso con el espectador que sale diciendo “es espantosa”, o se levanta y se va. Esas cargas de agresividad violenta se producen porque la vacuna se prendió. Tal vez sea estúpido intranquilizar por intranquilizar, pero más no puedo dar porque estoy en el mismo barco con el espectador, así que no sé adónde vamos. Y lo siento mucho: para otra cosa búsquense el “papá” que gusten: un cura, un médico o un político de esos que tienen la verdad arrendada.

Un cronista me preguntó si quería hacer más feliz a la gente con mis obras. Yo le contesté que sí podía tener una aspiración, era que la gente fuera más sincera consigo misma, y eso tal vez no la haga más feliz. Pero van a ser más auténticos. De la otra manera pueden ser felices de una manera idiota. Una felicidad inconsciente que ante cualquier obstáculo se derrumba, como en el caso del primer cuento. De Juan a Raúl hay un gran progreso. Si Raúl hubiera sido Juan, la cosa hubiera

sido muy distinta: si Juan hubiera sido Raúl, no habría pasado nada, se hubiese acostado con la “deportista” y se hubiera ido sin importarle el posible suicidio.

Creo que el personaje masculino de la película progresa y luego baja de nuevo, el segundo episodio está en la cúspide. Y el personaje femenino del primer cuento está como en *Prisioneros...* más madura que él; no desde el principio, sino que crece, madura. La solución del maniquí es una solución rápida, simbólica, pero muy bien podía él haberse encontrado con una muchacha, una *Ana* cualquiera distinta a la que él se había imaginado y hubiera pasado lo mismo.

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

D. J. K. Sí, creo que había ese peligro por eso tuve necesidad de una buena interpretación, pero en este caso no podía prescindir de ese recurso. En el caso de Argibay tal vez sí, puede que sacando eso igual hubiera quedado bien, pero no sería tan explícito y posiblemente hubiera exigido un mayor esfuerzo intelectual a la gente. No pretendo que la gente, en su esfuerzo de colaborar con la película, deba crear a través de un esfuerzo únicamente intelectual, sino que lo haga en forma humana, intuitiva, emocional, y también intelectual, es decir, en partes parejas. No en el sentido de esa frase ridícula. “Es una película para hacer pensar”. No me interesa que piense, únicamente. Me interesa que sienta, que piense, que se emocione o no, que reaccione,

que asuma responsabilidades. En ese sentido el parlamento de Argibay podía haberse suprimido y para cierto público podía haber sido claro, sobre todo porque el segundo episodio tiene algo que a mí me gusta mucho: es lo suficientemente cortante y activo como para dejar bien claro lo que pasa. En algunos aspectos reconozco que *Tres veces Ana* tiene propósitos un poco panfletarios, aunque de manera subrepticia, y no panfletarios en el sentido vulgar, sino porque quise expresar cosas que son conceptuales, y sacar conclusiones. En el caso de Murúa, no podía suprimir nada. Creo que por un lado es una licencia un tanto generosa que, como libretista, me tomo. Pero, si yo hubiese puesto a Renner para que diga tres cosas y predique, sería muy idiota. Creo que Renner es un personaje muy importante. Creo que Renner es la segunda parte de Riglos, y es mi opinión como espectador, no como director. Uno de los caminos que puede tomar Riglos después del maniquí, es Renner, quien tal vez alguna vez fue Riglos. Renner es el único que, más o menos, lo comprende a Riglos. Incluso que lo trata con cierto cariño, es el que mejor lo trata. Todos los demás son como Juárez, que directamente lo odia. Lo odian porque hay un abismo que no comprenden y odian lo que no comprenden. O los demás que son indiferentes, o le manifiestan un cierto afecto indiferente. En Renner hay una comprensión que lo hace en cierto modo solidario. En el caso Renner puede ser que los diálogos sean literarios, un poco discursivos. Mientras estaban en el libreto esa objeción era lógica y válida, pero ahora, luego de la actuación muy satisfactoria de Argibay y Murúa, no. Muy pocas personas me han objetado eso, salvo en el caso de personas especializadas, que están en condiciones de dividir libreto, obra, montaje, etc. Pero al público en general Murúa se lo hace pasar muy bien. Incluso puede haber un personaje que declame así, sobre todo en perio-

dismo (el personaje original de Riglos era un cobrador, después, cuando tuve que trabajar en un diario, vi un mundo completamente distinto, un mundo en el cual es muy posible que un individuo pregunte cuántos goles hizo Onega y al mismo tiempo diga que está leyendo Ionesco), que es un mundo muy especial, donde todo lo vital, lo cotidiano y lo grosero se da. Pero al mismo tiempo se da con una pretensión de intelectualismo que justifica que un individuo haga una pregunta como ésa: “...Cuál es el acto más responsable y factible...” (3). Hay un poco de humor en eso. Si se toma así, literalmente, es solemne, pero resulta que no está hecho en forma solemne, sino con humor, incluso tomándoles el pelo a todos, sin olvidar que ellos se lo toman a sí mismos.

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

D. J. K. Creo que ninguna. La primera vez que fui a un cine club, quedé admirado al ver *Potemkin* y la segunda vez vi *Vampyr* (*La extraña aventura* de David Gray), ante la cual me quedé más asombrado aún, porque Dreyer me gusta mucho más. Es una especie de manía, que tengo con Dreyer. Eisenstein también me gusta mucho, pero no lo siento tanto: es como una especie de Bach - y en este caso me gusta más Vivaldi - Me gusta mucho Dreyer, pero no sé de qué manera puede haber influenciado. Esa misma pregunta me la hicieron los italianos que hablaban de Godard en el estilo y de Carné y de Prévert en el tema. El tema de *Prisioneros...* tenía, a mi juicio, mucho de *Amanece*, pero fue minuciosamente destrozado en la realización. Hay una coincidencia curiosa: Latorre es un poeta surrealista, que quiso escribir un libro realista y mágico. Prévert era un poeta surrealista que escribía libros para cine con realismo poético. Es decir: hay un parecido a Prévert

en el sentido del realismo de *Amanece*, sobre todo hay coincidencia temática, pero creo que eso es extremadamente sutil, y en la película menos, en ella no hay absolutamente nada de *Carne*. Me hicieron esa pregunta y luego cuál era el cineasta que admiraba. “Dreyer”, respondí, y quedaron bastante asombrados. Luego me preguntaron cuál sería la película para verla caminar veinte kilómetros o algo así. “Cualquiera de Dreyer”, respondí. Es más, una de mis torturas es no poder ver las últimas de él. Su corto *Alcanzaron el ferry boat* me parece genial y en él hay tomas que resumen su inteligencia, su talento y su genio en el rigor, en lo que a mí me gusta. En demostrar que no se necesita hacer un gran batifondo formal para conseguir un hallazgo. Es el caso de la toma de *Alcanzaron el ferry boat* cuando se abre una encrucijada y al lado del camino sobre el cual va el auto de la muerte se abre otro. En ese momento la cámara no sigue: espera. Y uno se da cuenta que detrás de la cámara hay alguien que está guiando el asunto, que hace tomar a la cámara un papel casi determinante, fatal, digamos. Otra es la de *Vampyr*, cuando David Gray sube al granero y ve un ataúd que se está preparando; no cuando él está dentro, sino cuando mira y la cámara hace una panorámica larga al ataúd, lo recorre, y cuando vuelve, ya Gray está alejándose. Es decir, cuando uno suponía que estaba el ahí porque parecía una subjetiva. Dreyer divorcia al espectador del personaje, evitando una toma, es decir, transforma una toma de cámara subjetiva en otra en la que está el director o sea el espectador ahí. “Juana de Arco” me impresiona menos porque da la impresión de ser más clásica, es decir, con menos fiebre, así como *Vampyr* llega post momentos a ser delirante.

La entrevista es la versión tomada de una grabación efectuada en cinta magnética.

Notas del artículo:

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

Ana –Estás muy solo o no entendés nada.

Normal –No me siento solo.

Ana –¿Ah, no? Qué suerte.

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

Ana –Hago lo que se me da la gana.

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

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

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

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

Riglos –Perdoname, tengo que salir.

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

Un periodista –¿Y qué es si no, Renner?

Renner –Un gran club de zombies. Un campamento de fantasmas.

Bueno. La foto de Brigitte la mandaste a dos columnas, ¿no?

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

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

Renner –No tener hijos.

Los films de hoy. La belleza de la lucidez

Carlos A. Fragueiro

Prisioneros de una noche, film argentino, de David J. Kohon. He aquí el primer film argentino, tras cincuenta y dos años de borradores. Detestables los unos, encantadores en su provinciana pretensión los otros, cuidadosos en fin los realizados en los últimos años. Pero borradores, en suma. ¿Por qué así? Porque *Prisioneros* rescata también entre nosotros, finalmente, el único específico filmico válido: la puesta en escena. Elsa y Martín no son nada, no existen como seres humanos ni como hombres de la Argentina, sino es por y para la puesta en escena. Es por eso que resultan decididamente bizantinas todas las discusiones desatadas en torno de la calidad del libro y de la excelencia de la realización. Uno se concreta solo para la otra. El film como totalidad, como una obra de autor, se proyecta en la pantalla para que el espectador la reciba en conjunto, la valore o utilice para sus propios fines, en conjunto, como a todas las obras de arte. La disección pertenece a la anatomía.

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

importante, sin duda, pues únicamente de allí puede partirse hacia alguna forma de superación.

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

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

La “sociedad enferma” puede entenderse así, únicamente, como suma de individuos enfermos. Las modificaciones ambientales, por su índole periférica, solo pueden facilitar la cura, de ninguna manera resolverla. Según Kohon, la idea de *Prisioneros* le fue impuesta y debió pensar directamente en términos de puesta en escena. Ana, en cambio, fue concebido como discurso y concretado luego como film.

Quizás ello explique que, aunque este sea también un trabajo importantísimo del autor, que prosigue una obra hasta ahora aislada en la producción argentina, no alcance en ningún momento la belleza total de *Prisioneros*. Debe admitirse, pues, la participación inconsciente en toda empresa de creación.

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

En *Prisioneros*, Kohon relaciona sus personajes con el decorado, los fija al ambiente, hasta un grado jamás alcanzado por ningún film argentino previo. No se trata del énfasis ambiental del *Alias Gardelito*, de Murúa, que, sobreviviendo a la habilidad con que se lo disimula, se transforma en retórica volcada en el sentido último del film. Es la puesta en escena la que confiere a los personajes de *Prisioneros*, esa respiración argentina. Elsa y Martín son argentinos en sus reacciones, en su modo de hablar con un diálogo “dicho” y no “interpretado” en la evasiva hostilidad inicial con que traban conocimiento. La organización de los planos y los movimientos de cámara, ubican a los personajes en la ciudad, los dejan enraizados a su medio: una *Buenos Aires* extraña y agresiva que hace pensar en el Eduardo Mallea de *La ciudad junto al río inmóvil*.

Es que es ese tratamiento estrictamente racionalista de su material de trabajo, significa aun en el yerro que significa el tercer episodio de Ana. Allí existe una fractura muy evidente entre lo que el relato propone y la secuencia expresionista de la montaña rusa. Se sabe, además, que a Kohon le atraía mucho antes que Ana esa posibilidad (ver la entrevista que se publica en este mismo número). Pero entonces, la licencia

tomada con el juego de la técnica, se hunde en la forma, destruye el cuidado de la puesta en escena anterior y posterior de *La nube*. El episodio no existe. Mejor dicho, existe una vez eliminada la secuencia.

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

Desde el caos hacia la realidad coherente: un espectador ve *Tres veces Ana*

Armando Blanco

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

Juan, Ana y casi todo el resto de los personajes pertenece a ese “tipo de trabajador de clase media que gana su vida a condición de sonreír y ser amable detrás del mostrador o esperando en un despacho y que debe sacrificar rasgos distintivos de su personalidad adaptándose a un estándar elaborado en función de las necesidades de una multitud de consumidores, clientes o directores (1). Para ellos, “el trabajo es la única forma posible de la propia actividad, pero esta

actividad reviste una forma negativa y coercitiva” (2) en cuanto “pasa a ser considerado como un fin para la conservación de la vida material... Esta situación se hace evidente en todos los tipos de trabajo... El virtuoso, el especialista, toma una actitud contemplativa frente al funcionamiento de sus propias facultades objetivadas y dosificadas. Esta estructura se evidencia con los caracteres más grotescos en el periodismo o la redacción publicitaria, donde la subjetividad misma, el saber, el temperamento, la facultad de expresión, deviene en un mecanismo abstracto, puesto en movimiento según leyes propias, independiente tanto de la personalidad del propietario como de la esencia material y concreta de las materias tratadas” (3). Si a esto se agrega una de las secreciones más corrosivas de la “enfermedad” de nuestra sociedad: “el estilo de vida existencialista, es decir la inmersión del hombre, particularmente del joven, en una concepción de vida nihilista, que conjuga la desesperación con la irresponsabilidad; origen real y profundo de la delincuencia juvenil y de todas las deformaciones de nuestra época” (4), tendremos prácticamente configurado en sus aspectos más generales el basamento sobre el cual descansa el mosaico de personajes y situaciones de *Tres veces Ana*. Cada uno de ellos, no obstante, ofrece particularidades que contribuirán a enriquecer la obra, a aproximarla a esa realidad infinitamente compleja que integran “millones de átomos humanos que se entrechocan sin comunicarse en la muchedumbre solitaria de las metrópolis, que se sienten contrapuestos y subordinados a mecanismos y organismos gigantes y aplastantes. La soledad, la frustración, la desorientación, la inseguridad y el sentimiento de impotencia se generalizan; colorean las actitudes emotivas, mentales y prácticas de las gentes; degradan su espíritu crítico y su sentido de la responsabilidad y las someten a

mecanismos de evasión (repliegue en la vida privada, hedonismo, erotismo compulsivo, alcoholismo, búsqueda de líderes mesiánicos)” (5).

Los personajes de *Tres veces Ana*

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

De alguna manera todos son conscientes de su frustración. Particulares características personales y experiencias distintas harán que Juan y la primera Ana, traten de adaptarse, de acomodarse, de encajar en el molde que el aparato social dominante les ofrece. Algunos elementos, como pueden ser situaciones familiares que importan la responsabilidad económica del mantenimiento de sus respectivos hogares (“en casa el que aporta soy yo” “vos tenés a tu mamá”), pueden, pesando en forma determinante para ellos, hacerlos menos aptos para rebelarse a las normas y a las instituciones que les impiden realizarse como seres humanos. Aunque la situación tiene indudablemente una estimulante contrapartida, por cuanto ese mismo apremio que los obliga a meterse en la realidad, les significa una forzada experiencia de solidaridad y de responsabilidad humana, que en su desarrollo los puede aproximar a una situación de franca rebeldía transformadora.

A partir de situaciones como aquella en la cual su relación llega a un punto crítico, con una exigencia definitoria por parte de Ana, ante la cual Juan dice: “Tengo miedo, es cierto, no quiero que nos malogremos. Mirá, todos los días veo gente que viene a ofrecerse a la fábrica. Viven en piezas. En pensiones infernales, cargados de chicos que no saben para qué los han traído al mundo. No sé, no quiero que nuestra vida sea eso”. La respuesta de Ana, “Yo lo voy a tener como sea”, irreflexiva y un tanto inconsciente en su intencionalidad, mezcla de perjuicios y un sentimiento que es producto de factores culturales e instintivos, configura para Juan un impulso a la acción. De todos modos, igualmente efectivo, en cuanto es un hecho comprometedor, nuevo, que modifica la reiterada monotonía de una situación en la cual ellos eran personajes pasivos. Bien que, aunque Juan no quiera que su vida sea “eso”, tampoco aporta nada efectivo para que esa “otra cosa”. Su actitud no sale de un voluntarismo, en todo caso emparentado con una cierta actitud mágica en la cual el símbolo y lo simbolizado son una misma cosa, pero que enfrentado a una situación real y concreta carece de sentido. Es ilustrativo al respecto cuando en el diálogo de la clínica dice a su tío: “Yo no sé nada”. “No sé quiénes son libres ni conscientes” ... “En fin, uno solamente quiere vivir”. Pero ese “vivir” es algo dinámico, cambiante, por lo tanto, no acepta seres pasivos y le plantea, a su vez, problemas derivados de su intrínseco y contradictoria complejidad, a los cuales no poder superar en la medida que no los afronte conscientemente, es decir tratando de comprenderlos. En su primer conflicto fue derrotado y arrastró en su derrota a Ana (por primera vez en el cine argentino hombre y mujer, en igual medida, afrontan la representación del hombre genérico), pero a la vez significa una experiencia vital para ambos que los saca de la inercia pasiva en que se encontraban. Han “crecido”, “todo será distinto”, a

pesar de no haber una actitud clara y decidida que los proyecte al futuro, “juntos” emprenderán nuevamente el camino. Nuevos problemas, nuevas experiencias.

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

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

A la “adaptación de los personajes del primer cuento, sucede la “inadaptación” de los que niegan las instituciones consagradas tradicionalmente “apartándose de la sociedad, evadiéndose sea con bebidas, sea con ideologías u obras de arte, sea, en fin, refugiándose en cualquier paraíso artificial. (6) Su característica más distintiva es la despreocupada superficialidad, en una semiconsciente aproximación a la ignorancia, con que abordan todas sus relaciones con el mundo. No es negándolo, o mediante drogas, sexo, o alcohol, que habrán de superar el militarismo, la guerra y otras infinitas lacras. Al igual que Renner, el periodista del

último cuento, los “tramposos” creen que ignorando o negando su contexto social, éste habrá de transformarse o desaparecer. Esto es un poco creerse el centro del universo y en su monstruosa deformación, lo que han desarrollado enormemente es el egoísmo.

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

De Juan y la primera Ana, se distinguen por una diferenciación derivada de factores esencialmente sociológicos, tal vez, preponderantemente económicos. Si Juan y la primera Ana hubieran estado más “liberados” de sus respectivas familias, es decir, si no hubiesen soportado el apremio económico que los “obliga” a una mayor sumisión y aceptación de las convenciones e instituciones tradicionales, y que a la vez los mantienen más adheridos a esa realidad distorsionada, tal vez hubiesen sido “tramposos”. Estos otros han tenido, tienen, la posibilidad, mediante una cierta perspectiva dada por distanciamiento y posibilidad, de acceso a la cultura, de ser elementos activos en la transformación de una realidad inadecuada, pero les falta el perentorio-

rio reclamo a la acción inmediata que a los otros les formula la realidad. La premisa esencial de los “tramposos” es no depender de nadie, por lo menos en una relación biunívoca, en cuanto de lo que se trata es de tomar, sin dar nada a cambio. Niegan la sociedad mientras viven a sus expensas sin aportar nada.

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

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

El “Monito” Riglos aparece como el prototipo de individuo reducido a la mínima expresión humana por un complejo, educativo-familiar-social, que ha hecho de él un autómatas, (una cierta evidencia de ello podría estar en la falta de vínculos familiares que incluye no solo la presencia física sino toda alusión), proveyéndoles de los necesarios escapes compensatorios, garantizan su discrecional utilización. Pero es imposible distorsionar en forma permanente un mundo que se desarrolla, crece, y que en esa dinámica a cada instante descubre su distorsión, incitando con ello a la acción. Para Riglos es difícil, violento quizá, una integración activa en ese mundo, por la carencia de elementos de relación, de herramientas eficientes, para “actuarlo”. Cuanto mayor y más profundo es el conocimiento de las/maneras como se articulan los seres y las cosas, es decir las relaciones del mundo, más fácilmente nos resulta adecuarnos y adecuarlas porque podemos proveer su desarrollo. A Riglos le resulta insuficiente e inadecuado su conocimiento del mundo, por eso optará por la evasión. Primero por el alcohol (“Yo tomaba, pero antes, ahora no. No me hace falta, me basta con mirarte. Vos sos “mi vino”) y luego por una suerte de auto-sugestión que lo provee del mundo adecuado a sus posibilidades; es decir, intenta realizarse en los sueños, fuera de lo humano. Ana es una creación, uno de los parámetros de “su” mundo, el sentimental, (los otros no aparecen) pero su aparición es indudable en la medida que su enajenación lo requiere. En, su temor a la realidad, que ha devorado todos sus esquemas, por inservibles, hasta los religiosos o místicos, en reemplazo de los cuales ha creado otros que no le son menos ajenos, (“Mis sueños me superan”. “Entendés. Mi sueño es más grande que yo. Tengo miedo”) teme que Ana, que esa “realidad” escape también de sus manos como la otra, y entonces a través de su muñeco de ven-

trílocuo se afirma a sí mismo “no hay nada más allá de vos”. Es decir, no solo huye del mundo real sino de las evasiones místicas que éste provee para aquellos que no se adecúan a él. En la evolución de su alienación, llegará a confundir y sintetizar su “realidad” y la cotidiana, solo que ésta, necesaria e irreversiblemente, se le revelará, y en el conflicto la “suya” habrá de desaparecer. Cuando esto ocurre, cuando “su” realidad, Ana, desaparece tragada por el maniquí, por esa otra realidad, fría, muda, y muerta, a pesar de sus formas humanas –esta es su concepción del hombre– tal vez invente otra Ana, es decir “*otro mundo*”, o tal vez, como Renner, intente la comprensión de su situación mediante un conocimiento intelectual caótico y anárquico, como el clima de la redacción lo sugiere. En él todo se conoce de una manera general y superficial con el resultado de que todo puede ser igual a cualquier cosa, por cuanto se dejan de lado las relaciones, es decir los elementos que permitirían, estableciendo diferencias y semejanzas, asumir con responsabilidad una actitud. La consecuencia de ello la da con toda claridad Renner, es decir otro fracaso.

Que Renner alguna vez fue Riglos lo estaría indicando la conversación en la cual dice a Juárez: “Las decepciones ayudan al crecimiento”. Su concepto de la evolución y del proceso de “crecimiento”, aparentemente contradictorio con su inmediata expresión: “Seré un frío, un triunfador” se explica por la vía de una concepción nietzscheana del intelectual, del hombre que accede al conocimiento, en el sentido señalado críticamente por Henri Lefebvre: “Trata la vida como el tablero de un juego y se enorgullece de esta fría crueldad. Humano, demasiado humano y, sin embargo, el más inhumano de los hombres, ya no tiene lo suyo más que su muerte” ... “Este intelectual puro, este enfermo, este esquizofrénico representa el caso límite de la división

del trabajo, de la separación entre la teoría y la vida, el caso límite de la especialización, como Nietzsche lo presintió. Su soledad lleva al extremo la soledad formal...” como Nietzsche, a Renner le faltó “para analizar esta escisión, una teoría coherente de la alienación, y en particular una teoría de la intelectualidad como resultado de la diferenciación social y de la división del trabajo a la que hace falta recuperar el contenido natural y humano de la “conciencia” (7).

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

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

rez, para ambos, por lo menos en la medida en que su planteamiento surja la síntesis superadora.

Lo que piensa el autor del film

“En ningún momento pienso solamente en cine, sino en todo: cosas que me preocupan, los demás, yo, el mundo, la vida...”. “No pretendo hacer películas para entendidos sino para todos los seres humanos...”. “Mi lenguaje es el cine, quiero que me sirva de instrumento para comunicarme y para que los demás me entiendan...”. “Pienso que el cine actualmente está dejando de ser un espectáculo para ser un diálogo...”. “*Tres veces Ana* por su tema requiere efectivamente algún trabajo...”. “Trate de intrigar al espectador. Que el interrogante que hay en la película lo hagan suyo...” “Trato de invitar a que intenten ser auténticos ya que reconozcan sus miserables y pequeñas verdades...”, “que asuman responsabilidades”. “Lo que me interesa es crear una inquietud, un enigma, una incógnita, una semilla de desasosiego al espectador, intranquilizarlo...”. “Tal vez sea una cosa estúpida intranquilizar por intranquilizar, pero más no puedo dar porque estoy en el mismo barco con el espectador, así que no sé a dónde vamos...”. “Todo esto está muy vinculado a una visión social del problema”.

Lo que piensa el autor de sus personajes

“El personaje mío es un personaje que yo conozco y sé cómo actúa. Tiene algo de mí o de gente que yo conozco...”. “En general traté de no calificar los personajes, sino que se califiquen solos, por lo que les ocurre en la acción...”. “Lo que trato es de que, como en la vida, frente a un hecho que ocurre cada uno tiene su opinión... Me interesa que el espectador llore, se emocione, lo sienta, o diga ‘a este personaje lo

conozco', me encuentro con él en la calle". "El problema más importante que liga a *Prisioneros* de una noche con Ana es la soledad: de una pareja en *Prisioneros* y en la primera Ana, y la soledad individual de cada uno en el caso de los otros, la soledad de la pareja frente al ámbito también los hace una soledad individual". "Creo que ninguno está cerca de la solución, pero debo reconocer, aunque sea muy obvio, que el personaje más sano, aunque igualmente desamparado, es Raúl Andrade, en el segundo episodio. Es sano intelectualmente. Sabe lo que pasa conceptualmente. Yo estoy hablando por boca de él. Lo que él dice lo suscribo totalmente, pero eso no quiere decir que yo sea sano, porque no encuentro ninguna salida en ese sentido, él tampoco la encuentra...". "Lo que le pasa a Andrade es eso. Él es un individuo sano, pero se encuentra en una sociedad enferma y él a su vez entonces, está enfermo, porque él no puede vivir fuera de su época y su sociedad, entonces él también está solo y mucho peor quizá que los otros, porque es completamente consciente. La única definición de sano con respecto a los personajes de *Tres veces Ana* es: aquellos que tienen capacidad de amar en el verdadero sentido de la palabra amar, es decir capacidad de dar...". "Nadie quiere amar, todos quieren ser amados. Eso es exactamente *Tres veces Ana*. El único que es capaz de amar ahí es Andrade, porque es capaz de dar. En cambio Riglos es incapaz porque él pretende una mujer a la medida de sus deseos... quiere a un maniquí (Hablando de Juan y la primera Ana)... los personajes hablan de que son juguetes. Son inmaduros, es decir son lo que somos todos en este momento: chicos que no hemos crecido y jugamos...". "Para mí es un final tremendo, pero es el final al cual pueden aspirar todas las parejas en este momento...". "Esos personajes son cobardes, pero yo no digo que son cobardes. Cada uno tiene que aportar su valoración. Son en

un casi cien por cien producto de su ambiente, de su medio. No tienen la capacidad para reaccionar a su medio en una forma consciente y consecuente como hace la segunda Ana, que tiene una reacción negativa, o como hace Riglos, o Renner. Estos no reaccionan, sino que el medio los va llevando a lo que tienen que hacer”. “Creo que es lo más auténtico que se puede encontrar en amor en esta época, es falso y se demuestra en cuanto encuentra la primera dificultad: tambalea y se frustra”. “Riglos es un individuo al cual se le puede tener compasión, pero de una manera no solidaria, es decir, comprenderlo y darnos cuenta de que todos tenemos un poco de él y que debemos superar eso, pero de ninguna manera creer que es una víctima... es un enfermo no porque parezca un esquizofrénico sino porque no es capaz de amar, solo es capaz de ser amado...”. “Tanto Riglos como Renner son para mí dos caras de un mismo personaje: el mundo, la realidad es una cosa tan aplastante que no se refugia en un plano esquizoideo y el otro en una especie de cinismo...”. “Creo que Renner es la segunda parte de Riglos... Uno de los caminos que puede tomar Riglos, después del maniquí, es Renner, quien tal vez alguna vez fue Riglos”. “De los hombres ninguno de los tres existe; existen los tres en uno, en los tres hay constantes. Quizá el segundo, Raúl Andrade, es el que más se aparte, porque es el más sano, porque es el más valiente. En cambio, entre Juan y Riglos yo veo mucha mayor coincidencia: en su cobardía, en su incapacidad para entregarse, en su miedo terrible a la soledad”. “Hay una cantidad distinta de cobardía. Es mucho más cobarde Riglos, pero es lo mismo y Renner también es lo mismo. Por eso para mí, los cuatro son lo mismo... De Juan a Raúl hay un gran progreso... Creo que el personaje masculino de la película progresa y luego baja de nuevo, el segundo episodio está en la cúspide. Y el personaje femenino del

primer cuento está como en *Prisioneros* de una noche más madura que él, no desde el principio, sino que crece, madura... Juan y Ana son más bien ejemplos de una sociedad. Es decir, por eso es quien la película tiene esa progresión: los primeros son elementales, se conforman con lo terrestres que, de todas maneras, mal, pero alimenta. En el segundo, tanto él como ella son conscientes; todo lo que hacen tiene un mayor porcentaje de volitivo, no de casual. En el tercero mucho más, porque todo prácticamente se lo crea el mismo”.

Cómo trabaja el autor de *Tres veces Ana*

“No me interesa el asombro, sino buscar un clima que ayude a expresar lo que quiero...”. “No estoy de acuerdo con un formalismo gratuito, tampoco con un funcionalismo que afirme la razón científica o filosófica de cada toma...”. “Juego cada situación de acuerdo a la clave que esa misma situación me da...”. “El sistema de filmación que estamos usando actualmente nos obliga... a una mayor improvisación...”. “En la calle o en decorados naturales uno se encuentra con que no puede ceñirse estrictamente al guion, pues al hacerlo sale forzado”. “El azar es un arma de doble filo que hay que saber capitalizar a favor y no en contra. Sobre todo, cuando se filma en la calle aparecen cosas que dan inspiración para otras...”. “El personaje mío es un personaje que yo conozco y sé cómo actúa, tiene algo de mí o de gente que yo conozco...”. “No creo que al actor haya que convertirlo en títere”. “Trato de que se compenetre humanamente de su personaje...” “Los actores aportaron...” “Debe crearse un clima de identificación con todo el equipo, entonces me doy cuenta que somos veinticinco o treinta personas que estamos unidas como si fuéramos una gestalt...” “No se sentían atados, no dominados y aportaban mucho porque lo hacían

humanamente... (creadoramente, además notaba una gran alegría en el trabajo... trabajo creador y por lo tanto desalienante, liberador)". "El equipo sentía en cada uno de sus miembros no autómatas, sino seres humanos en actitud creadora" (que rompe con la soledad, el aislamiento, egoísmos personales y falta de comunicación, como se daría si hubiesen sido tratados como títeres. Ver toda la referencia a su trabajo con Aronovich). "Quiero una comunicación total en el equipo por lo que admito sugerencias en la medida que yo puedo hacer sugerencias a un colaborador". "Me interesó siempre un montaje libre, creador, como en *Buenos Aires* que filmé muchas cosas que no tenía previstas, porque las veía ahí...". "El cine como espectáculo ya ha desaparecido, es un coloquio, una cosa en la que el espectador tiene que crear, tiene que aportar, sino la película en sí está incompleta...". "No pretendo que la gente deba crear a través de un esfuerzo intelectual, sino humana: intuitivamente, emocional y también intelectualmente, en partes parejas... Me interesa que piense, que sienta, que se emocione, que asuma responsabilidades... (ver toda la referencia al trabajo de la banda sonora)". "Prefiero trabajar un poco apretado, pero como si fuera un decorado real...". "A mí me encanta la cámara en mano porque se mueve como una persona...". "Me gusta un poco la utilización de los gran angulares porque a pesar de que deforman tienen más fidelidad...". "En *Prisioneros* de una noche estaba la gente que siempre está ahí... era verdad... creo que mi actitud es: la realidad es así, vamos a ver cómo es la realidad y cuando veo que esa es la realidad comienza la desesperación...". "En cuanto a la repulsión o rechazo de la realidad creo que está en las tres películas en igual cantidad y calidad solo que los temas son distintos...". "Es una expresión de la realidad, tal como yo la veo, por supuesto, no digo que esa sea la realidad".

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

Hay un elemento que valoriza de manera determinante a *Tres veces Ana* y que, presente también en *Buenos Aires* y en *Prisioneros* de una noche es quizá el elemento medular del futuro desarrollo de Kohon como artista. Es su adherencia a la realidad de *Buenos Aires* y que incluye más allá de su actitud intelectual de rechazo y negación, un profundo cariño y apego. La gran atracción que por la ciudad y sus personajes siente el autor no solo se evidencia en sus obras cinematográficas, sino también en las literarias. A la vez descubre a Kohon una importante limitación en su obra y en su pensamiento, en cuanto a la descripción lúcida de los elementos que resultan víctimas de una determinada estructura social, Kohon no agrega, si negar su existencia, e incluso dando con Raúl Andrade el embrión de lo que podría ser una de sus configuraciones, la presencia de esos personajes impulsores, individuos que partiendo del conocimiento profundo de su mundo y de las contradicciones que lo afectan, tratan de transformarlo. Así como el autor, mediante la obra cinematográfica, se realiza como hombre social, en el mundo, a la vez que contribuye a la realización humana de sus colaboradores, considerados como “seres humanos en actitud creadora” y de los espectadores “pensando, sintiendo, asumiendo responsabilidades”, muchos otros hombres: obreros, empleados, profesionales, etc., tratan de articular su actividad en forma coherente y creadora en un esfuerzo por alcanzar un hombre “que exalte los atributos específicamente humanos de la cultura; que no sea ni un carnívoro feroz ni un autómatas insensato” (8). De un hombre desarrollado en una sociedad en la que todos sus miembros encuentren en el trabajo un medio de liberación que les permita comprender el mundo y comprenderse a sí mismos. Ese hombre que

quiere proyectarse hacia una realidad concreta y adecuada, y que también vive en el mundo real junto a los que vemos en *Tres veces Ana*, es uno de los que han escapado por ahora a Kohon. En el “crecimiento” de su personalidad artística, en tanto ella se desarrolle a través de una praxis vertebrada fundamentalmente sobre su obra, se encontrará sin duda el autor con el complemento que esa misma obra exige. Esto no importa creer que para ser válido debe tener una determinada orientación. Afirmarlo o solicitarlo importaría adoptar una posición dogmática, sectaria y retardatoria, ajena al auténtico sentido creador, es decir conscientemente libre.

Por encima de un conocimiento intelectual todavía inmaduro del mundo, es de fundamental importancia en la proyección de la obra futura de Kohon, la influencia de su lenguaje cinematográfico: simple, directo, libre de rebuscamientos y formulismos, cercano a todos los aspectos de la vida cotidiana y accesible al espectador, a la vez que profundo en penetración y rico en contenido. Totalmente ajeno a las dos variantes que caracterizan y tipifican la mayor parte de la producción argentina; por una parte el lenguaje populachero, el lunfardismo y folklorismo de una superficialidad que lleva implícito un menosprecio profundo hacia el espectador, hacia su real capacidad de comprensión y progreso cultural; y por el otro, las nuevas variantes de lenguaje formulista, abstruso y artificial, de y para iniciados, que exhibe demasiado visiblemente el sello de un origen “importado” y no asimilado más allá de la mera imitación, que reemplaza la captación y expresión de contenidos reales, la elaboración creadora de problemas y soluciones y la búsqueda de formas nuevas e incisivas de decir las cosas, por algo que es, cuanto más, exclusiva expresión particular; y por lo común, nada.

Notas del artículo:

- (1), (2), (3) Conferencia de Psiquiatría Mar del Plata, 1960, Relato Oficial.
- (4) Prólogo a la 2a edición del Tomo II de *La realidad argentina*. Silvio Frondizi.
- (5) *Política y vida cotidiana*, Marcos Kaplan. 1960.
- (6) *Notas para una introducción a la estética*; Manuel López Blanco, La Plata, 1961.
- (7) *Nietzsche*, Henri Lefebvre.
- (8) “Notas para una introducción...”. Los trozos de diálogos del film han sido transcritos de una cinta magnética

Contracampo 1960-1962

Contracampo fue publicada por estudiantes de la Cinematografía de la Universidad Nacional de La Plata durante los años 1960, 1961 y 1962.

Comité de Redacción

Armando Blanco

Eduardo Comesaña

Carlos A. Fragueiro

Oscar Garaycochea

Editor responsable

Carlos A. Fragueiro

Departamento de Cinematografía

Diagonal 78 N° 680 La Plata

Distribuidor

Juan C. Bosetti 21-2423. Capital Federal.

Registro Nacional de la Propiedad Intelectual N°9 678.030.

Los artículos originales pueden ser reproducidos con mención de su origen. Las traducciones han sido expresamente autorizadas a la revista.



Reedición crítica de la revista *Contracampo* (1960-1962)

La revista *Contracampo* nació al calor de la experimentación visual, audiovisual, literaria y política de los lenguajes, y dejó una huella. Ricardo Piglia la menciona en este pasaje de *Los diarios de Emilio Renzi. Años de formación* (1960): “Ayer fui a ver los cortos de Resnais –*Noche y niebla* y *Toda la memoria del mundo*– en Bellas Artes y me encontré con Julio A., que vino de Mar del Plata a estudiar cine aquí [La Plata]. Me alegró y me emocionó verlo. Fuimos a comer algo y charlamos hasta tarde (...). Julio está rodeado aquí de un grupo de amigos, entre ellos especialmente Oscar Garaycochea, que sigue publicando su revista *Contracampo*...”. Este libro recopila y analiza algunos textos de la revista, con la premisa de indagar en la textura de sus grafías y proponer un modo de conocer el mundo que nos interpela a través de la imagen. No es una visión nostálgica de aquellos años, sino una recuperación de aquel período cultural. Una invitación a la lectura que se mueve entre dos tiempos.