

1173

7

BIBLIOTECA NACIONAL MONTVIDEO

octubre 1962

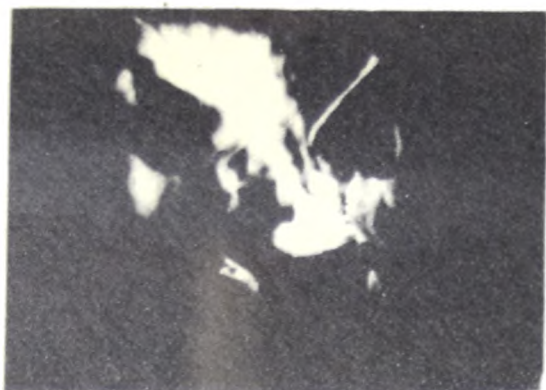
**CUADERNOS
DE
CINE
CLUB**

1173

montevideo



Dreyer Lattuada Satyagit
Ray Nouveau roman Mesas
redondas sobre Marienbad, cine
nacional y crítica cinematográfica



Chant d'amour (Jean Genet, 1950), Ingmar Bergman, *La pasión de Juana de Arco* (Dreyer, 1928) fueron incluidos en pasadas programaciones

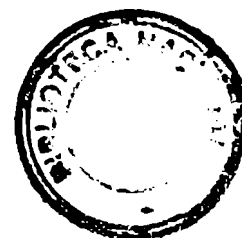
de **CIN E CLUB**

FRANQUICIAS desde e
nero a marzo



octubre 1962

- 7**
- 4 Crisis en el cine
 - 5 El punto de vista de Robbe-Grillet
 - 7 Exposición de afiches polacos
 - 9 MESAS REDONDAS: 1) Cine nacional
 - 14 2) Crítica cinematográfica
 - 22 3) "El año pasado en Marienbad"
 - 40 Los diez mejores films del año
 - 41 Lo místico y lo demoníaco en Bre-
yer (M. M. C.)
 - 45 Ray: una concepción vitalista del
mundo (M. M. C.)
 - 51 Dos films de Lattuada (Raúl César
Gadea)
 - 54 Nouveau Roman: la revolución de las
formas (Fernando Ainsa)
 - 57 3 meses de Cine (Notas sobre "Jules
et Jim", "Tirez sur le pianiste",
"Saison i en spegel", "La notte",
"Une aussi longue absence", "Une fem-
me est une femme", "Judgment at Nu-
renberg")
 - 81 Revista de revistas



**CUADERNOS
DE
CINE
CLUB**

montevideo

El número 7 de CUADERNOS DE CINE CLUB fue editado por el Departamento de Publicaciones de Cine Club del Uruguay, Rincón 567, Montevideo. La edición estuvo a cargo de M. Martínez Carril. Administrador: Vicente Torno.

a

b

c

A

1962 ha de quedar como el año en que el negocio cinematográfico hizo realmente crisis en Montevideo. Aunque es posible anticipar para 1963 una perspectiva más dificultosa aún, este año es particular-

mente significativo porque:

a) La concurrencia de público ha descendido en cifras imprevisibles hace poco más de doce meses;

b) Se ha hecho evidente que la disminución de ciertas cargas impositivas no soluciona los problemas mayores y a la larga provoca desinteligencias entre patronos y empleados de las compañías exhibidoras y distribuidoras;

c) Hubo una amenaza, por las compañías americanas, de retirarse del mercado, seguida de medidas voluntarias con que estas compañías, razonablemente, postergaron estrenos importantes a la espera de una situación más favorable;

d) Este es el año en que mas cines han cerrado o están a punto de cerrar. Hace escasas semanas fue clausurado el Gran Spléndid en 18 de Julio y Yí;

e) En 1962 se inaugura Teledoce, aumenta la competencia entre tres canales, el público se interesa en la televisión y abandona el espectáculo cinematográfico de acuerdo con porcentajes alarmantes;

f) El potencial económico de las estaciones de TV posibilita grandes avisos en los diarios. Ahora los avisos de cine no se ven. Además son menos y más chicos.

En el corto plazo de cuatro años, el cine ha perdido uno de cada tres espectadores, con resultados que en algunos casos llegan a la inminente bancarrota de empresas exhibidoras o distribuidoras. Las causas pueden ser varias. Generalmente se reducen a cuatro:

--La televisión no tiene censura (puede dar los films que quiere a las horas que mejor le parezca sin mayores problemas), posee un gran mecanismo publicitario. La gente es novelera y por unos años va a estar prendida al receptor pensando que la TV es un espectáculo más barato que el cine. Naturalmente nadie piensa que los televisores hay que pagarlos y cuestan varios miles de pesos.

--Hay una grave crisis nacional. El dinero vale menos que antes, las cosas están caras y hay necesidades primarias que atender en todas las familias. Cuando el consumidor medio debe hacer economías tar-

de o temprano limita su concurrencia al cine.

—Ahora hay ventas a plazos como nunca. Las mensualidades hay que pagarlas y mientras el consumidor paga cuotas no tiene dinero disponible para gastos, cine incluido. Heladeras, motonetas, muebles y televisores se venden a plazos. Tres entradas al cine son quince pesos y la gente piensa dos veces antes de ir a ver una película que dura hora y media y que quizás sea mala, aburrida, triste o complicada como esas de la nouvelle vague.

—La propaganda de las películas es mucho menos efectiva porque la televisión saca más avisos. Quizás las películas de ahora (obras difíciles para públicos más adultos) sean menos taquilleras que antes.

En general hay explicaciones para todos los gustos. Entretanto patronos y empleados se preocupan por lo que ocurre. AU-DOC y UECU, gremiales que agrupan a operadores y porteros han concertado un acuerdo con sus empleadores. En líneas generales el acuerdo establece que las compañías distribuidoras propietarias de las películas, ceden de sus ingresos un 21%, con el objeto de permitir el aumento de sueldos del personal. Ese 21% había sido el porcentaje de desgravación por cada entrada luego de diversas gestiones iniciadas a fines del año pasado ante las cámaras. En adelante y hasta 1964, los distribuidores percibirán su porcentaje por las películas como si los impuestos nacionales que gravaban hace un año y medio la entrada al cine, no hubieran sido derogados. De este modo un nuevo proyecto de ley aprobado por Representantes y Senadores fue detenido antes del cumplase, solucionando problemas varios.

A la vez se observa un fenómeno muy particular. Si bien la crítica cinematográfica influye más que antes sobre el público (la entrada cuesta más, el dinero rinde menos, en consecuencia hay que asegurarse sobre las virtudes de lo que se va a ver antes de entrar al cine), si bien hay una minoría grande que apoya al buen cine, el porvenir para este cine de gran calidad se anticipa como relativamen-

te difícil. Ahora los distribuidores prefieren asegurar el éxito público de sus programas con películas de probada comercialidad. Antes había más público, también había una minoría selecta, también había una crítica cinematográfica. Ahora hay más crítica, más cineclubes y más cultura cinematográfica. Pero de los 16:817.461 espectadores de 1958, sólo quedan 10:000.000 escasos en 1962. Hay que sospechar que los distribuidores no se arriesgarán en el futuro con la obra de vanguardia o el film difícil, por lo menos en la forma como se arriesgaron en el pasado. Bergman y Kurosawa fueron, en su momento, un peligro comercialmente. Mañana pueden serlo el cine independiente americano, *Ordet* de Dreyer o el cine polaco. Paradojalmente, aunque ahora se tiende a una más depurada cultura cinematográfica (mediante la acción de la crítica y de los cineclubes) es probable que el cine de calidad se vea restringido por causas accidentales.

B

"Para el escritor el único compromiso posible es con la literatura. Por consiguiente no es lógico pretender que nuestras novelas estén al servicio de una causa política, aún cuando esa causa nos pa

rezca justa, aún si en nuestra vida política militemos y luchemos por su triunfo. La vida política nos obliga constantemente a suponer significaciones conocidas: significaciones históricas, significaciones morales. El arte es más modesto (o más ambicioso); para el arte nunca nada es conocido previamente. Antes de la obra, no hay nada: ni seguridad, ni tesis, ni mensaje. Creer que el novelista tiene "algo que decir" y que por consiguiente busca el modo de decirlo es el más grosero de los contrasentidos, ya que es precisamente ese "cómo", ese modo de decir el que constituye su proyección como escritor, proyección oscura que luego habrá de ser el incierto contenido de su libro. Después de todo, es probable que ese contenido incierto de un oscuro proyecto, sea el que mejor sirva a la causa de la libertad. Claro que ¿a qué plazo?

Robbe-Grillet estuvo pocas horas en Montevideo, entre el 21 y el 23 de setiembre. En ese corto lapso se dedicó a destruir las más variadas interpretaciones de su obra, discutió curiosas explicaciones aplicadas a *Mariénbad*, se declaró perplejo ante aspectos del film y aseguró que en definitiva éste podía entenderse como un test en el que cada uno encuentra lo que personalmente quiere (o cree) poner. Más allá de ese relumbrón superficial, sin embargo, dejó bien en claro varias cosas. La más interesante es la reivindicación de la condición creadora, vanguardista y revolucionaria de la obra de arte. Cuando en la vida diaria el hombre de la calle (y también el escritor, el artista, el creador cinematográfico) debe tomar partido, lo hace ateniéndose a normas de pensamiento, a experiencias preexistentes y aprendidas. Cuando un marxista propone fórmulas para liberar a las clases oprimidas, su pensamiento trabaja a partir del pensamiento marxista (1848 es el año del Manifiesto Comunista de Marx) y, además, en función de viejos valores que carecerán a muy breve plazo de sentido, y han de ser entonces reaccionarios y pasatistas. Pero

el creador, el artista, en cuanto creador, no como hombre de la calle, tiene la obligación de crear nuevos valores a partir de los cuales habrá de evolucionar la sociedad y el pensamiento social. Estos valores nuevos, creados por el novelista, por el cineísta también, quizás sirvan más adelante. El compromiso no puede ser extra-artístico y no puede existir antes de la obra de arte porque de lo contrario implicaría una limitación a la facultad creadora del autor. No se trata de que el escritor o el libretista o el director de cine (caso típico el propio Robbe-Grillet) estén fuera de la sociedad en que viven. Ocurre que ellos son vanguardia con respecto a esa sociedad concreta, contemporánea. Cada vez que el artista toma como punto de partida la realidad preexistente tiende a hacer un arte reaccionario. El artista que inventa valores, que inventa nuevas formas y nuevos modos está haciendo un arte revolucionario.





Nowoczesna adaptacja
HAMLETA Szekspira
Film produkcji N R F
Reżyseria: HELMUT KÄUTNER
W rolach głównych:
HARDY KRÜGER
PETER VAN EYCK
INGRID ANDREE

RESZTA JEST MILCZENIEM

PROD. REAL FILM

C

Cuando Cuadernos 7
salga a la calle se
habrá inaugurado en
la Biblioteca
Nacional una Muestra
de Afiches Polacos
con cerca de cien
obras en exposición.
Dentro de los afiches
exhibidos se
incluyen varios sobre
films polacos o
extranjeros, de Jan

Lenica (sobre *La strada*, *Kanal*, *Macbeth*,
Ascenseur pour l'échafaud, *Genbaku no ko*
o 'Los niños de Hiroshima'), J. Jaworowki,
W. Gorka (*Der rest ist schweigen*) y otros.

A diferencia de los otros afiches inclui-
dos en la muestra, los carteles de pelícu-
las son de producción más o menos reciente
y de tamaño reducido (se dice que por ra-

zones de economía). Se caracterizan por una inteligencia refinada y pictórica, más sutil que efectista, que trabaja con detención sus detalles (el afiche de tamaño reducido debe ser visto de cerca y los defectos de acabado se notan más). En casi todos los casos recurren a pocos elementos, con una economía ejemplar, y salvo pocas excepciones se atienen al tema e incluso al sentido de los films. La modernidad de W. Gorka le sirve para satirizar suavemente (y para comentar a la vez) la traslación del 'Hamlet' shakespeariano a nuestros días y a la Alemania industrial de postguerra intentada por Helmut Kautner en *Der rest ist schweigen* (El resto es silencio). La poesía intelectualizada de Bergman en *Sommarnattens leende* (Sonrisas de una noche de verano) ha sido captada, con sus misterios nocturnos, con su juego de personajes (la mujer que cruza y pe-

netra en la mente de los hombres), por un artista de particular talento como J. Flisak. A veces el humor predomina como en los carteles para *Las minas del Rey Salomón* de Compton Bennett, *El sicario* de Damiano Damiani y *Aunque me cueste la vida* de John Guillermin. Pero los mejores afiches de cine comprendidos en esta muestra son, seguramente, los de Jan Lenica. En primer lugar el de *Ascenseur pour l'échafaud*, a partir de la idea del ascensor (escena central de la película) y el de *Kanal* (La patrulla de la muerte) con una figura humana que se desvanece, a punto de perecer, con fondo rojo y letras negras cruzadas. Interesa también de la muestra de Lenica un *Macbeth* con mucho negro y azules y verdes oscuros.

Sin duda los afiches polacos de cine son los mejores que se realizan en la actualidad. Tienen originalidad pero sobre todo son directos y tremendamente efectivos. M. M. C.

Jan Lenica, J. Mroszczak, J. Flisak





MESAS REDONDAS

I. Cine nacional

A mediados de este año, en Arcobaleno, se reunieron críticos cinematográficos, realizadores, técnicos y teóricos del cine. La finalidad práctica era discutir la situación del cine nacional, confrontando opiniones representativas de sectores que no tenían por qué coincidir en sus puntos de vista. La mesa redonda fue dirigida por José Carlos Alvarez. Su publicación prosigue en los números inmediatos de "Cuadernos".

ALVAREZ. Dentro del cine uruguayo hay un cine en serio de gente que hace años quería expresarse por medio del cine y lo hacía luchando contra toda clase de inconvenientes, superándolos en todo lo que fue posible. El reciente concurso de cine del Sodre, que ha resultado bastante fra-

casado, podría ser algo así como el final de este tipo de cine. Hay que ir presumiblemente hacia el profesionalismo, hacia un cine con todos los medios posibles. Lo que está más cerca de eso, en este momento en el Uruguay, son los films que hace la Comisión Nacional de Turismo.

Pero no sabemos hasta dónde esto puede tener un alcance mayor, hasta dónde se puede intensificar esta producción. Posiblemente en el curso de esta mesa redonda podamos saber algo más, sobre todo porque contamos con unas cuantas personas que son testigos de este momento, verdaderamente importante, del cine nacional. Le paso la palabra a Alsina, solicitándole que nos detalle el estado actual del cine nacional según lo vé él.

ALSINA. Creo que lo correcto sería que es lo que ha hecho Turismo, que es parte importante del estado actual del cine nacional.

ALVAREZ. De acuerdo.

ALSINA. Bueno. Turismo tiene una historia y quizás sea útil decir algo de esa historia. A fines del 60 la Comisión Nacional de Turismo llamó a un grupo de dirigentes de Cine Club, de Cine Universitario y cronistas cinematográficos nacionales. Les puso arriba de la mesa media docena de propuestas, llegadas del exterior, de gente que quería venir a filmar cosas del Uruguay, generalmente playas, en un nivel de films de publicidad. Turismo le preguntaba a gente que reputaba entendida, si debía aceptar esos planes o cuáles de ellos, si los costos eran correctos, si había otra forma de hacer las cosas. De esa reunión surgió de inmediato la iniciativa de hacer, en lugar de films publicitarios hechos por extranjeros que venían especialmente, una combinación con realizadores nacionales. El motivo central de eso era: el realizador extranjero viene al Uruguay y saca paisajes de las playas, pero el resultado no tiene mayor valor como film. Por lo menos eso es lo que suele ocurrir; se deriva en lo que conocen vulgarmente como Fitzpatrick. En cambio, el cine nacional requería cierto apoyo, y se creyó en esa reunión que ciertos realizadores nacionales podían hacer con ventaja lo que estaban haciendo los extranjeros. De ese germen nació un Comité Asesor de Cine y Turismo lo dejó trabajar. Lo dejó trabajar con las manos libres a un grado que ustedes no pueden

creer. Les dijo: ¿cuáles son los planes? Se puede hacer esta película, aquella otra, aquella otra. ¿Y cuánto cuesta? Miles de pesos. Muy bien: háganla. Y se hizo con entera libertad. Entre el 60 y el 61, en lo que se conoce como el primer plan, se proyectaron cinco films y se hicieron de hecho tres: uno dirigido por Carlos Bayarres, uno dirigido por Ferruccio Musitelli, aquí presente, y otro dirigido por Mántaras y Hintz. Y de esos tres hubo bastante buena resonancia, particularmente porque *El niño de los lentes verdes* dirigido por Mántaras y Hintz, llegó al festival de Berlín, tuvo algunos elogios y después llegó a un festival de cine turístico de Bruselas y tuvo una mención oficial. Quiere decir que la iniciativa de Turismo con ese Comité Asesor, podía caminar. Se hizo un segundo plan que es el de este verano pasado, que fue más reducido por diversos problemas, particularmente económicos, y hay dos films en elaboración: uno de Carlos Maggi y uno de Juan José Gascue. Hay asimismo otros planes, otras cosas comenzadas e inconclusas, y hay posibilidades de futuro. Pero hay un dato, o dos datos, que creo conviene señalar sobre esta experiencia. Uno es que quienes estamos allí pensábamos que la forma de hacer cine nacional es: en primer lugar con cortometraje y en segundo lugar con un cortometraje que sea financiado de alguna manera, es decir no subvencionado, no con el dinero regalado, sino subvencionado por alguna suerte de entidad, de industria, de corporación oficial —como es el caso de Turismo— que quisiera vender algo y conceptuar que el cine le servía como buena propaganda. Hay toda una filosofía tras de eso, sobre cómo se debe hacer cortometraje en este mundo. Lo que quiso Turismo, creo que bien lo puede hacer otra industria equis. De eso hablaremos después. Y el segundo concepto importante es que hay que dejar libre, con un margen muy grande de libertad, al artista creador. Es decir, el film resultante debe tener el sello de su creador, y no debe ser simplemente una película pagada



Un vintén p'al Judas

por alguien y hecha según las indicaciones de ese alguien que sería el productor. Aquí Maggi, presente, que acaba de hacer o está haciendo *La raya amarilla*, puede señalar cómo Turismo una vez que le aceptó el plan, no lo cargoseó luego con indicaciones sobre agregarle esto o agregarle lo otro. Es decir, ese margen de libertad es fundamental, es lo requerido, creo, en el cine extranjero similar: en el cine checo, o en el polaco, o en las películas de Haanstra. Hay un sello creador, hay un artista que lo crea. Y Turismo ha propi-

ciado la forma en que se puede hacer. No solamente hace propaganda Turismo de las playas, sino que da una idea argumental, probablemente quizás una pequeña idea ingeniosa como la de Maggi, y se la deja correr. Bueno. No me quiero extender sobre las proyecciones que puede tener Turismo en el futuro, son más materia de suposición que de hecho, en este momento. Hay dificultades como ustedes se pueden imaginar. Hay dificultades entre otras cosas de explotación. Lo que se puede hacer en el futuro depende entre otras cosas de las nue-

vas autoridades de Turismo, del dinero con que eso se pueda financiar. No sé si debo entrar en alguna zona...

ALVAEZ. Creo que podría ser útil saber lo que piensa usted frente a todo lo que hemos visto recientemente en el Sodre, por ejemplo.

ALSINA. ...Eso es lo que se llama poner el dedo en el ventilador. Bueno: el reciente concurso del Sodre, en opinión de siete jurados tuvo un nivel muy pobre; tuvo catorce películas, tuvo muy escaso material inédito. Del material nuevo se consideró que había muy escaso nivel creativo. Incluso en los casos mejores se señalaron todo tipo de limitaciones. Pienso que el estado actual es entre penoso y lamentable. Ahora, ¿por qué ocurre eso? es más importante que el hecho mismo. El hecho mismo -no sé- se puede olvidar mañana quizás, o esas películas pueden no

verse, o el día que se vean alguien les haría críticas similares. Supongo. Pero creo que es más importante el fenómeno que representa. Es un fenómeno de crisis general de un cine nacional, que habría que escalonarlo así: no se puede hacer en el Uruguay, para empezar, largometraje, porque no hay mercado nacional posible para largometraje y es muy posible que tampoco haya un mercado ni siquiera latinoamericano. En el momento en que el cine de México, el cine de Argentina, tienen una crisis de mercado, ni soñar con que el Uruguay pueda inventar una industria de largometraje y superar esa crisis. Así que hay que retroceder y pensar en el cortometraje. El cortometraje ha sido buena fórmula, particularmente para industrias incipientes. Pienso en el caso de Canadá, o el caso de Holanda, o en el caso de Checoslovaquia, o incluso en el caso de Polonia. Sirve de muchas maneras. Sirve particularmente como escuela de aprendizaje, sirve como publicidad, como difusión, como información, como periodismo. Pero el cortometraje plantea a su vez otros problemas. El cortometraje no se puede comercializar. Es decir, el público no paga normalmente en las salas para ver cortometraje. Ni siquiera el

cortometraje más aceptado. Pienso en cortos de Walt Disney. Ustedes saben que el público no paga para ver cortometrajes. ¿Resultado? Quien hace un cortometraje en este país o en cualquier otro está sujeto a que ese dinero de reingrese de alguna otra forma que no sea el público en boletería. Esto plantea un régimen tan distinto que tenemos que ir necesariamente a alguna suerte de subvención o financiación. En eso está justamente el cine nacional: en que por un lado no se puede hacer largometraje -sería una locura meterse en eso, y era una locura *Ismael*- y por otro lado, para hacer el cortometraje es indispensable que le esté pagando o Turismo o, eventualmente el Sodre o la Ancap, o el Frigorífico Nacional, o pienso, incluso, el comercio y la industria privada que puede interesarle hacer un cortometraje de difusión de algo que tiene. Aún ese cortometraje financiado, publicitario, tiene que ser un buen film, un buen cortometraje, porque si es simplemente publicitario, no sirve, no vale y no pega en la gente. Esto es muy importante. Esto es lo que creo que no ha visto la única firma que hace noticiarios nacionales aquí. Hace unos cortos muy aburridos, diciendo cómo se hace una manufactura X de la lana -digamos- o de la cerveza. No sirve como cine, es simplemente la tarjeta de publicidad. No es más que eso. Para hacer buen cortometraje, se empiezan a plantear a su vez los otros problemas. Que creo que son, y aquí tengo realizadores que pueden documentarlo mejor que yo, problemas de: escasez de material virgen, dificultad en conseguirlo, escasez o dificultad de conseguir cámara para filmar, problemas de laboratorio para revelar, particularmente en color, necesidad de enviar al exterior para ese revelado, con pérdida ocasional del material como ha ocurrido ya, en una película que proyectó Turismo. Estas dificultades se van sumando. A la dificultad inicial de mercado, hay que agregar la financiación local. Después de la financiación local hay que agregar -todavía- los problemas técnicos derivados y después de los problemas técnicos deriva-

El viejecito



dos, todo silucionado, hay que pensar que quizás el realizador -después de todo- no tenga talento, no tenga nada que decir. Es quizás un estado de crisis y en eso estamos. Alvarez me pregunta cómo veo yo en este momento el cine nacional. Lo veo como muy pobre, porque no hay alicientes para hacer cortometraje, excepto en unos pocos sitios. No hay más que eso. No se pueden hacer más de dos o tres películas en el año, que estén sabidamente financiadas con el interés de alguien. El otro cortometraje que se hace, está hecho sobre la base de una vocación personal de quien tiene dinero para gastar y se saca un gusto. Pero no se puede pensar en un régimen continuo de producción sobre esa base que me parece endeble. Creo que eso contesta a la pregunta de Alvarez.

ALVAREZ. En 1949 con motivo de la llegada al Uruguay de Enrico Gras, se inicia un período de lo que ya llamé recientemente el cine en serio. Ricardo Martínez, productor de los films de Gras y una persona que luchó tenazmente por imponer la calidad de esas películas en el Uruguay, ha sido uno de los testigos de ese período. Le voy a pedir a Ricardo Martínez que nos explique cuál ha sido su función como productor, y, si es posible, en qué estado ve él actualmente las posibilidades de producir cine en el Uruguay.

MARTINEZ. ¿Cómo veo yo la producción de

películas? Bueno, yo veo que son esfuerzos aislados (Alsina lo dijo). Esto nos da una posibilidad de continuación. Son hechos aislados; el entusiasmo de uno, el dinero de otro, hace que se vayan realizando esfuerzos que no tienen una posibilidad de continuación, y además de que esos esfuerzos son aislados, están centrados en dos organismos del Estado. Las esperanzas nuestras están siempre depositadas en dos organismos: Comisión Nacional de Turismo y Sodre, como si no hubiera, como si el cine no fuera un medio de riquísimas posibilidades expresivas para dar toda nuestra realidad social, económica, política, y tuviéramos necesidad solamente de recurrir a él para expresar nuestra realidad turística. Yo entiendo que no es así; yo entiendo que el cine tiene inmensas posibilidades; en esto no creo que pueda haber discrepancias. Entonces esas inmensas posibilidades hay que canalizarlas a través de otros organismos del Estado que también contribuyan para la realización de cortometrajes, entre ellos, el propio Ministerio de Instrucción Pública y Previsión Social, que puede hacer tanto por el cine y que no ha hecho nada, absolutamente nada; que tiene una división foto-cinematográfica, hoy incorporada al Sodre, que es un museo de antigüedades cinematográficas. De manera que si decimos que hay varios organismos del

Estado que pueden hacer algo, hay que agruparlos a todos. Hay que agruparlos en un organismo que le dé a eso una fuerza de conjunto. Ahora, no creo que la ayuda del Estado solo, resuelva el problema. Pero sí creo en una conjunción de esfuerzos entre los organismos del Estado y las empresas privadas. Es decir, poner, agregar a la dinámica que caracteriza a la actividad privada, a ese empuje que tiene la actividad privada, agregarle todas las ventajas que tienen los organismos oficiales en distintos rubros. La producción de cortometraje encuentra en las propias salas cinematográficas de nuestro país enorme resistencia. Encuentra enorme resistencia y esto tiene que ser el motivo de una ley que imponga el cortometraje, como hay en otros países. Una ley que haga obligatoria su exhibición, porque si no, las salas cinematográficas se niegan a incorporar a su programación los cortometrajes. ¿Cuál es

la razón? ¿Por qué se niegan? Que un cortometraje les toma diez minutos y por el régimen de los continuados diez minutos anula una vuelta de continuado. Y entonces les disminuye las posibilidades económicas de la sala. Esa es la razón por la cual en el año 52 un movimiento que se hizo en favor del cine nacional, encontró en las empresas cinematográficas exhibidoras de nuestro país las más grandes resistencias. Fue eso lo que determinó su fracaso. Porque las empresas no se querían avenir a la idea de incorporar en su programación cortometrajes nacionales. Incluso los extranjeros los exhiben porque les son impuestos en la programación de las empresas exhibidoras, de las empresas extranjeras. Les imponen, les mandan tantos cortometrajes que tienen entonces que ir incluidos en su programación. Pero no lo hacen en un acto de voluntad. Es una cosa impuesta.

(Continúa)

II. Crítica cinematográfica

Las mesas redondas sobre crítica cinematográfica cuya publicación se inicia en este número de "Cuadernos" se realizaron en Cine Club durante tres meses (setiembre a noviembre) de 1961. El temario, sumamente extenso, no llegó a tratarse en su totalidad. Intervinieron H. Alsina Thevenet (El País), José Carlos Alvarez (La Mañana), Pedro Beretche Gutiérrez (El Bien Público), Omero Capozzoli (El Popular), Oribe Irigoyen (El Popular), - Antonio J. Grompone (Reporter y Radio Oficial), M. Martínez Carril (Cuadernos de Cine Club y La Mañana), Lucien Mercier (Marcha), Carlos Rauschert Chiarino (El Bien Público), Emir Rodríguez Monegal (El País), Mario Trajtenberg (Marcha), Antonio S. Valeta (El Debate). Las sesiones se realizaron a puertas cerradas

La primera reunión se inicia con un informe que le fuera solicitado previamente, de H. Alsina Thevenet.

Antes que nada habría que poner la causal de estas reuniones y la causal es lo que podemos llamar una crisis de la crítica o una crisis de la eficacia de la crítica. Está previsto en el segundo tema donde se habla de finalidad y utilidad de la crítica. Si bien el proyecto de Cine Club tiene ya varios meses, fue actualizado hace muy poco por la cancelación de 'Elíseo 61' lo que motivó nuevas conversaciones, algún artículo sobre en qué medida lleva a la gente la crítica, en qué medida es eficaz, en qué medida educa a la gente. Para llegar al segundo capítulo habría que tomar antes que nada el primero que es un informe objetivo y pienso que muy breve sobre qué crítica se hace en el Uruguay.

El temario comprende el Río de la Plata. Pero me parece un exceso plantearlo aquí, puesto que lo que sabemos todos es que la crítica de Buenos Aires tiene ciertas limitaciones. Hay crónicas más breves en casi todos los diarios argentinos con respecto a los uruguayos, hay algún caso de crítica entregada (no sé si sobornada es la palabra) y de ese grupo de limitaciones el episodio más conocido es el de 'La Nación' que eliminó a dos críticos independientes que tenía, en un incidente de hace algunos meses.

Y sobre la crítica en el Uruguay creo que lo primero que hay que decir es que por un lado es muy amplia y por otro lado hasta mi conocimiento es absolutamente honesta. Personalmente no conozco un solo caso de crítica corrupta, entregada o que se pueda afirmar semejante cosa. En cuanto a la amplitud creo que está demostrada por el hecho de que los que estamos aquí alrededor de esta mesa representamos a varios diarios de Montevideo, tres semanarios, y creo que tres radios. De hecho hay crítica en cuanta publicación sale a la calle en Montevideo. Las diferencias entre esos críticos son, desde luego, en cuanto a preparación o talento individual. Sería

hasta enojoso enfocarlo. Pero hay una diferencia más importante a establecer y es la periodicidad con que salen y las resultancias de esa periodicidad. Quiero decir que los críticos de diarios tienen que estar siempre al día, o a lo sumo dos días después de un estreno, los semanarios tienen cierto margen. A su vez, esto tiene un inconveniente y es el de salir tarde y querer adelantar algo. Las radios tienen la ventaja de poder salir enseguida, salir brevemente, pero tienen a su vez la desventaja de que lo que se dice en la radio no queda.

Sentada la amplitud con que se hace toda la crítica quedan los otros problemas. El temario pedía limitaciones económicas, pedía limitaciones de otro tipo. En cuanto a limitaciones económicas, los cronistas de los diarios, por lo que yo sé, ganan el sueldo habitual fijado por laudo, que debe estar en \$1.260,00. Eso trae una limitación económica, porque si bien se puede vivir con el sueldo estrictamente, el laudo o está previsto para las publicaciones que debe tener un crítico. Quiero decir, un cronista de información general en un diario, con ese mismo sueldo, va al diario y hace su tarea. Un cronista cinematográfico necesita cierta preparación y necesita comprar revistas y comprar libros. Esto parece imprescindible. Hablo por mí, y digo que yo gasto muchos cientos de pesos en el año y leo revistas y libros. Eso parece imprescindible para estar debidamente preparado. ¿Preparado para qué? No sé. Para presentar *El séptimo sello* de Bergman, o la muerte de Marion Davies, o cualquier otra cosa que pueda ocurrir y que está un poco en la norma del trabajo. Aparte lo que se tenga por cabeza, la documentación es imprescindible y la documentación cuesta dinero. Creo que el laudo no prevé eso. Creo que esa es una limitación económica. No veo otras limitaciones económicas, por lo menos en los diarios. Normalmente están todos al laudo. Debe haber limitaciones económicas (y aquí no me atrevo a informar y pediría el informe de los que estén más directamente implicados en esta situa-



Hoyo de lobos

ción) en los que escriben en los semanarios. Pienso que deben estar en sueldos mucho menores y en algunos casos en situaciones poco similares a los diarios.

Veo en cambio varias limitaciones de otro tipo. En limitaciones de otro tipo habría que poner antes que nada, espacio. En segundo lugar, el tiempo. El espacio es una lucha en todos los diarios y hace relativamente poco que se ha conseguido, no sé si ganar esa batalla, o abrir una brecha para que se dé más espacio cuando el espacio hace falta. Esto, desde luego, es materia de controversia, pero digo para *La aventura*, para *Rocco y sus hermanos*, para *La dulce vida*, para *Hiroshima mon amour* se ha conseguido espacio y se ha conseguido no solamente una nota larga, sino una sucesión de notas largas en varios diarios de Montevideo. En la medida en que la complejidad e importancia de una película lo justifica, el espacio ha sido una batalla no sé si ganada, pero por lo menos empatada con los diarios. Se ha sacado ventaja. El espacio, sin embargo, importa todos los días. Y en los casos de páginas que complementan cine con música

y teatro, el espacio pasa a ser un problema más abundante y más complicado porque hay que conservar cierto equilibrio entre los tres órdenes.

El problema de tiempo es más grave. El problema del tiempo consiste en que si queremos llegar al lector tenemos que llegar a todo tipo de lector. Y al mismo tiempo pienso, por ejemplo, que la semana pasada se estrenaron simultáneamente, un jueves, *El séptimo sello* de Bergman, *Todo comienza en sábado*, inglesa y *Once a la medianoche*, de Sinatra. Las tres suponían cierto interés para el lector y una página de crítica debería cumplir con las tres. Y si bien la película de Sinatra podía tener un nivel menor en cuanto a calidad artística cinematográfica, hay que recordar que la película de Sinatra suscitaba cierta expectativa pública y había que cumplir también con ella. A la larga, la película de Sinatra se mantuvo en el '18 de Julio' más días que cualquiera de las otras dos. Quiere decir que esa expectativa pública era cierta e informar sobre ella era una suerte de deber periodístico, y además estaba en dos cines. La limitación de tiempo aquí es poder cumplir con las tres películas en un mismo día y salir con las tres al día siguiente. Eso, que es una lucha, en algunos casos se ha podido hacer, en otros casos no se ha podido hacer, porque requiere tener varios elementos: 1) gente que pueda ir a dos o tres cines al mismo tiempo para cubrir la información de un diario; 2) el tiempo de escribir; 3) el espacio para poder poner esas tres crónicas con las fichas técnicas, fotos y demás.

Quiere decir que el problema de tiempo y espacio es, en definitiva, un problema de coordinación, no solamente entre crónicas de cine en una página, sino además con el taller, con la sección fotografía, con la sección grabados, probablemente con el secretario de redacción, probablemente con el jefe de avisos. Es un problema más complejo. No sé si interesaría tratarlo aquí en detalle. Es un problema que hay que tener presente. Entre otras cosas porque deriva en las insuficiencias y li-

mitaciones con que suele tropezar la crítica. Es decir, a menudo la crítica no puede cubrir ese extremo, extremo que parecería deseable, que es informar al lector al día siguiente; y entonces vemos el caso que me parece muy explicable de crónicas que no salen al día siguiente, salen a los dos días, incluso a los tres días. Eso que ocurre en diarios de Montevideo es fácilmente explicable una vez que uno sabe la mecánica con la cual puede trabajar el cronista de cine, una mecánica que consiste en no tener bastante gente, en que esa gente está trabajando en otros empleos porque no puede vivir únicamente del sueldo de cronista (éste es otro reflejo de la limitación económica) y que diga en definitiva que la crítica sale tarde o más tarde de lo debido o no golpea debidamente al lector. La alternativa de todo esto es tener funciones privadas que permitan adelantar material. Pero las funciones privadas a su vez llevan a otros dos inconvenientes: uno, que hay que tener tiempo para las funciones privadas y una coordinación adicional con la empresa en cuestión, cabina tal, hora tal, día tal, postergaciones y demás. En esto no se ha tenido bastante eficacia. Y dos, llevar las relaciones con las empresas al pedido del favor y al deber un favor que trae una situación por lo menos ambigua, que personalmente me ha gustado evitar siempre, que es estar debiendo el favor, que desde el momento en que uno ve una película en privado hay que suponer que esa película es buena, y si uno va a ver una película en privado y esa película es mala y la maltrata después, el empresario parece pensar que uno lo castigó y 'yo a ese enemigo no lo albergo en mi casa'.

Esto en la generalidad en cuanto a los diarios. Ahora hay otros problemas que son de enfoque de la crítica que me temo que sean distintos en cada caso y a grosso modo podrían ser: crónica larga o crónica corta; crónica erudita o crónica superficial; foto en una crónica o falta de ella; ficha técnica con la crónica o falta de ella. Es distinto cada caso. Supongo que cada uno debe tener justificaciones para



La sfida

lo que hace o para lo que deja de hacer, pero hay un fenómeno que es más general, que está sobre esa divergencia y es que algunos cronistas o algunos diarios pegan más al lector o son más eficaces sobre el lector, y otros pegan menos. Entrar al análisis de eso es materia muy delicada, pero se puede deber no solamente a condiciones de cada cronista, sino también al tiraje de cada uno de los diarios, y además forma de llegar a mucho público. Entonces lo que habría que establecer sería diarios de mayor tiraje, diarios de menor tiraje. Dentro de los diarios de mayor tiraje, dentro de semanarios de mayor tiraje, saber qué porcentaje del público existente para esa publicación es además lector de la página de cine. Y aquí me temo que se van a desmentir los porcentajes iniciales. Quiero decir: 'El Diario' puede tirar 120.000 ejemplares a la calle, pero quizás los lectores de cine que tenga 'El Diario' (afectos al cine) deben ser en el volumen poco más de lo que pueda tener, digamos y perdón para los presentes, 'Marcha' con el tiraje mucho menor.

Ahora hay un segundo punto que no sé si les parece oportuno entrar a ver ahora, que es hasta dónde es útil esa crítica.

poco más. Pero como eso es gradual y muy difícil de saber creo que esos ejemplos son los únicos que se pueden mantener con cierta firmeza.

Es evidente que la crítica arrastra cierta cantidad de gente. Cuánta gente y hasta dónde y en qué índole de películas, es un problema a debatir. Creo que hacer todo el análisis sería bastante complicado. No creo ni que el IUDOP podría hacer eso. Y es una suerte de inventario de todo lo que dijo la crítica de una película determinada y las cifras consiguientes. Película que empieza mal, un primer día, levanta un poco el segundo, levanta más el tercero, en la medida en que la crítica la ha apoyado. Pero desde luego es muy difícil de hacer, porque las estadísticas no anotan esa recaudación día por día, y porque además aún teniéndola sería muy difícil establecer una relación de causa y efecto.

ALVAREZ. Aquí había dos cosas que me interesaba aclarar. ¿De dónde se saca que algunas películas fueron fracasos? Me asombra, por ejemplo, *El espejo de la vida*, que había tenido un relativo éxito comercial. Fue segunda semana cuando nadie esperaba más que una. Es más: hablando con gente del gremio se decía que esta película checoslovaca había dado cierto dinero. Esta es una. ¿*Balada del soldado* se puede también considerar un fracaso?

ALSINA. *Balada del soldado* presenta un fenómeno interesante. *Balada del soldado* no aguantó en el Plaza con una recaudación adecuada la primera semana y fue sacada del cine de estreno.

ALVAREZ. Pero yo diría que más bien por un mecanismo de las empresas comerciales americanas que le tiraban a muerte.

ALSINA. Tengo el testimonio de Artkino. *Balada del soldado* no estaba en la cifra necesaria para hacer segunda semana y fue retirada del Plaza. En cambio, se constituyó en una película que siguió trabajando bien en semanas subsiguientes en otras salas. Recuerdo que hizo una semana en el Cerdón y particularmente que ha trabajado bien en todas las exhibiciones incidentales de fin de semana en barrios y en

el interior. Es decir, es una película que se ha mantenido. Hay que contrastar *Balada del soldado*, la película que podríamos llamar de duración larga, con otras películas que se agotan en sala de estreno, caso de *Trono de sangre*, por ejemplo, que una vez que sale del Elíseo y quizás del Grand Splendid es una película que puede estar prácticamente muerta. Es decir, no se puede confiar en que *Trono de sangre* sea debidamente apreciada en el cine Arizona o en un cine 'X' de Maroñas.

MARTINEZ. De todos modos eso no echa por tierra la afirmación de que hay películas que fracasan a pesar de la crítica.

ALVAREZ. No, desde luego.

ALSINA. Hay películas que fracasan a pesar de la crítica. Incluso así en casos absurdos, contra toda lógica. *El desafío*, por ejemplo, para mí es un misterio que haya fracasado como fracasó.

RODRIGUEZ MONEGAL. Me parece muy intelectual *El desafío* para un público grueso.

ALVAREZ. Sin embargo, tenía una cosa...

TRAJTENBERG. Para mí se trata más bien del cine en que se dio.

ALSINA. No sé. Todo el problema es difícil de debatir. *El desafío* trabaja mal e, incluso, me dicen que *El desafío* es una película intelectual, difícil, cuando pienso que no lo es.

RODRIGUEZ MONEGAL. Lo que no se ve bien claro en la película, es decir, lo que el público que gusta de este tipo de películas puede seguir: toda la motivación económica de los impulsos. Es una película un poco elíptica en ese sentido. Eso me parece un defecto. Es una película de acción, es una película rica, pero es una película que supone un espectador que esté atando cabos y esté viendo cosas y que esté sobreentendiendo cosas de una situación dramática que no está deletreada. Y al público de este tipo de películas le gusta que se lo deletreen, le gusta que se aclare bien que el muchacho bueno es bueno, que el muchacho malo es malo, que la chica que se vende se vende, etc. Que se lo muestren, que se lo digan, que se lo aclaren, que le den un codazo. Eso es lo que me parece que no tiene la película. Aho-

ra, para uno, para un crítico, está muy claro y está demasiado claro tal vez.

BERETCHE. El inconveniente que tenemos nosotros es que hay pocos datos estadísticos para apreciar. Es una de las funciones que podíamos tener nosotros o los cine clubes: el relevamiento de datos de carácter estadístico más o menos serios, un trabajo para hacer en un tiempo prudencial y determinado, para poder tener los elementos necesarios para hacer una afirmación.

TRAJTENBERG. Si las conclusiones siempre fueran tan tristes, creo yo, más valdría callarlas piadosamente.

RODRIGUEZ MONECAL. Yo me permitiría aclarar una cosa. Creo que antes de sacar conclusiones, como dicen los ingleses, sobre la ineficacia de la crítica, yo diría que la crítica está trabajando en un proceso como gota de agua que orada la roca. Es decir, en el que uno va ampliando el círculo de las personas que atienden a la crítica. Pero ese es un proceso que lleva su tiempo y que además va pasando por zonas. En este momento es evidente que la crítica ha conseguido coagular en su torno a un cierto tipo de lector que la sigue, que la estudia, que incluso la discute y que sabe más que el crítico sobre las películas. Creo que hay otro tipo de gente que la lee con un interés relativamente superficial para ver si es entretenida la película, si es un bodrio, si tiene escenas eróticas bien mostradas, si todo es pura propaganda, etc. Y luego habría otro sector en que ya es más casual la relación con la crítica y hasta diría que es inexistente. Ese es un problema. Ahora no hay que olvidarse que la crítica tiene que luchar contra hábitos inveterados de la manera cómo la gente va al cine. Y esos hábitos inveterados son: el cine de barrio, por ejemplo; pongo el caso de mi prima. Mi prima es una muchacha alfabeta, le gusta leer y lee buenos libros. Sin embargo va al cine de su barrio, porque para ella ir al cine es ir al cine de su barrio. De manera que le podría interesar *Trono de angre*. Si *Trono de sangre* no viene hasta la esquina de su casa ella no va a ver *Trono de sangre*. Es-

tá entonces ese problema de los hábitos inveterados. Con los hábitos inveterados habría que contar, y es bastante significativo que entre los títulos de la lista de Alsina se incluyan casi todas las películas del Elíseo, películas además que no tenían el atractivo de nombres de estrellas o de producción norteamericana. Porque hay mucha gente que es capaz de ir a ver *Hoy de lotos* e interesarse, o ver *Amor en domingo* e interesarse. Pero como no trabaja Gina Lollobrigida, no trabaja Elizabeth Taylor, no va. Es decir, este es otro hábito inveterado de la gente, de gente que podría seguir y que sigue la crítica, pero sigue la crítica cuando la crítica la lleva, digamos, en su corriente. No la sigue cuando la crítica quiere dictaminarle: 'Hay que ver determinado tipo de películas'. Lo que hay que hacer es salir de esa cierta rutina de esa inveterada costumbre. Por eso me parece (y esto lo digo como una observación, simplemente) que de hacerse ese estudio habría que hacerlo teniendo en cuenta cómo funciona el espectáculo cinematográfico, la gente que va cuándo va y por qué va. Y eso ayudaría a aclarar la repercusión que tiene la crítica. Incluso conozco mucha gente que, una publica una crónica y le vienen a hacer un comentario de la crónica. Y después no van a ver la película porque se les escapó, se les pasó. Es decir, hay un interés, un seguir hasta cierto punto. Creo que no debemos desanimarnos demasiado en cuanto a la persuasión inmediata (el caso de *Hiroshima mon amour*).

Por otra parte me parece tremendamente paradójico porque es un caso en que la crítica ayudó. Pero me pregunto si no habrán ayudado las largas escenas de desnudos. Es curioso. Es una película rara. Ninguna gente la entiende pero hay mucho desnudo.

ALVAREZ. Últimamente no existieron estas películas con desnudos con un sentido comercial.

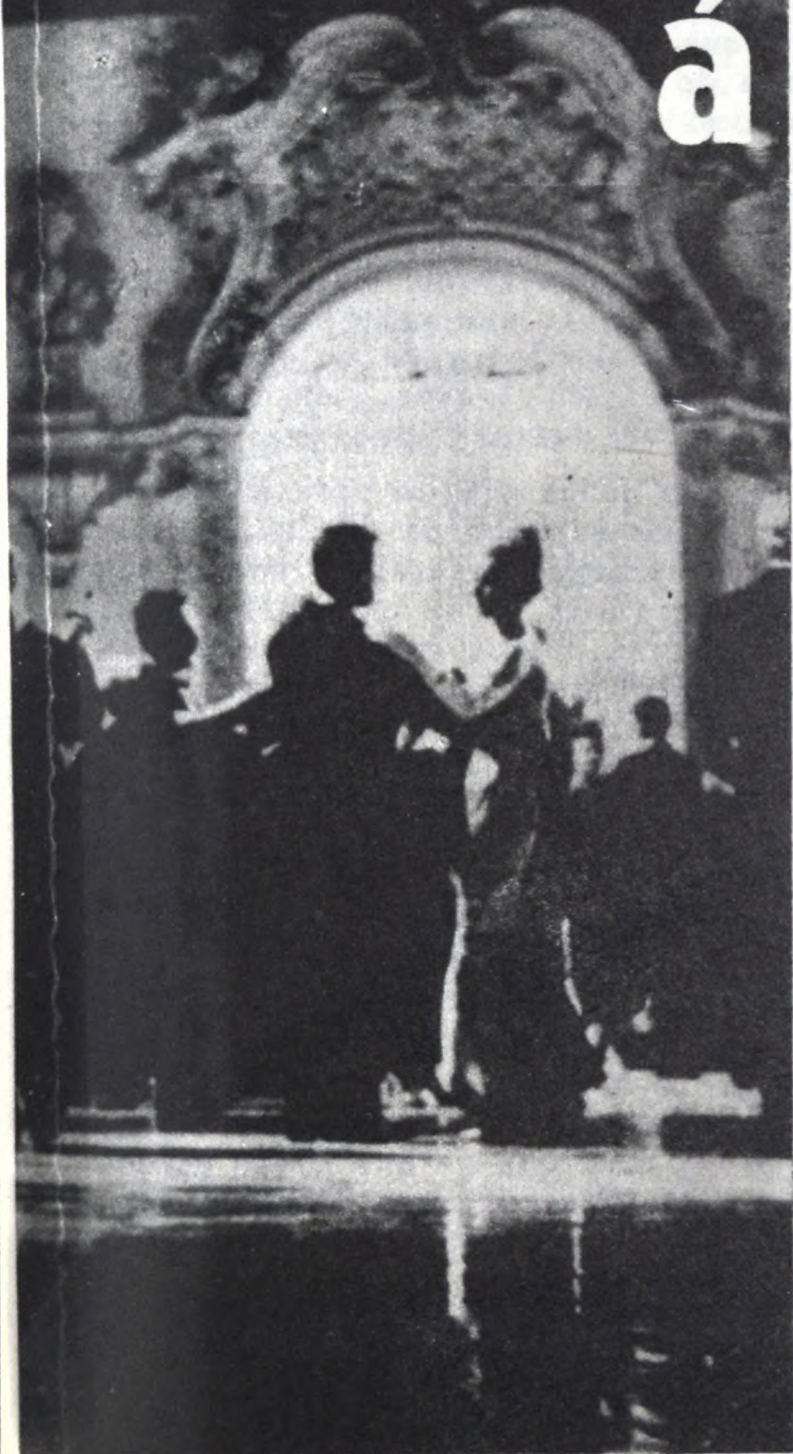
RODRIGUEZ MONECAL. Hay que tener en cuenta que *Hiroshima mon amour* fue un éxito en Buenos Aires, y no creo que lo haya sido porque la crítica la haya apoyado.

(Continúa)



Cuando el estreno en Montevideo de la película de Alain Resnais y Robb
ruguay organizó una mesa redonda, con asistencia restringida de público
bate emitieron su opinión los críticos Fernando Ainsa, José Carlos
Lucien Mercier, Gustavo A. Ruegger y Mario Trajtenberg.

III. L'année dernière à Marienbad



Grillet, Cine Club del U-
En el transcurso del de-
Alvarez, Mario Benedetti,

MERCIER. Robbe-Grillet se caracteriza por un rechazo, una negación en primer término. Ese rechazo sería el rechazo del significado del mundo. Robbe-Grillet dice que el mundo, que la realidad, no significa nada. Está ahí y después va a significar algo pero primero está ahí y no tiene ningún significado y la novela tal como se la propone Robbe-Grillet es precisamente describir (sin ninguna incursión en los significados metafísicos o psicológicos o filosóficos de cualquier suerte) esta realidad tal como es, puramente objetiva, u 'objectal', es un mundo de objetos. Robbe-Grillet elimina el significado del mundo. En particular esta negación del significado se traduce por una eliminación -casi total- del tiempo en la novelística de Robbe-Grillet. Prácticamente no existe el tiempo. Es un mundo casi exclusivamente espacial; los objetos primero están descritos (él los describe en forma absolutamente geométrica, describiendo las posiciones de los objetos en el espacio, diciendo que la mesa se encuentra a tal distancia de la pared y que hay tal objeto en la mesa, etc.). Es una descripción meramente espacial y limitándose a las coordenadas espaciales, geométricas, topográficas del mundo de la realidad. Eso da un aspecto muy particular, muy singular, a las novelas de Robbe-Grillet.

En cuanto al elemento humano ¿cuál es la parte del hombre? Evidentemente el hombre (se ha dicho que Robbe-Grillet ha deshumanizado por completo la novela) aparece como un objeto más, el hombre moviendo personajes, o bien el hombre aparece como un vacío, como un hueco en este mundo de objetos. El hombre es una ausencia que se adivina, se sugiere simplemente porque hay una visión del mundo y la visión desde luego debe remitir a un ojo, a un ojo que no figura en la novela pero se supone por deducción. O bien entonces los personajes aparecen como puros objetos y también el autor los describe según la apariencia pura, la posición o las distancias, etc. Por otra parte yo decía que Robbe-Grillet da una importancia especial a la negación del tiempo. Está en la medida en que el tiempo produce un significado, una historia y que esto queda ya fuera de la realidad según el concepto que tiene. Para Robbe-Grillet el mundo está en presente, es un presente permanente, perpetuo. Los personajes repiten. Es un mundo de repeticiones. Repiten eternamente los mismos gestos, las mismas actitudes, los mismos desplazamientos en el espacio y nunca se sale de este ciclo, es un mundo absolutamente cíclico, un mundo laberíntico. Hay una novela de Robbe-Grillet que se llama *En el laberinto*, y ese enfoque laberíntico es, a mi parecer, muy característico de Robbe-Grillet y es interesante en relación con la película *El año pasado en Marienbad*. Hay una repetición casi ritual de los gestos, de las palabras, y los personajes hablan poco, además. Es un mundo un poco de estatuas, un mundo escultural, un mundo donde las cosas y los personajes componen una especie de decorado fijo, inmóvil, eternamente idéntico y creo que justamente ese aspecto puede examinarse en relación con la película. Creo que esto es, a mi parecer, lo más característico del mundo de Robbe-Grillet, un mundo de objetos fijos, idénticos, en el cual el hombre mismo parece condenado a una suerte de repetición cíclica.

ALVAREZ. Pasaremos entonces a hablar de

Alain Resnais, y posteriormente algo de *Marienbad*. ¿Qué puede decir?

TRAJTENBERG. Por lo menos hasta que no se hayan visto un par de actos de la película. Quizás tenga que aclarar, porque mi intervención va a ser bastante más corta que la de mis compañeros de mesa, debo aclarar que en principio me opongo a toda información excesiva sobre la película antes de verla. Pero en cuanto a Resnais, quizás haya un par de cosas que se pueden decir porque es un hecho tan detonante la presencia de Resnais en el cine, no sólo francés sino en el cine de hoy, que ya nos estamos preguntando muchos de donde viene ese hombre, cuál es su origen y a dónde va a parar. Yo, la pregunta principal que me haría, fijándome en lo que ha hecho hasta ahora, es qué es lo que este hombre piensa del cine, del cine y de su propia posición personal en el cine. Resnais tiene 39 años, según datos fidedignos. Es un

hombre que no se parece en nada a sus películas. Tiene aspecto de cualquier cosa menos de un delicado esteta; parecería más bien un deportista, o un carnicero o una cosa muy extraña. Estoy dando estrictamente mi impresión personal y completamente sustituible sobre Resnais, pero como él se vuelca personalmente tanto, quizás, en la película, quizás no sea excesivo ni superfluo decirlo. Este señor ha hecho antes de su primer largometraje (*Hiroshima, mon amour*) una serie de documentales, algunos de ellos sobre temas artísticos. Ha hecho documentales sobre Gauguin, sobre Van Gogh. Todos los hemos visto aquí. Uno de ellos sobre Guernica, el cuadro de Picasso, y ya en estos documentales se apunta lo que yo creo que es una doble personalidad de Resnais, digamos el doble tema sobre el cual se puede fundamentar una discusión de *Marienbad*. ¿Quién es Resnais? ¿Resnais es alguien que se preocupa exclusivamente por el arte en lo que tiene de discusión estética, o es una persona fundamentalmente preocupada por los problemas del mundo contemporáneo que se aproxima a ellos a través del arte y para quien el arte es un pretexto en defini-

tiva? *Guernica* es una película que parece resumir, como resume el propio cuadro la personalidad de Picasso, estos dos aspectos que se pueden discutir en Resnais. Es decir, la innovación estética y el compromiso, para usar esa palabra tan manida. El compromiso con los temas contemporáneos. Parece que en otras películas que no hemos visto acá, como *Les statues meurent aussi*, un documental sobre arte africano, esa intención de aludir concretamente a los temas del mundo de hoy se hacía muy clara. Hay películas en las que en cambio parece dominar su preocupación puramente estética, o estetizante, digamos -para exagerar un poco el sentido de la palabra-, películas como *Toute la mémoire du monde*, una especie de documental sobre una biblioteca, en la cual domina el juego visual de la biblioteca, de los estantes, de las metáforas visuales que sugieren la colocación de los libros en los estantes. Y otra película que no se ha visto acá, *Le chant du Styrene*, una especie de documental sobre material plástico. *Nuit et brocard*, una película un poco anterior a *Hiroshima*, lo muestra en cambio decididamente complicado en un intento de decir algo claro sobre temas de hoy. Es un documental sobre los campos de concentración, sobre Auschwitz en particular, en el cual un comentario muy discreto de la banda sonora nos hace sentir poco a poco implicados en el horror de lo que vemos. Ese comentario sobre temas derivados de la guerra se va a extender en *Hiroshima*, de una manera un poco extraña. Es decir, no diré mucho de *Hiroshima* porque ya se ha hablado hasta el cansancio, pero quería señalar simplemente el hecho de que esas intrusiones que hay en la película de temas actuales parecieron eso: intrusiones, a muchos críticos que creyeron a Resnais fundamentalmente orientado hacia una creación puramente estética o estetizante. Por ejemplo hay una escena durante la cual sin previo aviso aparecen multitudes fotografiadas desde arriba y la banda sonora comenta que son multitudes en busca de pan, en busca de justicia social, o algo así. En *Hiroshima mon amour*

hay algunos rasgos que se podrían señalar, porque desembocan de alguna manera en *Marienbad*. El primero es la preocupación con el tiempo y la memoria (a pesar de que Robbe-Grillet y Resnais declaren que han querido abolir el tiempo o que han querido hacer una película sin tiempo, me parece que la omisión del tiempo es una manera de hablar muy concretamente del tiempo). Eso en *Hiroshima*, no hace falta insistir, era un tema central: la presencia del pasado en el presente, la interrelación entre el pasado y el presente de Emmanuelle Riva, etc. Y, digamos, el tema psicológico derivado de este tema metafísico que es la memoria. En segundo lugar, un tema que tampoco es explícito y del cual probablemente él se desdeciría si nosotros se lo comentáramos, y es el tema de la existencia. De la existencia tal como la ven los filósofos del existencialismo. Es decir una cierta preocupación que no es del caso detallar, sobre las elecciones de la conducta humana. En el caso de Emmanuelle Riva, la protagonista de *Hiroshima mon amour*, estas elecciones vitales referentes a su existencia, a su vida, tienen relación con esa vivencia del pasado de la memoria. En tercer lugar, una flexibilidad o un rigor, si se quiere, en la técnica. Aquí Resnais aparece como un innovador técnico. Usa una cantidad de recursos sobre todo referidos a la transición entre pasado y presente -negación del flashback tradicional, cortes abruptos entre el presente y el pasado, uso de ciertos recursos de montaje para sugerir la acción del presente sobre el pasado y viceversa. En cuarto lugar, una especie de impudor literario que se manifiesta tanto en *Hiroshima mon amour* como en *El año pasado en Marienbad* por el hecho de que acude a novelistas, a escritores, que son plenamente conocidos como tales y contrae con ellos el compromiso de que van a hacer literatura, de que no van a disfrazar su literatura para entrar al cine, y el resultado (que le fue muy reprochado en *Hiroshima* y también en *Marienbad*) es que la literatura sale por sus furos de una manera como el cine quizás no había cono-

cido hasta ahora; esto es, no está disfrazada su condición de literatura. Aparecen largos parlamentos de carácter puramente literario que están asimilados al cine de una manera muy directa pero no de acuerdo a un procedimiento literario. Y creo que eso es todo lo que quería decir sobre Resnais. Resumiendo estas cuatro características, que me parece que van de *Hiroshima a Marienbad*, ellas son: el tema del tiempo, el tema metafísico del tiempo y psicológico de la memoria; el tema de la existencia o las preocupaciones existenciales, la flexibilidad técnica, el uso de los recursos estilísticos inventados o remozados por él y por último el impudor literario.

ALVAREZ. Yo acotaría además, que es curioso cómo Resnais a lo largo de su carrera se ha ido dirigiendo a diferentes escritores para sus libretos o para los comentarios de sus films, como Jean Cayrol, Marguerite Duras, ahora Robbe-Grillet y en todos los casos siendo escritores distintos aunque no correspondan a una misma generación tampoco al tiempo, pero todos ellos contemporáneos y todos ellos siendo lo que se podrá llamar escritores de vanguardia pero diferentes. Lo curioso es que a través de todas las películas siguen predominando siempre las propias inquietudes de Resnais y además impulsa a estos escritores en definitiva a hacer cine como en el caso de Duras o ahora Robbe-Grillet, que ya está dirigiendo una película. Además este problema del tiempo que nos señala toda la crítica con respecto a Resnais, tiene en él un tratamiento deslumbrante quizás por su origen como compaginador cinematográfico antes de ser realizador. Como señalaba Mario Trajtenberg, el montaje nada usual de *Marienbad* aún cuando está hecho por Colpi, proviene todo de un notable compaginador que ha sido Resnais toda su vida. Agregaría antes de pasar concretamente a la película, que después de *Hiroshima mon amour* le llegaron una cantidad de proposiciones al realizador para que volviera a repetirse, para que volviera a tratar temas afines, otra historia de amor parecida, con problemas ra-

ciales o enormes problemas trascendentes, como el de la bomba atómica. Al decir trascendentes me refiero a actuales. Porque los problemas que se pueden tratar en *Marienbad* también son sumamente trascendentes. Sin embargo después de diversos planteos y queriendo hacer una cosa completamente distinta a *Hiroshima mon amour* se decidió a conocer a Robbe-Grillet como se lo sugirió su productor, quien a la vez le había propuesto a Robbe-Grillet que escribiera libretos para Resnais. En el curso de una conversación descubrieron lo que ya se podía dar por supuesto; que tenían enormes afinidades. Cuatro esbozos de libreto le presentó inmediatamente, a los pocos días, Robbe-Grillet a Resnais. Eran unos esbozos de una página y media. Eligió el tema de *Marienbad* sin perjuicio de decirle a Robbe-Grillet que le filmaría cualquiera de los otros tres e incluso alguna de sus novelas. Robbe-Grillet escribió este libreto con total independencia, sin que interviniera para nada Resnais. Luego éste lo leyó, le prestó su aprobación y de inmediato pasó a filmarlo sin que a su vez Robbe-Grillet controlara para nada lo que estaba haciendo Resnais. Terminada la película, con algunas pequeñas modificaciones -yo diría en general que Resnais utiliza e insinúa más de lo que pretendía Robbe-Grillet. Es decir, Robbe-Grillet tiende a mostrar, de la misma manera que ahora cuando se hacen explicaciones sobre el film es más explícito y va más lejos que Resnais que prefiere decir las cosas con mayor misterio. El resultado de esta colaboración fue completamente satisfactorio para los dos, tanto para Robbe-Grillet que no había visto para nada la filmación y quedó muy conforme, como para Resnais que no había intervenido para nada en el libreto previo. Desde luego que en la película hay muchas cosas, de clima particularmente, de ritmo, cosas que no estaban en la cine-novela.

(...)

Es muy sugestivo esto del juego de fósforos, porque se pueden retirar en determinado momento tres y en otro dos. Este juego que se ve acá se va reiterando a lo



Una extraña fascinación

largo de la película. Generalmente se juega con fósforos. Parece que es un juego en el que gana siempre el que empieza primero.

TRAJTENBERG. Hay reglas de juego, pero son muy complicadas. Hay que saber de memoria, simplemente saber de memoria, las combinaciones. Si dos personas las saben, tienen las dos posibilidades iguales.

ALVAREZ. Bueno, el hecho es que es un juego que existía 2.500 años antes de Cristo. Lo inventaron sin saberlo.

TRAJTENBERG. En el libreto editado aparece mucho más que en la película; parece que Resnais con muy buen tino sacó unas cuantas escenas porque se había convertido en una especie de símbolo tentacular de todo el argumento, y aparecía en varios momentos más de lo que se ve en la película.

ALVAREZ. Evidentemente que por unas cuantas cosas, yo por ejemplo observaba (no lo leí entero, no he tenido tiempo aún y además desgraciadamente la pelícu-

la la ví una sola vez) pero ha podado alguna cosa. Por eso decía que me parecía más sutil. Por ejemplo, la escena de la violación está detallada en el libreto, y en la película no se ve para nada. Está nada más que aludida. Creo que con eso gana.

TRAJTENBERG. Si algo quisiera decir en este momento, es que cada vez me parece más extraordinario el film. Ya lo he visto dos veces y creo que es un hecho totalmente insólito. Que no se puede comparar con nada. Le haría algunos descuentos, pero que no tienen nada que ver con el valor de la película ni con el interés de la película. Hay una serie de observaciones interesantes que se pueden hacer sobre la personalidad de Robbe-Grillet, creo, pero que no afectan para nada el valor de la película. Cada vez estoy más convencido de que el creador real, a pesar de que las palabras son casi todas de Robbe-Grillet, el creador real de la película, es Resnais. De eso no me cabe ninguna duda, es un hecho de cine del principio al fin. No sé. Me imagino qué sería este libreto en manos de cualquier otro director más o menos rutinario. Me imagino la catástrofe.

ALVAREZ. El ridículo.

TRAJTENBERG. Sí, el ridículo.

ALVAREZ. A mí me parece que la película, aparte de como hecho estético en sí, que me parece importantísimo, tiene una extraña fascinación. Sobre todo vista desde el principio al fin. Porque ya desde que comienza, incluyéndonos en un clima extraño en el primer minuto de la película, ya desde entonces devoró al espectador. Y lo arrastra hasta el final. Aparte de ese hecho estético, decía, me parece que para mí la gran importancia de *Marienbad* dentro de la historia del cine, está en que por primera vez, deliberadamente, desde el principio hasta el final de una película, es decir durante los 93 minutos que dura, se da toda una contemplación que puede ser, o totalmente onírica o totalmente de imágenes mentales. Es decir, el interior, la vida interior. Todas las películas están vistas desde a-

fuera. El cine que precisamente tiene el mecanismo que permite asomarse a la vida interior de los seres humanos hasta ahora no había sido explorado así. Lo había sido en alguna secuencia aislada, en algún minuto, en algún instante, pero sistemáticamente, desde un principio hasta el fin de una película, nunca. Y además creo (y posiblemente Robbe-Grillet y algún otro novelista francés actual se estén dedicando al cine y digan incluso que no van a escribir novelas) que este tipo de literatura, en realidad tiene más razón de ser en el cine, que lo puede hacer con otro ritmo y con otra riqueza visual que no pueden dar las palabras.

TRAJTENBERG. Además uno de los otros nombres de la escuela lo dice: *L'école du regard*, 'escuela de la mirada'. Justamente con respecto a esto, lo que me parece muy interesante, nunca se ha hecho un cine más interior, más subjetivo. Tampoco se ha hecho un cine más exterior. Hay una constante en la obra de Resnais que acá llega a una especie de colmo y es la pasión por la estatuaría, por la contemplación estatuaría de los personajes. El tiene un documental que se llama *También mueren las estatuas*. Recuerdo una observación que hizo Godard sobre *Sin aliento*. Dijo que *Sin aliento* era un documental sobre Jean Seberg y Jean Paul Belmondo. Ahora, a la distancia, creo que es un chiste que hizo porque el Belmondo que aparece en la película no tiene nada que ver con el Belmondo de la realidad. Pero me parece advertir en Resnais una intención similar de aproximarse a los personajes desde un doble punto de vista simultáneo, totalmente subjetivo pero al mismo tiempo desde afuera. Y por eso creo que es tan importante la estatua que contra lo que diga Robbe-Grillet es un símbolo y funciona como símbolo en la película y además esa quietud de los actores. En varias escenas están vistos decididamente como estatuas. Un vecino de butaca me decía: 'Parece un museo de cera'. Y es exacta la observación.

MERCIER. Ese rasgo de Resnais viene del surrealismo. Lo subjetivo no se distingue

de lo objetivo. Hay una total convergencia de la realidad exterior y de la realidad interior. Creo que Resnais fue influido mucho por el surrealismo.

TRAJTENBERG. Además, en Cocteau aparecen mucho las estatuas y las máscaras.

ALVAREZ. La única película que me recuerda en su totalidad a esto es *La sangre de un poeta*. Tiene una cantidad de puntos en común en todo lo que podría ser una cosa onírica desde el comienzo hasta el final. Porque una de las posibles interpretaciones que nos puede dejar es que desde el principio hasta el final, todo es un sueño; el clima de sueño, por lo menos existe. Más allá, no hay partes reales, no se distingue lo real de lo soñado.

AINSA. Por lo menos de 'lo narrado', sería en este caso, porque muchas de las imágenes parecen corresponder a algo que él está contando.

TRAJTENBERG. Yo creo que se ganaría mucho si desde el principio se reconociera la ambigüedad. Creo que ésta es la palabra clave. Es decir, todas las escenas se pueden interpretar de varias maneras. Es imposible decir que esto quiere decir esto porque además este señor juega de tal manera con los tiempos verbales. Lo hace además científicamente. He releído el libreto y me he dado cuenta. Lo hace con toda premeditación para confundir al espectador, para que el espectador nunca sepa si está en el presente, si está en el pasado, si está en la realidad o en la fantasía. Porque desde cierto punto de vista, toda la acción está vista desde un futuro. Y sin embargo el narrador al hablar desde ese futuro habla a veces en pasado, a veces habla en presente, a veces llega a hablar en condicional. De modo que incluso con estos pequeños rasgos verbales nos está prohibida la interpretación unívoca. No creo que se pueda decir 'es un sueño o no es un sueño'. Es un sueño y no es un sueño al mismo tiempo.

ALVAREZ. Sí. De acuerdo. Además tenemos las declaraciones. Es decir, ahí dos cosas que se saben a lo largo de la película. Por lo menos en lo que es la intención

de los autores. Una: que el deseo es que exista esta ambigüedad y que cada uno de los espectadores pueda tener su propia versión. Lo otro que se sabe, en lo que hace por lo menos la intención (porque la obra de arte está más allá de la intención y nosotros al final podemos decir que no, que eso no se cumple) es que tanto Robbe-Grillet, como Resnais, sostienen que es la historia de una persuasión. Es decir, la persuasión del hombre que en el libreto no lleva nombre y es una incógnita (es X) hacia la mujer que en el libreto figura como A. X persuade a A de que ella le había dado la cita para este año en Marienbad y de que lo siga. Lo único que se sabe ahora, porque ¿existió realmente Marienbad el año anterior? ¿es un sueño? En fin, las diversas interpretaciones existen. Incluso ¿es una historia de amor? ¿es por amor que X quiere llevar a A con él? ¿o es la otra interpretación que se les ocurrió después de que era la muerte que tenía una cita fijada o postergada para ese año? ¿es un hotel? ¿es una clínica? ¿un sanatorio? Bueno. Todas esas cosas quedan al albedrío del espectador. Evidentemente la ambigüedad existe.

RUEGGER. Un rasgo curioso del resultado, si se quiere, es esa cosa fascinante que decían recién que tiene el film y hasta qué punto parece haber una labor de creación absoluta en Resnais. Y estoy de acuerdo con Mario en que realmente el film es de Resnais sin duda alguna, en cuanto a la relación con su resultado. En la descripción que recién hacía Mercier sobre la novelística de Robbe-Grillet, y en alguna experiencia personal (conversábamos antes de comenzar) a Ainsa le ha pasado lo mismo. No sé si a alguien más, de tener dificultad de entrar en la novelística de Robbe-Grillet. Recuerdo que en mi caso particular, no pude avanzar nunca en *La celosía*, por ejemplo. Es un autor en el que las páginas se te resisten. Me cuesta entrar en él. Hay una distancia tremenda entre el autor y yo. Hay una noción de frialdad absoluta, y la descripción que hacía Mercier acerca de la novelística de Robbe-Grillet es la de un hom-



Quizás la esquizofrenia

bre preocupado por los objetos y en el cual establece a los hombres como grandes ausencias dentro de los objetos. O sea esa cosa aparentemente fría y distante, esa distancia desde el punto de vista humano. Y como el resultado del film en manos de Nesnais, siendo de un respeto general, quizás sea a un poder que otorga el cine, el medio con que está trabajando, el hecho es que el film causa una sensación muy especial y muy curiosa que como conjunto no tiene nada que ver con la literatura y con lo que se dice. Con Benedetti vimos

por primera vez en Europa el film, nada menos. Con tremendas dificultades de comprensión, de captación si se quiere. Lo vimos con subtítulos en danés en Copenhague. Es decir que estábamos impedidos de entender otra cosa que el libreto en francés. Por primera vez no sé lo que pasó, Mario, porque no recuerdo si lo conversamos después o no, porque salimos muy callados ese día. Pero el hecho es que como efecto fascinante, era fascinante, más allá de posibilidades de comprensión, o de entrar a participar dentro del film.

Era fascinante. Ahora, otra experiencia curiosa me ocurrió esta mañana. Yo estaba viendo la película esta mañana en una privada. Una persona que estaba al lado mío sintió una sensación de angustia, pero de angustia hasta las lágrimas. Un caso curioso porque esta película aparentemente establece distanciamientos, establece frialdades.

MERCIER. Pero justamente, esta película es la salvación de Robbe-Grillet por el cine.

TRAJTENBERG. Es muy cierto. Me explico esa angustia porque la película tiene resortes muy peligrosos con respecto a la razón, y quizás a esa persona lo haya afectado por ese lado. Pero es una película (es la película) más atrevida que yo conozca con respecto a la cordura del espectador. Es decir, he hecho ciertas consultas técnicas sobre el particular, y he llegado a la conclusión de que Robbe-Grillet es un esquizofrénico, o sabe más sobre esquizofrenia de lo que nos quiere decir a nosotros. Porque lo que en el film se puede describir como resortes poéticos visto que se trata de seres humanos que están actuando su drama ante nosotros, puede ser descrito en términos clínicos con la misma fidelidad. Y para probarlo voy a leer esto si me permiten. Quiero leer un parrafito que encontré en un tratado de psicopatología. En el capítulo referente a los esquizofrénicos dice así: 'Como en el pensamiento simbólico de los sueños, el mundo está hecho sólo para el soñante, los objetos, las situaciones y las personas ya no existen por sí mismas, sino sólo como símbolos o como instrumentos de la fantasía onírica. Así, el esquizofrénico supone que puede cambiar el mundo exterior del mismo modo que cambia sus imágenes mentales. Los vocablos y los gestos se convierten en gestos mágicos y las extrañas exclamaciones y movimientos de los enfermos mentales se parecen frecuentemente a los conjuros mágicos de los pueblos primitivos.' Ahora pregunto yo si no es este rito el que se cumple en *Marienbad*, el cambio de la realidad por la voluntad, es decir la realidad deja de ser

realidad y se convierte en una cosa que está en función del sujeto que la ve, del sujeto que la piensa. Y un sujeto tan anormal que no es capaz de diferenciar entre lo que es verdad y lo que no es la verdad.

MERCIER. ¿El sujeto X en la película?

TRAJTENBERG. No. El sujeto Robbe-Grillet. Estoy hablando de Robbe-Grillet porque no querría entrar a discriminar entre grados de cordura en la película. Me parece que no se puede hacer. Además hablo del concepto que guía a Robbe-Grillet. Si Robbe-Grillet cree que es posible ver el mundo en esta forma, convencer al espectador de que el mundo puede ser visto en esta forma, entonces Robbe-Grillet está al borde de la esquizofrenia y quiere llevarnos a nosotros al borde de la esquizofrenia. También querría aclarar que (porque empece diciendo que cada vez me parece mejor la película) no creo que esto afecte para nada el valor que tiene *El año pasado en Marienbad*. Porque así como Dostoyewski o Kafka subliman o trascienden sus sentimientos paranoicos, y así como la doctrina cristiana del pecado trasciende un sentido neurótico de la culpa en algo superior, trascendente, así también *Marienbad* consigue hacer una obra de arte sobre estos motivos que son motivos clínicos, son motivos esquizofrénicos. Creo que esta violación de la cordura y de las normas que rigen nuestra relación con la realidad pueden ser llevadas al plano del arte y esta es una demostración realmente incontestable.

ALVAREZ. Antes de pasar la palabra, una sola cosa acotando lo que dice Trajtenberg. Cuando yo vi la película traté de ir lo más vírgen en lo que fuera posible. No había leído nada sobre ella más allá de lo que por razones de crítica cinematográfica me había rozado, e inmediatamente, al poco tiempo de verla, me empezó a recordar a *Caligari*. Es decir, podría ser toda esta historia contada por un loco, también ella (A) podría ser una loca que está en una clínica, e incluso X. Lo que trata el psicoanalista es volverla a la cordura. Esta segunda interpretación no es mía, la leí posteriormente, pero lo de

Caligari sí, y coincide con otros. *Caligari* como ustedes recuerdan era toda una visión del mundo a través de un loco e incluso hay alguna frase en *Caligari* que está recordada aquí. Desde luego no creo que eso sea de Robbe-Grillet pero cierto clima sí es de Resnais que ha pensado mucho en términos de cine mudo y que incluso creo que deliberadamente ha buscado en la atmósfera de la película una cosa de cine mudo y hasta dice que él no puede filmar *Fantomas* después de haber filmado *Marienbad*. Hay elementos que inconscientemente —nunca deliberadamente— están en la famosa película del cine mudo *Fantomas* y se encuentran aquí.

MERCIER. Precisamente, creo que tenemos aquí dos elementos. Está el mundo esquizofrénico de Robbe-Grillet. Es un mundo muerto, es el mundo de los muertos vivos, los personajes del hotel y la mujer misma. Pero viene X, viene Albertazzi que aporta el tiempo en este mundo sin tiempo, que aporta la existencia posible, y en este sentido la intervención del personaje X es una salida, una liberación, fuera de este mundo esquizofrénico, de este mundo muerto. En cierto sentido yo decía que era la salvación de Robbe-Grillet porque es el milagro del cine precisamente que permite a Robbe-Grillet salir del mundo novelesco, cíclico y muerto.

ALVAREZ. Yo pensé cuando usted decía eso que era frente al problema. La salvación de él a lo mejor está precisamente en dejar esa descripción de objetos por vía de la palabra que hace moroso y que retarda y lo diluye, e ir hacia la imagen directa que podría ser el cine. Entonces pudiera ser que nos fascinara si es que él tiene como realizador el aliento que tiene Resnais, cosa que creo estaría por verse.

AINSA. Sí. Justamente, yo creo que es por ahí que tiene que ir la cosa. Yo creo que Robbe-Grillet no puede (no debe) haber abjurado de todo su pasado en las novelas para hacer el guión de una película aunque ese guión haya sido incluso mejorado por Resnais. Yo creo que más que un mundo esquizofrénico es un mundo matemático, es un mundo donde todo parece que

está calculado en función de una cosa geométrica, de una ambientación en la que parecería que hubiera una voluntad de juego gratuito. Incluso parece que todo funciona un poco fuera del terreno de lo que pudiera ser una esquizofrenia. Todo ha sido medido más allá de lo que pudiera ser un apasionamiento esquizofrénico, de lo que pudiera ser un sueño, es decir con todo lo alienatorio que tiene un sueño, con todo lo poco previsto que tiene un sueño. Acá parece que todo está previsto, que cada imagen ha sido calculada y que funciona un poco gratuitamente en función de una cosa exclusivamente matemática. Incluso se habló en este debate del jueguito de los fósforos. Parecería que eso fuera (no quiero emplear la palabra símbolo) un síntoma de esa preocupación lúdica de Robbe-Grillet. Además casi todas las novelas de Robbe-Grillet parecen un juego, parecen una construcción geométrica al margen del mundo exterior.

MERCIER. Eso es esquizofrénico.

TRAJTENBERG. Claro.

ALVAREZ. Cuidado con las matemáticas.

AINSA. Entonces es un esquizofrénico razonador.

TRAJTENBERG. El hecho de asimilar la conducta humana a un juego matemático quizás ya pudiera ser considerado un rasgo de esquizofrenia.

AINSA. Sí, indudablemente.

TRAJTENBERG. De eso es lo que hablábamos. Creo que una cosa no excluye la otra. Reconozco que es cierto que hay mucho de visión matemática pero que coexiste y alimenta una visión del mundo que no es una visión del mundo cuerda, enteramente normal, que esté dentro de la razón. Me interesa volver a lo que decía Mercier sobre si el personaje de Albertazzi representaría la introducción del tiempo de la razón —de la normalidad digamos— en ese mundo esquizofrénico. Eso en caso de que nosotros le demos la razón a él y pensemos que efectivamente hubo *Marienbad* y hubo un año pasado en *Marienbad* porque puede resultar que Albertazzi esté inventando...

MERCIER. Poco importa.

TRAJTENBERG. No, porque si Albertazzi está inventando el pasado, si X está inventando el pasado, está convenciendo a la mujer de que...

MERCIER. Es que no tiene importancia. Aporta, trae, la visión de pasado, presente y futuro. Trae el concepto de tiempo.

TRAJTENBERG. Pero trae también la noción de que es posible inventar una realidad donde no existe y eso a mí no me parece un rasgo de normalidad en el supuesto caso de que la mujer fuera vista como un paciente psicótico.

ALVAREZ. Bueno, convendría aclarar una cosa; hay tres variantes interpretativas de este (lo digo antes de buscar las consecuencias) una, que da Resnais: se supone que ninguno de los dos personajes miente. Se encontraron en otra dimensión. X se encontró con otra A que sería A1 en otra dimensión, pero X por una razón también 'x' se encuentra en esa dimensión segunda donde encuentra a A2 y la persuade en definitiva de que todo fue una realidad. Pero A2 no vivió, no fue A1, no fue la que lo citó en Barienbad. Segunda versión: X miente y trata de persuadir a A, y finalmente la convence. La tercera versión es que efectivamente existió la cita en Marienbad y A es una amnésica, una loca, una enferma, lo que fuera, y la había olvidado. También ella podía ser mentirosa aunque más bien no parecería. El caso es que X también la persuade. Siempre llega a la persuasión. Ahora, sobre esos tres caminos podemos juzgar a dónde va la esquizofrenia.

AINSA. Perdón. Yo creo que son totalmente inútiles...

RUEGGER. Puede haber muchas más.

ALVAREZ. Sí, lo admito. Son las tres de claradas.

AINSA. El problema es que no hay un punto de apoyo desde el cual se pueda elaborar cualquier teoría. Porque no sabemos si cualquiera de las imágenes que se han visto o cualquiera de las palabras que se han oído son ciertas o son narradas en ese momento. Es decir, no existe un punto de apoyo que generalmente existe en cualquier película. Aún cuando haya esos 'flash-

backs' o esas idas y venidas que es el punto concreto cierto incluído en *Hiroshima*, yo creo que había puntos concretos desde los cuales podíamos decir: esto es pasado, esto ocurre al mismo tiempo. En esta película no existe ese punto de apoyo original desde el cual podemos tender los hilos. Yo creo que esto está un poco vinculado con lo que podría ser llamada la teoría de la relatividad, en la cual no existe el punto de observador privilegiado, desde donde podemos decir 'este objeto está acá, esto fue así, esto sucedió así o esto va a suceder así'. Acá cualquier ubicación en cualquier punto es válida. Sartre decía que algún día la relatividad llegaría a la literatura y daría a toda la literatura una teoría de la relatividad. Un lugar como el universo, donde no hay un punto a partir del cual el universo existe. Yo creo que acá lo fundamental es eso. No tenemos un punto en el cual apoyarnos, no podemos decir 'este acontecimiento es en presente o este acontecimiento es el real'.

TRAJTENBERG. Lo que pasa es que no podemos tratar al alma humana como si fuera la ciencia física.

AINSA. Ese es el error de Robbe-Grillet, probablemente.

TRAJTENBERG. Por eso es que me parece que hay que introducir una noción de cordura que insisto no toca para nada la validez estética de la película. Pero por esa falta de referencias, esa falta de puntos de referencia, comprendo muy bien la angustia de esa persona porque es realmente angustiosa una vez que uno se integra y acepta la película en lo que quieren decir Robbe-Grillet y Resnais. Tiene que ser angustiosa porque nos quita toda la firmeza con la cual nosotros caminamos en el universo.

ALVAREZ. Además se dan las fórmulas encantatorias de que se hablaba aquí, que, desde luego, se pueden encontrar en la poesía.

TRAJTENBERG. Justamente.

ALVAREZ. También existe aquí.

TRAJTENBERG. Esa es la dimensión que salva la película. Creo que justamente eso, eso es lo que justifica la película. Si la

vemos como creación poética ya la colocamos en otro plano.

ALVAREZ. O como análisis clínico.

TRAJTENBERG. Este mismo autor dice que la falta de pensamiento abstracto es una característica de muchas enfermedades mentales. Aparte de eso el pensamiento puramente concreto lo tienen los niños y los artistas. Parece que le asimilara al artista una forma de pensar que no es la del adulto normal y que incluso puede ser incomprendible por nosotros.

MERCIER. Es un problema...

AINSA. Partimos de que es un error de Robbe-Grillet enfocar la realidad entre comillas. Para ellos desde este punto de vista es indudablemente un círculo vicioso y un callejón sin salida en el cual cada vez se están encerrando más porque indudablemente desde el momento que se va haciendo una limitación desde el punto de vista geométrico, matemático, de juego, llega el momento en que se han alejado tanto de la realidad, se han alejado tanto del posible factor humano, se han geometrizado tanto, que indudablemente ya es mucho más difícil penetrar en la obra. Uno no sabe qué paso es el siguiente después de haber visto esto. Porque es como sucede en las obras de Beckett (en otro sentido). En cada obra de Beckett se va limitando más. Lo que en una obra anterior parecía que era muy excesivo, llega a una última obra en la cual ya parece que no hay. La única solución posible, es que el próximo libro tenga las hojas en blanco, o en negro, uno no sabe. Acá parecería suceder algo parecido. Ese rigor, esa voluntad de ascetismo, esa autolimitación, puede originar que uno no sepa cuál va a ser la salida.

ALVAREZ. Una salida futura, ¿no?

AINSA. Una salida futura, sí.

ALVAREZ. No nos referimos a la película en sí. Porque lo curioso es que a pesar de que existiera la austeridad, el ascetismo incluso, debe haber un montaje que lo hayan hecho con una especie de estudio verdaderamente geométrico y que el planteamiento del libreto tenga toda esa intención. La película no termina en eso.

Hay una cosa lírica, hay una cosa poética si se lee el libreto, toda la parte que corresponde a texto dicho, yo creo que se encuentran una cantidad de hallazgos poéticos que después Resnais emplea como la fórmula encantatoria esa a que nos referíamos, utilizando la palabra como si fuera una especie de música, todos esos 'ritornellos' que hay en el texto...

PUEGGER. El tono general.

ALVAREZ. El tono general en que está dicho. Además de eso hay textos que felizmente no concuerdan para nada con lo que se está explicando. Se está hablando de otra cosa completamente distinta que no se ve y cuando empieza a describir otra vez las cosas que adornan el castillo o los objetos, no tiene más validez. No interesa en sí. Lo que interesa es el ritmo que está dando la palabra, una especie de música.

PUEGGER. Desde el punto de vista formal hay una total unidad para ese ritmo porque evidentemente Resnais ha conseguido el mismo ritmo en el decir de Albertazzi que en el movimiento de las cámaras y en el tratamiento de la música. Rigurosamente el mismo. O sea el tiempo de la película es de un ajuste perfecto.

AINSA. Ya se había visto en *Hiroshima* el ritmo de la palabra.

TRAJTENBERG. Hay una cosa que creo que no se ha observado y que me parece que causa buena parte del efecto mágico de la película y es que los personajes se mueven al mismo ritmo que la cámara. Todos los personajes tienen una manera muy pausada, un ritmo, una especie de ritmo largo o 'larghetto' de moverse, y la cámara los sigue. Cuando se mueve, se mueve casi siempre al mismo ritmo, salvo cuando quiere subrayar el tono emocional de algunas escenas. Entonces tiene ciertos travellings que son, a propósito, muy rápidos. Pero en general hay un ritmo constante en toda la película, de movimiento de cámara y de movimiento de los personajes.

AINSA. En lo que se dice parecería que hubiera una retórica que acompaña incluso al barroquismo de la decoración. Hay un barroquismo en la palabra al mismo tiem-

po que hay un barroquismo en las imágenes.

TRAJTENBERG. Eso corresponde digamos, al estilo estatuario de Resnais que es el equivalente verbal de su estilo visual. Por eso creo que es lícito. Porque si con ese estilo visual que evidentemente es el que él siente, hubiera puesto un diálogo naturalista sería insoportable. Estilísticamente habría un hoque insoluble dentro de la película...

RUEGGER. Entonces la banda de sonido sola, sin la imagen, molestaría un poco TRAJTENBERG. Sí.

ALVAREZ. Además hay otra cosa. Yo veo otra cosa aparte de eso. A mí me parece acertada la utilización retórica de la palabra. La está usando el personaje X porque se está dirigiendo a A buscando persuadirla, convencerla. Me justifica un poco apelando a las tesis posibles porque por algún lado leí que Resnais no quiso que Albertazzi fuera doblado. Ustedes ven que tiene un acento italiano aquí y dijo que no lo doblaba porque no se trataba de un monólogo interior. Es decir, en un monólogo interior ninguna persona va a estar hablando en una lengua que no es la suya, está pensando en la suya propia. Ahora, para resaltar que no es un monólogo interior utiliza a este personaje hablando en un francés con dificultades porque se está dirigiendo a otro personaje.

TRAJTENBERG. A ella.

ALVAREZ. Yo supongo que es a ella. Supongo que esa retórica se justifica porque está en esa fórmula de encantamiento tratar de persuadirla hacia el fin que él quiere, convencerla de las cosas, de las muchas cosas de que la pueda querer convencer. Por lo menos que se vaya con él y que la cita existió. Y por eso se justifica también la retórica, aparte de que evidentemente el tono de la película lo exige y felizmente nos evita los diálogos.

TRAJTENBERG. Sin embargo los hay y están muy hábilmente puestos y el cambio es increíble. Cuando la mujer ... Hay una transición en la escena en que ellos conversan y ella dice 'se lo rue -

go'. (je vous en prie); se lo está diciendo en la terraza y en la toma siguiente se lo está diciendo dentro del salón. Y ya tiene una voz totalmente distinta, una voz más baja, una voz que ha perdido esa cosa distinta, quizás un poco más frívola, que tenía en la escena recordada o imaginada.

ALVAREZ. Lo mismo la voz fantasmal de Sacha Pitoeff. Yo quiero preguntarle a Mario Benedetti, que estuvo en la verdadera Marienbad, ¿cómo es?

BENEDETTI. Marienbad es una localidad de aguas medicinales especialmente indicada para curaciones. Creo que la única relación que debe tener con la película son los nerviosos.

ALVAREZ. Podría ser un balneario mitológico de la época del imperio Austro-Húngaro que tuviera una fama así. En cuanto al Marienbad éste creo que la parte exterior por lo menos, es un castillo cerca de Munich y después los jardines son también unos jardines de Baviera no sé por dónde...

BENEDETTI. Con respecto a lo que se dijo de la esquizofrenia voy a aportar un testimonio ajeno. Cuando estuve ahora en Mallorca, en Formentor, estaba uno de los miembros del jurado al que yo pude asistir. Era Moravia y otro era Butor, y Butor defendió con gran calor la candidatura de Robbe-Grillet para el Premio Internacional de Editores. Prácticamente la posibilidad de que se fuera a otorgar el premio terminó por una intervención de Moravia cuando definió que en su concepto Robbe-Grillet era muy importante pero más que literariamente por ser el primer escritor alienado de la literatura universal.

ALVAREZ. ¿Butor, también se consideraba él alienado?

BENEDETTI. No.

TRAJTENBERG. Butor es discípulo de Robbe-Grillet.

AINSA. Pero es bastante distinto.

BENEDETTI. Son muy distintos, cre...

ALVAREZ. Pero en cuanto a la consideración de la locura?

BENEDETTI. No. No en absoluto. Butor lo defendía por razones literarias. No sé, a mí me interesa mucho más Butor que Rob-



Compromiso con
el mundo interior

be-Grillet. Yo pensaba también con respecto a lo que se decía de la persuasión, que me parece muy correcto conociendo la película, la historia y el proceso de una persuasión, si también no sería simbólico y casi autobiográfico, con respecto a los creadores de la película, que de tanto insistir con las imágenes y con esa especie de 'ritornello', que tiene la película constantemente, no lo persuaden al espectador, al final, de que es una obra de arte, cosa que yo pongo en duda. Sé que estoy casi aislado en mi antiresnaismo.

ALVAREZ. Bueno, pero si llega a convencer al espectador, vamos a usar un sofisma: ésta es una obra de arte. Evidentemente, ante lo que estamos diciendo, incluso

algo de lo que usted sugería, Benedetti, creo que estamos ante una obra de arte, pero ante una obra al final decididamente superrealista. Posiblemente después que el cine dejó al surrealismo como muerto y abandonado, encontramos una película así, decididamente superrealista, en este huir de la realidad cotidiana, en este buscar una superrealidad, la interioridad del hombre. E incluso de todo lo que puede ser arte de locura. Creo que nos lleva al surrealismo. No sé hasta dónde estará definido, hasta dónde lo pensaron los autores. Pero la apariencia es la apariencia de una obra surrealista y de ahí por qué pensando esto pensaba en *La sangre de un poeta*, aunque éste sea un surrealista ta-

chado de falso. Podría ser *La edad de oro*, mas con toda su locura.

TRAJTENBERG. Yo creo que el surrealismo tenía por lo menos la precaución de apartarse de sus propios mitos más que Robbe-Grillet. Robbe-Grillet parece que intentara hacernos creer a nosotros que ésta es una manera de vivir la realidad. Eso es lo que a mí me parece signo de esquizofrenia. Porque Cocteau ha inventado cosas mucho más enloquecidas que todo esto. Pero sabía tan bien como nosotros que eran invenciones poéticas y que eran objetos poéticos. Además estaban separados de él mismo y del lector o del espectador, por una cierta simbología muy recargada. Robbe-Grillet no, él se mete con las cosas que nos hacen pensar, se mete con el tiempo, se mete con la memoria, se mete con el presente y el pasado, y además, en esas declaraciones, a menos que haya que leerlas como una broma (pero a mí me parece que está hablando en serio) parece que él tuviera la noción de que la realidad para él puede ser así y a riesgo de fatigarlos quiero leer otro párrafo de este tratado, que dice lo siguiente: '... la característica común a las múltiples variedades del pensamiento anormal parece ser que los puntos de referencia objetivos son sustituidos por los subjetivos, de modo que el pensamiento, dirigido anteriormente por la percepción del mundo exterior es ahora dirigido por la percepción del mundo interior no pudiendo diferenciarse la imaginación de la realidad', cosa que es exactamente lo que ocurre en *Marienbad*. En los grados extremos, las percepciones sólo son signos de procesos psíquicos internos, los cuales se proyectan sobre las percepciones, a las que reemplazan'. Hay todo un mundo interior que sustituye a la realidad.

MERCIER. Muy bien. Pero no veo el interés de insistir en este aspecto clínico. Lo esencial es saber si la película nos llega o nos conmueve, o no. Que se puedan encontrar aspectos comunes con los rasgos esquizofrénicos es muy interesante, pero no tiene nada que ver con el problema.

ALVAREZ. Es una parte del problema.

MERCIER. Sabemos muy bien que los superrealistas por ejemplo son muy locos y además creo que en el cine todos estamos locos. El cine, por sí mismo, es una forma de locura. La proyección fílmica —esa especie de alucinación, de obsesión— es algo que tiene un aspecto de locura...

RUEGGER. Yo no entiendo muy claro, sobre todo una parte de la afirmación de Trajtenberg. No entiendo porqué crees que Robbe-Grillet lo que intenta es mostrarnos o convencernos de que la realidad debe ser así. Eso es lo que no entiendo.

TRAJTENBERG. No debe ser así, no. Sino que es posible vivir esta realidad así. Porque en todas sus declaraciones previas no lo presenta esto como un mundo creado, como un mundo fabulado, sino que lo presenta como una especie de realidad.

RUEGGER. Pero no lo presenta como una especie de realidad o como una especie de expresión de tiempos mentales como aparece incluso dicho por él mismo.

TRAJTENBERG. Pero, ¿qué tiempos mentales? Los tiempos mentales de un esquizofrénico, una persona que es capaz de llegarse a convencer de que la realidad no es la realidad, sino lo que él tiene adentro. Es decir, proyectar su interioridad afuera y en vez de ver la realidad ver lo que él tiene dentro.

ALVAREZ. Siempre que X fuera esquizofrénico.

TRAJTENBERG. Pero es lo que ocurre realmente en la película...

ALVAREZ. Eso no lo sabemos...

MERCIER. Es lo que siempre pasa en el cine. Vemos que lo que pasa en la pantalla pasa en la realidad.

TRAJTENBERG. No.

MERCIER. Creo que toda película es una forma de locura.

TRAJTENBERG. Sí. ¡Cómo no!

MERCIER. En *El año pasado en Marienbad* alcanza una especie de estado puro y extremo.

AINSA. Es una locura demasiado calculada en el caso de serlo.

BENEDETTI. Digo, si no cabría también

la interpretación de que la intención de los autores también fuera la evasión. Amí me parece en general que Resnais debe ser uno de los realizadores cinematográficos que está más a la vanguardia en materia técnica. Creo que es el que ha ido más adelante en esa materia. Lo que pasa, y creo que debe ser lo que origina alguna de las confusiones de la crítica y del público en general, es que no se ve que esa vanguardia, esa técnica de vanguardia, está al servicio de una actitud de retaguardia. Porque creo que Resnais se ha anquilosado, ha fabricado una retórica del 'au revoir' y la actitud de retaguardia que yo veo debajo de eso es justamente la de evasión. Da la impresión después de haber sido un realizador que realmente, como en *Nuit et brouillard*, estuvo muy atento a un problema de la realidad y se fuera evadiendo cada vez más. Incluso el hecho de que pase en Marienbad y de que haya elegido hasta el nombre alemán de una ciudad checa parece que fuera otro síntoma de evasión.

TRAJTENBERG. También creo que se puede entender que él representa a seres humanos que huyen de la realidad sin comprometerse con sus creencias. El no tiene necesariamente por qué participar y además ha dado bastantes pruebas de que es una persona que se preocupa de los problemas del mundo contemporáneo.

BENEDETTI. Por eso digo. En el pasado ha dado pruebas.

TRAJTENBERG. Yo me pregunto hasta donde el mundo de *Marienbad* no está visto críticamente. Lo digo solamente como pregunta. No sé dónde está la respuesta.

BENEDETTI. Dentro de esa gran órbita de ambigüedades cabe todo. Desde el compromiso total a la total evasión por ser, justamente, tan ambiguo...

ALVAREZ. Hay una cosa que me pregunto en esto. Es una vieja discusión frente a lo qué es realidad y compromiso. Suponemos que acá Resnais no se preocupa ni de la bomba atómica ni del problema de los campos de concentración nazis. Se evade, ¿pero se evade de qué realidad? De esa reali-

dad de problemas sociales. Y va a otra realidad. Porque Resnais está tratando temas que son reales, también, a pesar de toda la apariencia de locura o de que parezca que se evade. Resnais nos está hablando del amor, que es real. Nos está hablando de la muerte. Para mí, quieras que no, hay una forma de muerte detrás de todo esto. Nos está hablando de una vida interior. Generalmente creo que dentro de nuestra vida interior no estamos pensando solamente en si nos comprometemos, en el caso de Resnais, con Argelia, o nosotros con los obreros del Cerro, o con Hiroshima o con la bomba atómica...

BENEDETTI. No. Pero yo no estoy hablando de compromiso político.

ALVAREZ. Bueno. Compromiso social o con el mundo circundante.

BENEDETTI. Claro.

ALVAREZ. Vamos a ver. Si en vez de comprometernos con el mundo circundante nos comprometemos con nuestro mundo interior, que además es el mundo interior común, hasta donde los seres humanos tengamos algo de común, ¿nos estamos evadiendo de la realidad? Yo creo que no, y que precisamente, esta búsqueda de esa otra realidad es lo que viene a enriquecer al cine que generalmente no la trata o la trata parcialmente. En cambio la ha tratado la novela, desde luego. Es decir, no creo que sea desdoroso para él que haga esto. Es tan valioso que haga esto como que haga lo otro. Al margen de toda la cosa rara que pueda tener en apariencia la película. Estamos acostumbrados a que si en un poema nos plantean esta misma cosa rara lo aceptamos y no buscamos interpretaciones, como yo mismo poco de buscarlas acá. Hay poemas que son muy claros y que tienen interpretación directa y otros que no, que son herméticos y que tienen posibles interpretaciones. Lo cual puede ser una conquista para el lenguaje cinematográfico y creo que sea auténtica en Resnais esta actitud (como podía ser un poema y puede haber poemas sobre diversos temas que no sean desde luego la realidad circundante y son tan valederos unos como otros).

BENEDETTI. Yo lo que digo es que me parece muy legítimo que Resnais haga eso. Me parece que tiene todo el derecho a hacer eso. Incluso yo personalmente creo que comprendo mucho más en *Marienbad* la actitud de él que en *Hiroshima*. Ahora, cuanto más lo comprendo menos me interesa.

ALVAREZ. No veo porqué.

BENEDETTI. Porque en general no me interesan los creadores que se evaden y para mí Resnais cada vez se está evadiendo más. Por eso mismo de comprometerse en el amor. Son rodeos al tema del amor. En ningún momento entra en el núcleo del tema del amor, porque después de ver la película yo confieso que jamás he visto una película tan helada, tan congelada como ésta. Para mí es el gran témpano del cine universal.

TRAJTENBERG. En eso discrepo completamente.

BENEDETTI. No me podés discutir mi reacción. Yo estoy hablando de mi reacción y esa es indiscutible.

(...)

ALVAREZ. Hay una ventaja, parece que hay algunos que se han hecho conversos de *Marienbad* incluso en esta sala, después de verla por segunda vez. Encontraban esas reservas en la primera. A unos nos encantó de entrada y a otros a lo mejor los encanta a la segunda o a la tercera. Ahora, desde luego es un poco difícil obligarlos a ustedes ir a verla por tercera vez o por segunda. (...) Además Benedetti la vió en danés, de manera que hay que hacérsela ver en francés.

TRAJTENBERG. Un crítico inglés sugería que se vendieran carnets con boletos para ver varias veces *Marienbad*. Dice que sería la única forma de conformar a los numerosos fanáticos que ha hecho la película en Londres. Y creo que es una película necesario evidentemente, de ver más de una vez.

RUEGGER. Yo traería una, ya que estamos en el plano de tesis y opiniones personales, una que me sugería precisamente la segunda visión de la película. Esta mañana, en algún momento, me pareció tener y ahora toda esta conversación me confir-

maría eso, incluso después de leer las declaraciones de Robbe-Grillet, que no conocía, quizás a esta altura no importe para nada si existió *Marienbad* o si no existió *Marienbad*, si los personajes existen o no existen. Creo que todo ese mundo puede ser simplemente una vasta excusa muy bien tramada y muy bien armada para dar con un brillo de utilización formal realmente admirable, como no se ha visto nunca, precisamente los estados mentales. Y creo que de fascinación para cierta gente. Porque creo y hasta incluso esta tesis se parecería un poco a la tesis de Mario sobre la esquizofrenia, creo que si nos paramos a examinar un poco el proceso de nuestros estados mentales en su desorden, en su irregularidad, en la superposición, en lo cambiante, tienen algo de esquizofrenia. El esquizofrénico, dentro de sus estados mentales solos, aislados, sin importar a los demás personajes.

TRAJTENBERG. Yo sólo quise aportar un elemento de juicio. No era para nada condenatorio con respecto a la película.

ALVAREZ. Tú querías que no se alabara la película por el lado clínico.

TRAJTENBERG. No, no. Además no me interesaba eso porque simplemente me parece que arrojar esa luz sobre la manera como le trabaja la cabeza a Robbe-Grillet de alguna manera puede hacer entender la película un poco mejor.

(...)

ALVAREZ. El problema está en esto. La película es rara porque no estamos acostumbrados a ver este tipo de película lírica. Estamos acostumbrados a la película estrictamente dramática que sigue el espectáculo y las reglas teatrales. Últimamente toda la nouvelle vague está tendiendo a la película novelesca. Las que son escasas son éstas, las películas que se pueden ver o leer como un poema y sentir las o escucharlas como música, y dejarse ir por su propia magia. Creo, a pesar de todo, que es útil que ante esas obras sorprendentes la gente se informe, y que incluso le pongan carteles en la puerta: 'Miren: Van a ver una cosa así'. Porque no es lo corriente. El espectador de

Montevideo creo que sea lo suficientemente culto en este momento, lo suficientemente maduro, como el espectador de París, de manera que la puede captar. Pero lo que habría que tratar y creo que ahí puede estar la utilidad de esta mess redonda (y lo que puede hacer la crítica) es por lo menos advertir al público 'van a ver una película completamente distinta, no vayan a buscar un argumento, no vayan a encontrar una trama, no vayan a buscar

un efecto dramático, porque no los van a encontrar; van a encontrar otra cosa. Déjense llevar por ella'. Esa es la utilidad que creo puede tener toda presentación de la película. No puede ser que el espectador (aún el culto) vaya huérfano, se siente en la sala del cine y se encuentre con una cosa sorprendente, que le va a chocar evidentemente. Le va a chocar menos, si va preparado a dejarse llevar por la película.

Los 10 mejores

Milton ANDRADE

1. Jules et Jim;
2. El año pasado en Marienbad;
3. Viridiana;
4. América insólita;
5. La isla desnuda;
6. El sicario;
7. Detrás de un vidrio oscuro;
8. Pather panchali;
9. Disparen sobre el pianista;
10. Los ojos sin cara.

Cortometraje: Les mistons.

Carlos ARROYO

1. Pather Panchali;
2. El grito;
3. Viridiana;
4. La noche;
5. La isla desnuda;
6. Detrás de un vidrio oscuro;
7. El año pasado en Marienbad;
8. La dama del perrito;
9. Disparen sobre el pianista;
10. Un día de locura.

Cortometraje: Dos hombres y un armario.

Roberto ANDREON

1. Pather Panchali;
2. La noche;
3. Viridiana;
4. El grito;
5. La dama del perrito;
6. Detrás de un vidrio oscuro;
7. La isla desnuda;
8. Jules et Jim;
9. Disparen sobre el pianista;
10. El año pasado en Marienbad.

Cortometraje: Les mistons.

Rodr César GADEA

1. El año pasado en Marienbad;
Pather Panchali;
Detrás de un vidrio oscuro;
La dama del perrito;
5. Posesión satánica;
6. El ojo del diablo;
7. Una mujer es una mujer;
8. Disparen sobre el pianista;
9. Dulce engaño;
10. Los jóvenes viejos.

Cortometraje: La lujuria

M. MARTINEZ CARRIL

1. Jules et Jim;
 2. Detrás de un vidrio oscuro;
 3. El año pasado en Marienbad;
 4. Pather Panchali;
 5. La noche;
 6. La cortina carmesí;
 7. Una mujer es una mujer;
 8. Una larga ausencia;
 9. Viridiana;
 10. La dama del perrito.
- Cortometraje: Du coté de la cote.

Carlos TRONCONE

1. La noche;
2. Jules et Jim;
3. El grito;
4. Detrás de un vidrio oscuro;
5. Viridiana;

6. Disparen sobre el pianista;
7. Juicio en Nuremberg;
8. Pather Panchali;
9. El año pasado en Marienbad;
10. Los ojos sin cara.

José WAINER

1. Pather Panchali;
 - La noche;
 3. El año pasado en Marienbad;
 4. El carterista;
 5. Jules et Jim;
 6. Viridiana;
 7. Detrás de un vidrio oscuro;
 8. El grito;
 9. Disparen sobre el pianista;
 10. Una larga ausencia.
- Cortometraje: Du coté de la cote.

Lo místico y lo demoníaco en

DREYER

Cuando le preguntaron a Carl Dreyer (al presentar *Ordet* en Venecia) de qué manera veía él la unidad de su obra, respondió: 'El tema que me interesa es siempre el límite entre lo real y lo irreal'. Dreyer, un hombre un poco tímido, rubio, actualmente tiene sesenta y tres años y vive con las recaudaciones de un cine de las afueras de Copenhague del cual es propietario. No ha filmado más que veintiuna películas entre 1920 y 1955, en Dinamarca, Suecia, Alemania, Noruega, Gran Bretaña y Francia. Toda su obra es muy personal y testimonia las preocupaciones íntimas de un creador. En sus films más representativos antes que el linde entre lo real y lo irreal, importa quizás la distinción entre el bien y el mal, el sueño y la realidad, lo demoníaco y lo nocturnal opuesto a una ingenua pureza, típicamente nórdica y pro-



testante.

Luego de la exhibición (por Cine Arte del Sodre en julio de este año) de varios de sus films más representativos (con la ausencia de *Dies irae* y *Ordet*), más la presentación por Cine Club del Uruguay y Cine Universitario de una copia sonorizada de *La passion de Jeanne d'Arc*, es posible completar en parte la imagen de un artista mayor. La siguiente es una lista de los films exhibidos:

- Praesidenten* (El presidente), 1920, sobre relato de Darl Franzo. Con Halvard Hoff, Elith Pio, Carl Meyer. Dinamarca.
- Blade af Satans Dagbog* (Páginas del Libro de Satán), 1920, sobre novela de Marie Corelli. Con Helge Nissen. Dinamarca.
- Praesteenken* (La viuda del pastor), 1920, sobre relato de Kristofer Janson. Con Hildur Carlberg, Einar Rod. Suecia.
- Elsker Hverandre* (Amamos los unos a los otros), 1922, sobre novela de Aage Madelung. Con la Condesa Polina Piekowska, Wladimir Gajdarow. Alemania.
- Mikael* (Michael), 1924, sobre novela de Herman Bang. Con Benjamin Christensen, Walter Slezak. Alemania.
- Glomsdalsbruden* (La novia de Glomsdale), 1926, sobre cuento de Jacob Breda Bull. Con Stub Wiberg, Tove Tellback. Noruega.
- La passion de Jeanne d'Arc* (La pasión de Juana de Arco), 1928, sobre tema de Joseph Delteil. Con Maria Falconetti, Antonin Artaud. Francia.
- Vampyr* (La extraña aventura de David Grey), 1932, sobre Sheridan Le Fanu. Con Julian West, Henriette Gérard, Jean Hieronimko. Francia.
- Tva manniskor* (Dos seres), 1945, sobre la pieza teatral de W.O. Somin. Con Georg Rydeberg, Wanda Rothgardt. Suecia.
- De naede faergen* (Alcanzaron el ferry-boat), 1948, sobre Johannes V. Jensen. Dinamarca.

En estos films la presencia del mal, que a

veces adquiere la forma explícita de un Demonio con barbas, anticuado y ridículo (*Blade af Satans Dagbog*), da sentido a las búsquedas expresivas y formales del realizador. Tras cada uno de los títulos exhibidos hay un profundo conflicto moral, ubicado fuera del tiempo. En *Praesidenten*, su primera película, un presidente de tribunal juzga a una muchacha de veinte años que ha dado muerte a su hijo, y debe condenarla aun cuando advierte que la muchacha es hija ilegítima suya. El dilema del protagonista se plantea entre los principios de justicia y amor. Entonces hace que la muchacha huya de la prisión, y renuncia como presidente del tribunal. Años después confiesa su culpa a un superior suyo, pero éste le recomienda guardar silencio y evitar un escándalo. La única salida es el suicidio, de manera que su problema de conciencia desemboca en la muerte. Desde este primer film, la destrucción, la muerte, el drama de conciencia que predomina sobre las soluciones humanas, es el tema central de la obra de Dreyer.

Ese tema está también en *Blade af Satans Dagbog* (Páginas del Libro de Satán), versión dreyeriana de *Intolerance* de Griffith. En Palestina, hace dos mil años, Judas se deja tentar por el Demonio y entrega a Jesús; en España durante la Inquisición el Gran Inquisidor es también presa de un Mefisto poderoso y poco serio de apariencia; en Francia, cuando la Revolución, el mal parece estar a la orden del día y dicta crímenes cuyos autores se escudan en la justicia revolucionaria (conflicto de la justicia con el bien); en Finlandia 1918 (el film es de 1920) esa presencia de lo demoníaco a lo largo de la historia humana se repite, con la revolución bolchevique y las consecuencias que ésta tiene en Finlandia, donde un monje se hace revolucionario y traiciona sus deberes morales. Dejando a un lado el simplismo ingenuo y reaccionario del film (condena a la Revolución Francesa y califica de comunista al pensamiento progresista de la época) e incluso prescindiendo de la poca profundidad de su intento de compromiso social, *Blade af Satans Dagbog* reitera el

tema de la destrucción y el enfrentamiento del bien con el mal. Cada uno de los cuatro episodios termina con una o con varias muertes injustas, y con el aparente triunfo del mal.

Es más divertida y superficial la formulación de esas preocupaciones argumentales en *Fraesteenken* (La viuda del pastor). Un pobre diablo consagrado pastor llega a una aldea sueca pero para hacerse cargo de la parroquia se debe casar previamente con una octogenaria viuda del último sacerdote, quien ha enterrado ya a tres maridos sucesivos. Aunque el nuevo pastor está enamorado de una muchacha joven y bonita,



El presidente

accede al casamiento con la anciana pensando que ésta no ha de durar mucho. Pero la anciana tiene poderes secretos y demoníacos. Un final acto de bondad de la viuda permite a los jóvenes casarse, luego de haber pago el precio correspondiente, mientras ella decide por su propia cuenta marcharse al otro mundo. También aquí aparece la muerte, el choque entre lo puro y lo malvado. Sólo que como el film está realizado con un humor fino y abstracto, esos temas carecen del peso que tenían en la obra anterior de Dreyer.

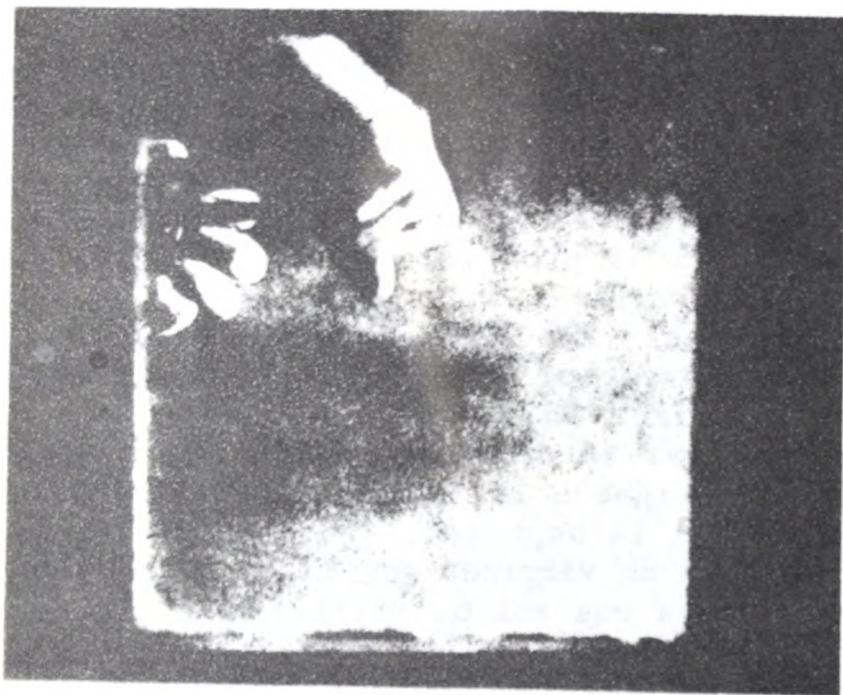
Elsker hverandre (Amáos los unos a los otros) cuenta la historia de judíos rusos durante la revolución de 1905, tratando de insertarse Dreyer en la actualidad política del momento. Los personajes están movidos por un drama moral simple y elemental. *Mikael*

es una especie de biografía de un artista, pero es sobre todo una penetrante recreación del ambiente en que transcurre la historia; la maldad proviene entonces de esa ubicación física, más que de la ingratitud del pintor joven hacia su protector, como propone la anécdota del film *Glomsdalsbruden* (La novia de Glomdale) narra con cierta displicencia la historia de dos jóvenes campesinos que se quieren y que al final logran casarse venciendo inconvenientes varios. Estos tres films, obras menores en las cuales el realizador muestra una creciente comercialización, abandonan también los temas preferidos de Dreyer. Aunque estimables formalmente no agregan nada a la comprensión de la obra del artista. Es cierto que los dramas simples y elementales de los personajes están apoyados en la necesidad de optar entre el bien y el mal. Pero no hay grandeza ni profundidad en el trazado de esa disyuntiva. Otro tanto ocurre con *Tva manniskor* (Dos seres) un flojo drama de 1944 posterior a la estimable *Dies irae* (o *Vredens dag*).

La passion de Jeanne d'Arc (el juicio que se sigue a la doncella y su condena a morir en la hoguera), *Vampyr* (misteriosa historia de vampiros que salen de sus tumbas hasta que son definitivamente muertos por un hierro que les atraviesa el corazón), *De naede faergen* o Alcanzaron el ferry-boat (una pareja viaja en una motocicleta lanzada a toda velocidad hasta que encuentra la muerte en un accidente), se inscriben en esa línea de preocupación metafísica ante la muerte hacia la que los protagonistas se encaminan. La muerte es también el centro dramático y metafísico de *Dies irae* y de *Ordet* (La palabra), las dos obras mayores de Dreyer, no incluidas en exhibiciones locales.

Es muy significativa la evolución de Dreyer a lo largo de sus films. Sus primeras películas son melodramas (*Praesidenten*, *Elsker hverandre*, *Mikael*) o ensayos de penetrar en temas irreales y fantásticos (*Blade af Satans Dagbog*). Sin embargo dan cuenta de la tendencia de Dreyer a una

composición minuciosa de las imágenes, a la indagación a través de rostros y miradas, del pensamiento de los personajes, de sus reacciones, del drama trascendente que viven. Todavía no hay esa detención en los contenidos espirituales, esa sequedad rigurosa para dar en imágenes conflictos metafísicos o morales. Hay un límite de lo natural y lo sobrenatural en el que Dreyer se mueve con asombrosa comodidad, obsedi-do por las contradicciones del mal y el bien, del espíritu divino y lo demoníaco. El resultado es poético en grado sumo y explica el prestigio que tiene Dreyer entre los historiadores y estudiosos del ci-



Vampyr

ne. Pero esa poesía se va depurando a lo largo del tiempo. En *Praesidenten* no hay más que un esqueleto formal de lo que habrá de ser el 'estilo Dreyer'. Sólo en un par de secuencias (el juez decide liberar a su hija en la noche que se festeja su ascenso por los habitantes del pueblo; la expresividad de los rostros en la escena final que culmina con el suicidio del protagonista) Dreyer se sobrepone a las convenciones dominantes en la época.

Blade af Satans Dagbog (Páginas del Libro de Satán) es el primer film de largo aliento de Dreyer. La traición a lo largo de la historia le permite una ubicuidad

del relato en cuatro lugares distintos y le impone la necesidad de diferenciar a personajes y ambientes. Esto lo llevó a reconstruir los lugares de la acción en amplias plantas escenográficas. El film está lejos del despojamiento de *Jeanne d'Arc* pero es el comienzo de una experimentación que habría de culminar poco después. A favor del film hay que señalar el pudor y el ascetismo con que muestra el episodio de Jesús, perfecto plásticamente (con algo de pintura o de grabado antiguos), compuesto por momentos exclusivamente en primeros planos e iluminado difusamente. Curiosamente el efecto es más artificial en los episodios correspondientes a la Revolución Francesa y a las luchas sociales en Finlandia hacia 1918. A medida que Dreyer se acerca al tema sobrenatural, a lo irreal quizás, se maneja con mayor solvencia. Es rutinario y pedestre, en cambio, cuando debe aproximarse al realismo y al compromiso social. Sus elementos naturales son místicos y demoníacos.

Más de una vez Dreyer se ha manifestado en favor de una descripción de la vida interior más que de la exterior. 'La facultad de abstraer es esencial a toda creación artística', ha dicho. 'La abstracción permite al realizador franquear el obstáculo que le opone el naturalismo. Permite que sus films sean no solamente visuales sino espirituales.' Y es precisamente *Praesteenken* (La viuda del pastor, o Las cuartas nupcias de la dama Margarita) cuenta una historia ocurrida en el año 1600. Ha sido filmada íntegramente en exteriores e interiores de granjas suecas. Y sin embargo es la primera vez que Dreyer, a través de una iluminación que recurre a los grises y blancos con un efecto plástico admirable, se aleja de lo cotidiano y penetra (aunque con espíritu festivo) en lo íntimo de los personajes. También lo haría luego en *Mikael*, un film jugado con abundantes primeros planos.

Recién en 1928 con *La passion de Jeanne d'Arc* el realizador danés culminaría su tendencia poética y metafísica. Siempre oscilando entre la alucinación y el examen de la vida interior de sus personajes, Dreyer hizo de su *Juana de Arco* una pie-

za litúrgica. Con ella culmina el arte del cine mudo. Enteramente filmada en primeros planos, sacando de los rostros toda la fuerza dramática que éstos pueden expresar, el film ha quedado como una de las obras maestras del cine. Pocos films son tan humanos y tan tremendamente conmovedores como *La pasión de Juana de Arco*. Filmado mudo, sus imágenes están anticipando el cine sonoro. Se siente la necesidad de oír el diálogo. Lentamente, en un estilo ceremonioso y cálido que, como señala Amédée Aylfre, recuerda a una misa, el film muestra el proceso, condenación y muerte de Juana. Pero ese hecho que ocurre en el pasado, se hace presente (y por consiguiente alegórico) gracias a ese juego de primeros planos y a la actuación a rostro descubierto de los intérpretes. Los decorados, los vestuarios, no son tampoco los del film de época. Tienen un valor intemporal y permanente, porque lo que importa realmente es el drama intemporal de Juana. De este modo, haciéndose cada vez más concreto el film alcanza la trascendencia metafísica perseguida por su autor, un nivel creacional al que Dreyer volvería luego en *Vampyr*, *Dies irae* y *Ordet*.

Sin producir la conmovida adhesión y entrega que provoca *La pasión*, el siguiente film de Dreyer, *Vampyr*, continúa de algún modo a *Juana de Arco*. En cierto sentido *La pasión de Jeanne d'Arc* es un film

sobre la brujería de la misma manera que *Vampyr* sugiere la presencia permanente del demonio y del mal tras la aventura misteriosa que vive su protagonista, David Grey. Es una película sonora, pero está clamando por el cine mudo. Sus imágenes, compuestas con una detención formidable, sumergen al espectador en un mundo de pesadilla, en un universo poseedor de 'una salvaje poesía' como apunta Lotte Eisner. La atmósfera del relato subraya permanentemente la presencia de otro mundo no real en el sentido de cotidiano y natural. Esta atmósfera es no sólo una atmósfera visual; está lograda también a través de los ruidos (ruedas de molino, campanas) que se suceden lúgubramente en la banda sonora. Así como *Juana de Arco* fascina por la mudez de sus imágenes que reclaman el acompañamiento sonoro, *Vampyr* es la culminación del expresionismo mudo, subrayando por sonidos y por escasos dialogados.

Después Dreyer realizará algunos de sus films mayores, con problemas de financiación y con Máximas exigencias estéticas, que los han hecho inaccesibles para amplios sectores de público. En rigor toda su obra ha sido concebida de espaldas al gran público. Quizás por ese motivo demuestra una libertad creadora profunda, como muy pocos realizadores contemporáneos se han permitido.— M. M. C.

RAY:

una concepción vitalista del mundo

Pather Panchali, *Aparajito* y *Apur Sansar* (El mundo de Apu) forman una famosa trilogía que insumió cinco años de rodaje y que vista de corrido requiere casi seis horas de exhibición. Muestran la vida de Apu, un niño hindú que nace en una aldea de

Bengala, va con sus padres a una pequeña ciudad y madura como hombre en Calcuta. A la vez describen lateralmente el mundo en que vive su protagonista, un mundo progresivamente más complejo a medida que éste crece y se hace adulto y a medida que la India entra en el mundo moderno, entre 1930 y 1959, año en que Satyajit Ray filma la última parte de la trilogía.

Lo insólito de esta obra es su desprecio por un cine narrativo y dramático, su acercamiento a un arte contemplativo que, sin embargo, es un reflejo de la vida que pasa, como sólo algunas novelas y la poesía pueden dar. Sin que esto implique una negación del relato o una prescindencia del drama, cabe señalar que a diferencia de casi todo el cine anterior, la trilogía no se apoya en la eficaz formulación de una anécdota que crece ante el espectador, o en la habitual progresión dramática que tanto atrae al crítico de cine. El arte de Ray consiste en una fusión con la vida, en una integración de los personajes con el ritmo del mundo en que viven. Cada una de las partes de la trilogía tiene una respiración distinta, no sólo porque la acción se desplaza de una aldea a un pueblo y de éste a una gran ciudad, sino también porque el protagonista va madurando y porque los tiempos que vive son otros, con otras preocupaciones, con otros modos de pensamiento. Mediante una sensibilidad muy especial el realizador consigue incorporar al film la vida misma que pasa a su lado. El resultado es una obra poética de una singular belleza, que debe ser apreciada en su conjunto, entendiendo a cada una de las partes que la componen como un sector de un film realmente insólito.

EL PANTEISMO. ACASO EL DESTINO

Lo que sorprende en cuanto se estudian los argumentos de las tres películas de Ray es la ausencia del mal, una ausencia que es más bien ignorancia. Como la trilogía narra la conquista del mundo por Apu, el conjunto se tiñe de un panteísmo difuso que es bastante más preciso en *Pather Panchali*. La principal preocupación de Apu, de su madre, de su hermana y de

una tía vieja es comer; su padre, un hombre débil y bondadoso, poco apto para subsistir en un medio hostil, sale a conseguir trabajo para alimentar a la familia. Como los animales, que permanentemente aparecen junto a las personas, éstas cubren sus necesidades mayores y cumplen un ciclo vital que el film apunta con mucha sutileza. Un nacimiento, dos muertes, están unidos por el personaje de la vieja tía (Chunibala) que contempla a Apu niño. A su muerte es Apu quien junto a su hermana contempla el cuerpo exánime de la vieja, uniendo dos momentos distantes en el tiempo.

Toda la primera parte de la trilogía narra la vida en la aldea, las ocupaciones cotidianas, las pequeñas peleas domésticas, la rivalidad con una vecina odiosa. Pero no hay ningún énfasis especial para los acontecimientos más importantes. El nacimiento de Apu, la muerte de la hermana, la muerte de la vieja, están señalados como hechos inevitables y normales. Más aún, Ray los liga poéticamente con un principio elemental incierto. La muerte de la hermana de Apu ocurre paralelamente con un tifón. La luz se apaga (metáfora apenas explícita); pero en el contexto es como si la tormenta, como si la naturaleza se llevara la vida de un ser humano. La escena precedente muestra a la hermana de Apu corriendo bajo una lluvia de verano, gozosamente. No es ocasional esta vinculación con la naturaleza. Porque todo *Pather Panchali* se ambienta entre árboles, junto al agua, en los campos vecinos a la aldea. Y quienes conviven con los protagonistas son una ternera que Apu lleva a pastorear, un par de perros flacos, varios gatitos que la vieja alimenta, gansos, la serpiente que ocupa la casa cuando Apu parte con sus padres hacia Benares. La vida no comienza ni termina con el nacimiento y la muerte. Antes de Apu llegar al mundo ya existía la aldea; y tras la muerte de la vieja tía quedan Apu y sus padres. Las partes segunda y tercera de la trilogía redondean esa idea.

Y éste es, precisamente, el propósito de Ray: olvidar un poco que el hombre es tan

importante y pensar en la vida que pasa, reflexionar sobre el mundo. Aunque la educación del realizador es parcialmente occidental, esa reflexión adquiere un tono casi religiosa y una apariencia contemplativa. Lo que seguramente ha agregado a una tradición de pensamiento apropiadamente hindú, es el conflicto que sobre la India tradicional imprimen los nuevos tiempos. El ferrocarril, como símbolo del progreso, aparece en todos los momentos de la trilogía. En *Pather Panchali* es inicialmente un sonido escuchado a lo lejos y

luego una masa informe que Apu no llega a abarcar en su totalidad cuando tiene oportunidad de verlo por primera vez. Recién en *Aparajito* y *Apur Sansar*, Apu podrá valerse de esa máquina infernal, porque también entonces habrá comenzado a dominar el mundo. Sobre la contemplación de la vida aparece el símbolo de un progreso que en el pensamiento de todo espectador hindú se identifica con la guerra de independencia contra el Imperio Británico y con una toma de posición neutralista en el mundo político. Hacia 1947 Apu es un

Pather Panchali



muchacho emprendedor (ese es el año de la Independencia); en 1957 ha madurado, se ha hecho adulto, tiene que afrontar otras responsabilidades y vencer dificultades mayores (igual que la India actual). Tal como en la primera parte la marcha natural del tiempo marca los destinos individuales. Ahora, en la ciudad, la vida de Apu se inscribe en otro complejo de fuerzas naturales que abarcan razonablemente la tecnificación, el avance científico, el progreso. Mientras en otros países el hombre (a través del cine) se siente desarraigado o desubicado en un mundo que progresivamente es cada día más ajeno, Ray ha encontrado la manera de integrarse a su contorno, resignadamente.

De este modo, y en clave lírica, el film propone un abandono al destino. El drama individual que cuenta no es tan importante, ni tan trascendente como parece. Los nacimientos, las muertes, la maldad, preocupan a los hombres en su tránsito por la vida, pero tampoco son experiencias definitivas. Sin ser fatalista (como los padres de Apu en *Pather Panchali*), la actitud de Ray es contemplativa y reflexiva. Es decir, asume el punto de vista del poeta y no del dramaturgo.

EL REGRESO A LA VIDA

Pather Panchali termina con una imagen evidente del tiempo, del transcurrir. Luego que los padres de Apu han decidido dejar la aldea para vivir en Benares, suben a un carro y emprenden viaje. Las imágenes que Ray utiliza son muy significativas. Una víbora se desliza entre los muros de la casa, que es ganada nuevamente por la selva. Y en un gran primer plano la rueda del carro ocupa toda la pantalla. *Aparajito* (la segunda parte de la trilogía) insiste con los símbolos del tiempo. Pero ahora es Apu quien construye un reloj de sol y quien mantiene en su mano un globo que simboliza el espacio, la tierra.

En la aldea Apu está expuesto a las fuerzas de la naturaleza. A medida que crece, a medida que se preocupa por la ciencia y luego por la poesía, empieza a

ser dueño de su destino. Sin embargo se sleja de la vida (en *Apur Sansar*) hasta que finalmente descubre que sólo dejándose llevar por ese destino, sometiéndose a la naturaleza, puede comulgar con la vida. No en vano el film está transitado por el leit-motiv del agua y del río. Junto a un río la hermana de Apu se enferma. En las aguas de ese mismo río Apu arroja un collar, prueba de un pequeño robo de la hermana, cuando ésta ya ha muerto. A lo largo de un río un amigo lo conduce hacia su esposa. La boda tiene lugar junto a un río y el encuentro con el hijo abandonado ocurre también caerca de otro río, que aquí significa el tránsito de la vida, la permanencia tras la muerte, una idea que Jean Renoir había captado con menos poesía durante su estadía en la India.

Es importante señalar que los seres que más significan para Apu en algún momento de su vida, los conoce o los pierde junto al agua, elemento purificador. La hermana importa para él porque es quien, en una escena clave de *Pather Panchali*, lo despierta por la mañana abriéndole un ojo, que la cámara recoge en un primer plano. Esa es la primer noticia que tenemos de Apu niño. La escena anterior lo muestra en una cuna, observado por la tía. Simbólicamente es la hermana la que lo introduce en el mundo de la aldea y más genéricamente en el medio ambiente. Al empezar su aprendizaje en la escuela Apu comenzará también a adquirir los conocimientos que le servirán para ganarse ese mundo y que en definitiva le harán perder el contacto con la vida.

La adolescencia de Apu está narrada en *Aparajito* en un estilo inconexo, un poco caótico. El ferrocarril lo despierta en la casa de Benares, los trenes perturban la paz familiar cada pocos minutos. Ese mismo ferrocarril lo lleva a Apu de un lado a otro, pero él está perdido en el mundo. Dos muertes ocurren, mientras tanto, primero la del padre y hacia el final la de su madre. Recién entonces habrá de cumplir, solo, su ciclo en la vida. Toda esta parte, segunda de la trilogía, no apela al símbolo del agua y del río. Aquí no ocurre na-

da trascendente para Apu. Sigue importando más su contorno, su educación (obtiene una beca a los dieciseis años, inicia sus estudios superiores), su descubrimiento de los demás hombres.

En *Apur Sansar* se repiten las muertes y los nacimientos. Sin proponérselo Apu ha de contraer matrimonio. Luego, empeñado en conocer e imponerse al mundo, abandona todo contacto con la vida, sufre por ello, descubre que la novela que ha escrito no sirve porque es una pura elaboración alejada de la verdad. Pero la salvación de Apu se logra a través del hijo, que lo vuelve a unir a la vida. Entonces decide regresar a la aldea en que había nacido, volver a recobrar su pasado. La trilogía se cierra con Apu asumiendo una actitud contemplativa, pero ahora con una nueva sabiduría, ya definitivamente maduro. Y con él va su hijo. La vida se reconquista, pero la vida prosigue. A lo lejos se presiente el fin de la vida de Apu y su prolongación en el hijo que lo acompaña.

Lo que más conmueve de la trilogía es su adecuación estricta al sentido humano y vitalista, que Ray le ha impreso. Así la anécdota de *Apur Sansar* se cierra con una vuelta al principio, a las escenas del comienzo de *Pather Panchali*. Es, casi, la vuelta a la vida que Apu había perdido. La vida está antes y después de la existencia individual. Al término de *Apur Sansar* Apu ha perdido a su hermana, a una tía vieja, a sus padres, a su esposa. Pero descubre entonces la verdadera sabiduría y su entronque con la vida.

UNA OBRA DE ARTE

Antes que otra cosa interesa en la trilogía su simplicidad expositiva. No sólo en lo formal, sino también en lo sustancial, Ray se apoya en los elementos más puros y sencillos. Formalmente elude los símbolos intelectualizados y el sentido de sus imágenes se desprende con fluidez. Los temas que propone son justamente, el amor, la vida, la muerte, la fecundidad. *Pather Panchali*, *Aparajito* y *Apur Sansar* quedan como una obra entrañablemente lírica que debe ser vista como un



Pather Panchali

poema más que como una obra narrativa.

Ciertamente hay anécdota en la obra pero esa anécdota carece de valor en sí misma. Además es banal y hasta melodramático el pretexto argumental. Como lo han señalado críticos extranjeros es muy difícil el acceso al análisis del film. Toda descripción de procedimientos formales, todo estudio pormenorizado de la estructura de sus secuencias, puede destruir el impacto emocional. El film está entonces en esa zona de precario equilibrio que caracteriza a la obra de arte, donde se funde la forma narrativa con lo que el artista quiere comunicar.

Es un film tan simple, sin embargo, que ese análisis se hace hasta cierto punto necesario para demostrar la sabiduría y el rigor de concepción que preside la trilogía. Los



Pather Panchali

grandes momentos del film son también el resultado de una sensibilidad depurada. La escena en que Apu corre con su hermana por los campos hasta descubrir el paso del ferrocarril es un ejemplo entre muchos. Los campos están sembrados de algodón florecido y los penachos de las plantas se recortan en el cielo, observados desde el ángulo visual de Apu (toda la segunda mitad de *Pather Panchali* está mostrada desde el punto de vista de Apu). A lo lejos, se oye el ferrocarril y lo primero que se divisa es un penacho de humo, similar al de las flores del algodón. Pero es de color negro y contrasta nítidamente con el blanco de las plantas. En medio de una secuencia narrada en estilo bucólico y donde la naturaleza predomina, irrumpe la máquina. Pero a su vez esta irrupción del tren tiene otros alcances. En una escena anterior el padre dicta a Apu lo que el niño debe escribir en su pizarra; a la distancia se escuchó el silbato del tren; sin otra explicación el padre dicta entonces a Apu la palabra 'riqueza'. Ingenuamente cree que el progreso trae la riqueza.

El mundo en que viven, empero, mantiene una organización feudal. Hay modestos terratenientes que aún ponen en práctica el dominio de tierras. Y en *Aparajito* Apu ha de trabajar para un terrateniente que lo contrata. Lo cierto es que, tal

como Apu termina aprendiendo a lo largo de su vida, el progreso no trae riqueza y no mejora radicalmente a los hombres. Será siempre más importante acercarse a la vida, a la pureza, que conquistar el mundo mediante el progreso. Es por esto que la presencia recurrente de trenes a lo largo de la película obra como contrapunto del itinerario vital del protagonista. Desde el primer momento el tren choca con lo que Apu llama 'la madre tierra' (el penacho negro de humo oponiéndose a los penachos blancos del algodón). A la India tradicional se suma la India del mañana en difícil transición.

Se comprende entonces, y tras el análisis de una sola de las secuencias de la vasta trilogía, de qué modo los brillos formales de Ray proponen a la vez una honda sustancia poética, complementaria del sentido de toda la obra. Como en la vida misma las cosas más simples, los hechos cotidianos, los gestos menos premeditados, tienen más sentido y significan más que las fórmulas mentales o los elaborados símbolos de los artistas cerebrales y formalistas. Esto es lo que preocupa a Ray como creador, es lo que incorpora al film en cuanto obra creacional, y es la experiencia que vive el personaje de Apu en la tercera parte de la trilogía, cuando fracasa como escritor y luego de una ca-

minata, cerca de un río, arroja al viento sus manuscritos. Tampoco es casual esa secuencia, porque cuando muere el padre, en *Aparajito*, la muerte aparece sintetizada en imágenes de palomas que alzan el vuelo y se pierden en el aire. Ray intuye así que una banalidad (la vida inútil e ilusionada del padre) equivale a otra (la novela carente de sustancia que escribe el hijo). Estas imágenes no resultan en ningún momento fruto de la premeditación

del creador. Se insertan en un contexto donde las fuerzas elementales (el viento, el agua, la luz, la vida misma) se muestran pasivamente, sin premura, con el ritmo del tiempo que fluye. No funcionan estrictamente como símbolos aunque sugieren asociaciones muy precisas y hasta obvias. De ahí que todo análisis pueda traicionar la sustancia más íntima, profunda y permanente de la obra. M. M. C.

Dos films de Lattuada

Deseo hacer una aclaración personal. Después de ver *EL SOBRETUDO* y *EL MOLINO DEL PO* en mi adolescencia, perdí contacto con Lattuada, para encontrarlo de nuevo en *LA LOBA*, *LA PLAYA* y *GUENDALINA*. Con ellas me hice a la idea de una irremediable decadencia. Por eso, ante sus dos últimos films (*DULCE ENGAÑO* y *CARTAS DE UNA NOVICIA*) mi sorpresa fue mayúscula al encontrarme con un maestro de la narración cinematográfica y sentirlo, por lo menos en uno de ambos casos, completamente dueño de su tema, y de su capacidad para transmitirlo íntegramente, en un fluido y clásico estilo, sin reclamar con demagogias técnicas la atención del espectador.

Concretamente, mi impresión es que estas dos obras

están muy íntimamente relacionadas, en su tema y en su forma, tratándose una del ensayo, variación o prueba

de fuerza, que Lattuada estimó necesaria para abordar con la plenitud de sus medios la segunda.



EL TEMA. Los estrenos en Montevideo se produjeron a la inversa de la fecha de producción. Ambos films son de 1960 pero *Dulce engaño* (que fue el último en rodarse) llegó antes. Este accidente permitió apreciar algo en *Cartas de una novicia*, que de otra manera quizás se hubiese escapado. Allí no hay unidad de enfoque sino dos films en uno, o mejor un film dentro de otro.

En la novela de Piovene la protagonista es una diabólica muchacha, la gestación de cuyo carácter se ubica con sutil perspicacia en su infancia. Víctima de la frustración y la indiferencia de sus mayores, termina ella misma en un grave desequilibrio interior. La segunda parte de la película responde íntegramente a este enfoque, pero observando atentamente uno advierte que para ello debe sufrir un vuelco la concepción del personaje principal.

Pascale Petit ha representado hasta ese momento no a la protagonista de *Cartas de una novicia*, sino a la de *Dulce engaño*. Es decir no a la joven con los conflictos y la psicología de la de Piovene sino a la joven moderna, que 'va hacia el amor directamente y sin temores, no como esas muchachas que llevan la bandera de su pureza como una especie de símbolo o de etiqueta' (Lattuada, en *Bianco e nero*, junio de 1961). Es la joven sincera y sana, sin 'mala fe' en sus impulsos ni en sus planteos, pero que vive en un mundo donde no existe posibilidad para la buena fe de florecer íntegra y libremente, sino asediada por la frustración colectiva (por la de cada uno con quien debe comunicarse). 'Es el problema de la iniciación en la vida de una muchacha que siente que tiene derecho a transformarse en mujer, pero que en esta sociedad no encuentra ningún apoyo, ningún diálogo, ni escolar ni familiar, sino solamente 'pettegolezzi', más o menos morbosas, que no le aclaran su problema'.

Se comprende que Lattuada haya aceptado dirigir la historia de Piovene, tanto por los contactos que tenía con la suya propia, como por la posibilidad de probar fuerzas para su posterior y mediata empresa. Y se comprende, además, que haya podido

disimular tan bien la discordancia de enfoques dentro de la primera película. Por una parte, el sistema de 'raccontos' colabora. Por otra, el marco de frustración e incompreensión de los demás, que obra en la novela como fuerza determinante, ya está allí en la primera parte del film. Lo que cambia es solamente la concepción de la protagonista, que revela de pronto un natural perverso, demasiado discordante con el gentil recato que es firmemente subrayado en todo el primer racconto: la llegada al castillo, la actitud ante la madre, el primer idilio, la espontánea entrega al amor físico. En estos veinte o treinta minutos el personaje escapa a su naturaleza novelesca, e interpreta una conciente sinopsis de *Dulce engaño*.

En cuanto a esta última, las variantes respecto a su precedente no se dan en la trayectoria de la protagonista (ilusión, primera experiencia y posterior desengaño) sino en el marco social moderno, ampliado y pulido, donde se desarrolla la historia. Algunos críticos italianos lo han juzgado como 'no representativo'. Es ésta una reserva fuera de lugar, pues se olvida que el film no aspira a dar testimonio de una zona de la sociedad —en el sentido de *Rocío*, o de *La dolce vita*— sino a realizar un estudio de psicología adolescente. La ubicación física o humana de la anécdota se subordina a ese fin, y los personajes secundarios funcionan como estudios que contrastan y realzan, sutilmente, el caso principal. El ingenuo impulso lesbiano de la condiscípula, el coro estridente y cruel de las otras, la amiga frígida y su frívola madre, el encuentro animal del actor con la princesa, son todos episodios a los que Catherine Spaak asiste sin sentirse íntimamente perturbada en su naturaleza sana y limpia. Sus padres no son mostrados como un medio de subrayar su aislamiento afectivo, tampoco interesan como una explicación para su carácter, además.

Podría ser una crítica justa impugnar la veracidad particular de los casos que la rodean. Todos ellos, sin embargo, están trabajados con un sentido del detalle inédito, de la observación personal y de prime-

ra mano, con un esfuerzo por eludir el cliché, que consiguen una legítima vida propia, no obstante el aire familiar de algunas situaciones, propias de cierta temática actual, iracunda y comprometida.

¿Por qué, entonces, el rechazo casi generalizado para una obra valiosa (y rechazo nunca imputado a la forma —que examinaremos aparte— sino a la presunta 'flojedad' del contenido)? Quizás, en realidad, estemos descalificando al film por un motivo inconsciente. La contraposición entre la pureza de la muchacha y la corrupción o frustración de los otros se produce en el marco de lo cotidiano y en un tono de observación atenta y moderada; de observación y no de explotación estridente de los ribetes dramáticos del tema. De simpatía y comprensión y no de 'denuncia' y supuesta estupefacción. Acostumbrados al ademán profético y acusatorio como a una aspirina para cierto sentimiento contemporáneo de culpa, muchos sienten el tono de Lattuada. al enfrentarse con él sin previo aviso, como una estafa para su expectativa: la expectativa de la violenta aspirina de Fellini, Antonioni, o Visconti, y también de otros fuera de Italia, la expectativa de una reprimenda violenta, que nos alivie.

Creo que la valentía de Lattuada radica en su modestia. O mejor dicho, en mantener esa modestia de tono contra la presión de una moda que él, con sus conocimientos, podría decidirse a aprovechar. En mantener su elocuencia dentro de los límites de su inspiración, sin insuflarle una enjundia de receta. Es ésta una demostración de personalidad, que debe ser contada en su favor y no en su contra.

LA FORMA. Hay en ambas obras un factor de intenso atractivo que actúa sobre nosotros independientemente de la acción dramática. Es una impresión plástica de esplendor, como si se hubiera logrado captar o dar forma, mediante la pura combinación de detalles técnicos, a una cierta relación de armonía, a un cierto impulso estético contenido en la oscura expectativa artística del espectador. Buena parte de esta impresión

proviene exclusivamente de la fotografía como queda demostrado con sólo mirar los affiches del film a la puerta del cine. Hace ya muchos años, comentando *La loba* en "*Le Figaro Littéraire*", Claude Mauriac hacía notar que Lattuada era el primero, después de Orson Welles, que trabajaba por dotar de una calidad peculiar, propia, a la fotografía.

En las obras aquí comentadas esa calidad se ha desarrollado con un refinamiento ejemplar. Su análisis permite también encontrar algunas de las fórmulas que la producen.

En primer lugar se hallan los tonos de la fotografía. Cada toma ofrece la particularidad de que está compuesta, siempre, por tres tonos básicos: blanco, gris, y negro. Ellos se utilizan como si fueran las tres variaciones posibles, y obligadas, de la paleta de un pintor. Continuamente el equilibrio general de la composición se desplaza por esta gama, pero jamás ninguno de los tonos desaparece por completo, ni es distribuido arbitrariamente.

Hay un momento de *Dulce engaño* (creo que es la llegada en automóvil a la villa campestre del arquitecto) donde el negro invade la pantalla hasta reducir a un punto central al blanco y al gris. Entonces el auto sale del túnel de árboles y la expansión de los tonos se produce a la inversa. Otras veces, en una imagen muy clara, hay una onda en el cabello de Catherine Spaak o un pliegue en su vestido, donde se mantiene el negro. En el conjunto queda de manifiesto la existencia de un cuidado consciente para con este asunto. Los tres tonos siempre presentes dan la sensación de un mundo plástico cerrado, completo, y donde al mismo tiempo existe la libertad de infinitas variaciones posibles en su combinación. Adoptando esta pequeña convención se ha eliminado, con respecto al color, el factor 'caos' (algo que Visconti, por ejemplo, con su exacerbada búsqueda del detalle naturalista, todavía no ha superado).

La aplicación de esta regla no supone el abandono de otra, para Lattuada quizás más importante: la de disimular. A menudo el cabello, la piel o una prenda de ropa sufren un tratamiento de textura (o sea esa sensa-

ción táctil que da la iluminación al ras) que los transforma en un imán para la atención, impidiendo advertir **que** tanto los tonos como el encuadre son minuciosamente compuestos.

Dentro de los planos, los movimientos son complejos y numerosos (como la larga toma en que comienza *Dulce engaño*, trozo magnífico de bravura). Utiliza pocos cortes, y el montaje y la continuidad apenas se notan. Se adivina que su perfección sería el desaparecer por completo. Es lo que dice el propio Lattuada: 'He buscado por sobre todo esconder la presencia de la cámara, de modo que el montaje surgiese de una confluencia de líneas de fuerza y del deseo del público de ver ciertas cosas y no ver

otras (...). En suma, me abandono a las líneas de fuerza de la historia y no busco encerrarme en ninguna fórmula estilística'.

Tanto en *Cartas de una novicia*, como en *Dulce engaño*, puede encontrarse una mina excepcionalmente rica en sabiduría técnica. Personalmente no me siento capaz de hacer un inventario organizado, pero la señalo para el aficionado capaz de apreciar por sí mismo el buen narrar cinematográfico, y también el valor dramático y humano presente en un par de obras que, a mi juicio, han sido injustamente relegadas por nuestra crítica.

Raúl César CADEA

La revolución de las formas

Nouveau Roman

"La littérature, aujourd'hui, nous annonce ceci: que nous ne sommes pas seuls à être seuls."
(Bernard Pingaud)

Nunca, tal vez, han estado peor justificadas las etiquetas con las que la prensa, cierta crítica y los editores preocupados por ofrecer productos literarios diversos envueltos por una misma banda uniformizadora — 'nouveau roman' — han bautizado a un grupo heterogéneo de es-

critores y lo han presentado a un público, la más de las veces desconcertados por 'ese estilo de ausencia que es casi una ausencia total de estilo' (1), llegando a permitir — como ha escrito el crítico Guy Dumur — que 'en el exterior se nombre más la literatura de vanguardia que en la propia Francia; tal vez, después del caso Sagan no ha habido otros ejemplos como los que ahora ofrecen Robbe-Grillet, Butor, N. Sarraute, ...' Porque en este

caso -aunque los escritores no hayan rechazado en forma expresa la etiqueta que los unifica- no existe la revista literaria que los haya agrupado originariamente y desde la cual hayan arriesgado los primeros apuntes y páginas de una trayectoria literaria que ha sido siempre individual y, no existe tampoco, la posibilidad de individualizar el 'bistrot' parisino donde pudieran ser vistos alternando en conjunto, ni el propósito manifiesto de acercarse unos a otros más allá de las intervenciones en Coloquios Internacionales (2) o de los sellos editoriales (el más representativo ha sido el de Editions de Minuit) que se arriesgaron a editar en cortos tirajes a autores generalmente desconocidos, convirtiendo en una 'boutade' válida lo que dijera J.P. Aron sobre el Director de Editions de Minuit, Jerome Lindonx: 'las obras que publica sobre Argelia no suponen ni la mitad del coraje necesario para lanzar a Robbe-Grillet'. Sin caer, en el escepticismo con que han sido acogidos por una crítica defensora de los baluartes de una discutible tradición literaria francesa no contaminada por 'las corrientes foráneas' y que no cesa de repetir -tal como lo hace, por ejemplo, Bernard de Fallois- que 'lo único que lleva al público a agrupar bajo una etiqueta -'nouveau roman'- de la que ellos son, tal vez, los primeros en renegar, está dado por el único hecho de que son más difíciles de leer que otros y que los procedimientos aparentes, transforman la novela en una experiencia de laboratorio', y sin caer tampoco, en el fácil 'snobismo' (siempre grato a los mejores artífices de la propaganda del 'nouveau roman') que presente a unos escritores ya clasificables en el novedoso anaquele de la novela objetiva, puede, desde ahora, aventurarse que 'este vanguardismo ingenuamente fetichista' -al decir de Bernard Lot- tiene en común una serie de 'rechazos', de 'soupçons', de actitudes negativas frente a la novela llamada tradicional que puede, momentáneamente, y hasta que no se entre a analizar lo original y exclusivo de cada uno de estos

escritores, la etiqueta con que el público los ha conocido. La misma sociología de la literatura a la que recurre Juan Goytisolo en apoyo de sus tesis en 'Problemas de la novela' (3) ha dado razones a la corriente crítica que agrupa a los escritores en función de sus posiciones negativas y no en función de sus afirmaciones positivas, al decir que la novela tradicional francesa, eminentemente explicativa, burguesa, con personajes cultos y leídos (Maril Albères señala que el 85% de los personajes de la novela francesa tienen un título de bachiller o un certificado de estudios) no puede mantenerse como eterna ni universal en una estructura histórica y social que se está modificando en el sentido de hacer aparecer a todas aquellas novelas como 'puras antiguallas'. Claro está que, en la misma medida que las nuevas estructuras integren una imprevisible 'terra incognita', las experiencias literarias que surjan paralelamente suponen 'un régimen de excepción' (4), un convertir a la propia novela en un instrumento de búsqueda, una instauración de la ambigüedad y de la relatividad y en hacer del escritor un hombre desconcertado más, ajeno a los escritores omnipotentes del S. XIX, a los testigos-Dios imperturbables y llenos de fe en los sistemas a través de los cuales viven y escriben (5). Esta no es, ni remotamente, una posición original del autor de este trabajo, sino que responde a los mismos postulados que han pregonado los integrantes de 'l'école du refus', por ejemplo Robbe-Grillet (Figaro Littéraire, 29 mars 1958), al escribir que 'los elementos positivos son personales a cada uno de nosotros. Y si un cierto número de novelistas puede ser considerado como formando un grupo, ello es mucho más por los elementos negativos, o por el rechazo que tienen en común frente a la novela tradicional'. Con esta ratificación de 'los mismos rechazos y los diferentes objetivos', se puede intentar -bajo el lema de J.P. Sartre 'le roman est en train de réfléchir sur lui-même' y el bautizo de 'anti-roman' con que proligó la novela 'Portrait d'un homme', de Nathalie Sarraute-

un análisis de la llamada 'novela objetiva'.

I El Rechazo

'La bourgeoisie á tout intérêt persiste á ne voir que des hommes, á proclamer l'identité de la nature humaine á travers toutes les variétés de situations.'
(J.P.Sarte; Situations, II)

1. El primero y más conocido de los rechazos llevados a cabo por los novelistas franceses, ha sido el del personaje -el héroe de la novela tradicional- como centro y razón de ser de la novela. La concepción, relativamente reciente, del personaje, responde a la estructura de la sociedad burguesa-liberal que centra en el individuo todas sus miras y que, sobre todo, cree en su posible destino particular. Es por ello que, tal como se ha definido Nathalie Sarraute, no es posible crear, en la hora actual, personajes con rasgos inconfundibles, ni realidades sustantivas de la persona humana con un carácter y un rostro. Puesto en duda el destino del hombre como individuo, se destruye automáticamente su unidad psicológica, pierde importancia su integración en una personalidad propia al punto de poder llegar a ser, como en la novela 'La jalousie' de Robbe-Grillet, un simple punto de observación, un ángulo desde el cual los objetos cobran una especial significación, se organizan en un ir y venir de miradas hasta dar al lector la sensación de que el protagonista no identificado de la novela es un hombre celoso. Pero, mientras en Robbe-Grillet la supresión de los personajes como protagonistas de la novela permite que irrumpen a un primer plano los objetos, mejor, las superficies de los objetos, en Nathalie Sarraute el personaje es sustituido por un análisis agudo y minucioso de sus corpúsculos, las esferas mínimas y sutiles de la existencia -'tropismos'-

que preceden, incluso, a toda sensación psicológica definida. En cualquiera de los casos el autor se limita a captar y reproducir en forma concreta conductas humanas en situación pura, sin desarrollos psicológicos definidos o calificados, sin duraciones temporales o referencias espaciales concretas a una anécdota o una historia determinada. Tanto si se queda en 'deça' (Robbe-Grillet) o se penetra 'au-delá' (Nathalie Sarraute), tanto si se traduce 'la existencia' ante las cosas, como si se intenta explicar 'la presencia' de las significaciones psicológicas, sociales o funcionales que caracterizan 'el mito de profundidad' de que habla André La-barthe en los personajes de la novelística tradicional, queda abolido el universo de las significaciones y se instaura 'el mundo más sólido y más inmediato de las cosas y los objetos que 'están aquí' antes de ser 'alguna cosa' (Robbe-Grillet) convirtiendo los personajes en 'hombres que andan por la ciudad sin otro espectáculo que el horizonte, sin otro poder que el de sus ojos', tal como ha escrito Roland Barthes. En este sentido, el lector ha ganado la posibilidad de juzgar, por sí mismo, al posible personaje de una novela contemporánea. Al no venir predeterminado de un juicio, de una voluntad, y de una definición determinada por el autor, el lector contemporáneo -esencialmente desconfiado a todo lo que propone la imaginación del escritor- puede elaborar su propio juicio acerca de la relación propuesta. Coytiso-ko, en el trabajo ya citado, pone como ejemplos los estilos contrapuestos de Baroja y Unamuno y afirma que 'Baroja, como todo novelista verdadero, deja al lector la responsabilidad de enjuiciar a sus criaturas: después de darles vida, las abandona, por así decirlo, a su suerte. Unamuno, por el contrario, no nos concede esa libertad: obligándonos a aceptar su propia perspectiva, intenta continuamente adomesticarla. Espectador en un caso y cómplice

(Sigue en pág. 68)



3 meses de CINE

JULES ET JIM

TIREZ SUR LE PIANISTE

Los estrenos locales de *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim* parecen demostrar una vez más que desnudar la obra de muchos creadores cinematográficos resulta una ta-

rea bastante irrespetuosa además de ser, por lo general, inútil. En el caso de Truffaut el problema se acentúa pues no se halla fácilmente en el cine contemporáneo

una actitud tan vitalmente rebelde a todo tipo de clasificación, de análisis o de pretendido racionalismo, como la de este joven artista de treinta años, autor de tres largometrajes y un mediometraje, crítico, libretista, productor.

La obra de François Truffaut, como la de Orson Welles, se abre con un film considerado maestro. En efecto, tras probar fuerzas en el mediometraje *Les mistons*, este joven, todavía aureolado o contaminado por el ejercicio de una crítica tan peculiar como lo es la de "*Cahiers du Cinéma*", realiza en 1959 su primer largometraje *Les 400 coups*. Público y crítica se dedicaron afanosamente a buscar elementos autobiográficos, subconscientes, hallazgos o exhumaciones de procedimientos narrativos y, sobre todo, posturas críticas que indudablemente -por premeditación o coincidencia- el film postulaba. Nadie (o muy pocos) notó que el realizador hacía hincapié en otra perspectiva mucho más poética, que sus momentos más apasionadamente líricos no estaban en las relaciones del adolescente con la sociedad, con la familia, con sus compañeros, sino que aparecían espontáneamente cuando el protagonista se asomaba a su interior, se interrogaba, se modelaba a sí mismo duramente cuando entablaba ese diálogo mudo con lo más íntimo del espectador.

Que la crítica haya aceptado y aplaudido al Truffaut de *Les 400 coups* por alzar la antorcha que antes encendiera Jean Vigo, que se haya recalcado su inconformismo ante la educación que puede recibir impunemente la más joven y "civilizada" generación de franceses, que se le haya ensalzado como crítico social, como pedagogo o como "mensajista", en base pura y exclusivamente a *Les 400 coups* parece lógico y se explica. Lo que no se explica tanto es que, conocido su segundo film *Tirez sur le pianiste* (1960) en misma crítica se haya esforzado en hallar semejanzas, "una temática contaminada" y hasta una "identificación entre el adolescente y el pianista". Esto es sólo cierto en la medida en que los personajes responden a la concepción artística de Truffaut.

Porque tal vez una de las maneras más fecundas de ver este cine sea ensamblándolo con una corriente afectiva general, interpretándolo como una parábola liberalísima de toda una filosofía ante la vida, una filosofía de artista, bohemia, lírica, casi frívola. La expresión de esa filosofía es, sin duda, una expresión rica e inteligente, pero es, ante todo, libre y vital. La libertad y la vitalidad son, efectivamente, los atributos que parecen definir estos dos últimos films de Truffaut.

Aparentemente, el error más generalizado con respecto a este joven artista es asimilarlo a una concepción más o menos tradicional del creador cinematográfico. Como Godard, como Franju, Truffaut desdeña erigir su obra sobre la base clásica de un gran tema, de una preocupación personal, de un tratamiento obsesivo. Por el contrario, este artista peculiar intuye en cada uno de sus films un microcosmos poblado de criaturas, de símbolos, de personales delectaciones, pero, primordialmente, un universo clausurado y autosuficiente, independiente, en un sentido, de antecedentes y consecuencias. Este hecho me parece fundamental para comprender no sólo la obra de Truffaut, sino la de muchos otros realizadores quizás menos inspirados, que han comenzado a experimentar en el cine de hoy.

Las carreras de los viejos cineastas podían muy bien aquilatarse en la medida en que los temas y estilos evolucionaban o involucionaban a través de sus diferentes films: así es corriente oír hablar de un "problema de fe" en Bresson, de las dudas metafísicas en la obra de Bergman o de una marcada decadencia temática y estilística en viejos realizadores radicados en los Estados Unidos (Lang, Stevens, Ford).

El cine de Truffaut está a salvo de esas generalizaciones porque cada uno de sus films es un hecho objetivo, juzgable por separado, sin aparente conexión temática con sus precedentes o secuelas. Por eso me parecen poco atinadas las opiniones que hablan de continuidad en los caracteres, de equivalencias psicológicas e incluso

de homogeneidad de estilos entre *Les 400 coups*, *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim*.

A mi juicio, lo que precisamente Truffaut ha buscado rechazar es esa fisonomía ajada y convencional del director cinematográfico que cualquier espectador puede forjarse viendo los films -a veces excelentes films, por cierto- de Cayatte o de Carné. No olvidemos que según sus propias palabras Truffaut ha expuesto en lo posible, casos concretos, personajes de carne y hueso que sienten y piensan en una dimensión muy humana, se ha negado a traficar con conceptos abstractos como "delincuencia", "amistad", o "adulterio", tópicos tan frecuentados por los artistas modernos. El mismo se ha defendido de un modernismo que no siente (1): "Creo que por temperamento no soy moderno. Estoy más interesado en la idea de reencontrar cosas del pasado y ello explica que me sienta más capaz de realizar *Pierrot, roi du rail*, que *Marienbad*.

En realidad, si se busca alguna afinidad entre *Tirez sur le pianiste* y *Jules et Jim* se hallará sin duda en un punto de vista muy amplio para exponer las zonas paradisíacas y/o infernales de las relaciones humanas, unas relaciones que podrán tildarse de cualquier cosa menos de convencionales. Desde la imagen solitaria del chico, recortada contra una sociedad más indiferente que cruel en *Les 400 coups*, pasando por la aventura fraternal de *Tirez sur le pianiste*, hasta el triángulo masoquista de *Jules et Jim*, la exploración de las relaciones humanas se hace cada vez más compleja a medida que la expresión se hace más accesible, más cálida, más espontánea al cabo. Esto es lo realmente asombroso de Truffaut, que logre ser cada vez más nostálgico en un camino que aparentemente le exige mayor complejidad, más lucidez que haya llegado en *Jules et Jim* a conjugar esa visión contradictoria e instintiva del alma humana con una narrativa tan emocional, tan nostálgicamente decadente. Parecía imposible que los abismos del instinto, del sexo, de la imposibilidad de comunicación, de la amistad

puesta a prueba, se pudieran iluminar con otra luz que no fuera la del psicoanálisis, la descripción lenta y el más lúcido racionalismo. Truffaut demuestra que no es así. Apelando a toda una tradición poética de casi sesenta años y con un criterio que parecía definitivamente superado en materia de concepción artística, el joven realizador ha logrado transmitir todo un mundo de inquietudes, complejos y sentimientos tras la anécdota en apariencia frívola y amoral de *Jules et Jim*.

El suyo es un mundo en principio rabiamente concreto, poblado de moblajes, maquillajes, afiches y reproducciones de Picasso, ambientes inobjetables; y partiendo de esa sólida base reconstitutiva la impresión se continúa en el juego natural de los actores, en el ritmo del montaje, adecuado a cada etapa de la anécdota, y especialmente en ese tono nostálgico hacia un mundo y un concepto vital que Truffaut no conoció (nace en 1932) aún suponiendo que haya existido.

Pero, más que la valoración intrínseca e individual de las obras de Truffaut, hay toda una posición artística y creativa que es la más interesante de destacar. Creo que, en definitiva, casi todo el problema puede reducirse al discernimiento de los grados de autosuficiencia en que se mueve o puede moverse el creador cinematográfico contemporáneo. En otras palabras, cuál puede ser la relación entre el creador y su mundo y en qué medida pueden independizarse mutuamente. Es evidente, que Truffaut ha prescindido radicalmente de cualquier conexión ya no con la sociedad o el mundo en que florece su obra, sino hasta de las conexiones más elementales para con las orientaciones modernas del arte, en especial el cine. Sus films son tan ricos y personales como los de Godard, pero a diferencia de éstos, dentro de veinte años resultaría difícil averiguar en qué fecha Truffaut filmó *Jules et Jim* por ejemplo, y en cambio cualquiera podría verificarlo con *A bout de souffle*.

Esto es más importante de lo que parece, porque testimonia un divorcio entre artista y sociedad que resulta casi anacrónico en la general tendencia del arte

moderno por entablar polémica (social, política, espiritual). Sin embargo, respetada la libertad esencial del artista para elegir tema o técnica según sus personales inclinaciones, hay que concluir que Truffaut habita un cosmos absolutamente personal, que no guarda relación directa con el mundo de sus experiencias y que a la manera de Wyler o del mismo Rossellini se vuelca en un subjetivismo indirecto, un subjetivismo que se hace necesario descubrir bajo esa capa de aparente escapismo de sus temas porque, después de todo, la revelación de una personalidad no tiene por qué ser gritada o expuesta crudamen-

te ante el espectador curioso. Muchos artistas han optado por decorar su mundo según su propia concepción, se han negado a la expresión directa de su sensibilidad, han preferido una parábola, una metáfora, la visión distorsionada que se reserva al espectador inteligente y sutil, a ese que puede concebir la vida como un torbellino si, sentido, sufrir con una sonrisa en los labios y vivir sin encasillarse en la definición intolerante del drama o de la comedia. Sentir, sufrir, reír y guardar siempre, en lo más profundo de sí, un caudal inalterable de estilo, de elegancia, de confianza más artística que humana. C. T.

SASOM I EN SPEGEL

El título español ha de desorientar a mucho público. En el original este film se llamaba 'A través de un espejo, oscuramente' y aludía a un pasaje de la Epístola de San Pablo a los Corintios, donde se dice que en este mundo podemos intuir a Dios como si fuera a través de un espejo, oscuramente; pero en el otro lo podremos conocer tal como nos conocemos a nosotros mismos.

Desde el título Ingmar Bergman adelanta el contenido y la índole de la búsqueda de su film. Primera parte de una trilogía, *Detrás de un vidrio oscuro* se inscribe en la lista de films de temática metafísica que Ingmar Bergman viene realizando desde 1957. El relato tiene cuatro únicos protagonistas, sin ningún personaje lateral, y en rigor en él no ocurre nada durante la hora y media de proyección. Lo único que se debate, entre los cuatro únicos personajes, es un drama a primera vista personal e individual. Pero más al fondo hay una angustiante búsqueda de Dios, que puede ser una araña de mirada fría (como descubre Harriet Andersson en el curso de una alucinación), o puede ser el padre (como lo presiente el hermano, Lars Passgarn

respecto al padre, Gunnar Bjorns —trand). Puede ser también, más ampliamente, el amor, según una interpretación que Bergman propone a través del personaje de Bjornstrand y que proviene del propio San Pablo.

El drama se centra en los personajes de un novelista de cierto éxito (Bjornstrand), su hija (Harriet Andersson) que ha padecido en el pasado accesos de locura y que actualmente sufre alucinaciones que la empujan a buscar a Dios tras las paredes, en el hueco de una puerta, debajo del empapelado de un cuarto, y que termina por reconocerlo, monstruoso, en la sombra del helicóptero-ambulancia que viene a buscarla y que ella identifica con una araña. Los otros dos personajes de la historia son un hermano de Harriet Andersson, al que ella induce a viva fuerza para que la posea y para quien el mundo se despedaza luego. El cuarto es Max von Sydow, esposo de la mujer, a la que pierde varias veces sucesivas. La primera cuando ella lo abandona por la noche y se rehusa a convivir con él; la segunda cuando ella se hace poseer por el hermano. Y la tercera y más alucinante, en la escena ate-

Detras de un
vidrio oscuro



rradora en que Harriet Andersson presa de espíritus se echa al suelo y suplica la aparición de Dios, un Dios esquivo que permanece tras la puerta sin decidirse a entrar (y Bjornstrand queda, justamente, tras la puerta, sin entrar al cuarto). En esa escena Max von Sydow se arrodilla junto a su esposa, como si quisiera acompañarla y rescatarla de la locura. Inevitablemente la pierde por tercera y última vez.

Los problemas que se debaten en el film son de una profundidad y de una trascendencia inusitadas en el cine moderno. El tema de la muerte está aludido como una presencia recurrente (en una obrita teatral que el hijo representa para el padre, en un racconto de Bjornstrand a von Sydow, en la misma locura que es una forma de muerte). Ante la muerte, ante la imposibilidad de comunicación, los personajes se interrogan. No es la locura lo que hace que Harriet Andersson quiera encontrar a Dios. Todos los personajes están urgidos por las mismas interrogantes. La solución final (de transición), propone que Dios es el padre (pero éste debe ser un Padre con mayúscula, aunque los subtítulos traducen torpemente 'papá').

En la segunda y en la tercera parte de esta trilogía Bergman amplía su búsqueda y sin proponer una solución definitiva redondea su pensamiento. En tal sentido, *Detrás de un vidrio oscuro*, obra admirable

en sí misma, debe ser vista como la introducción a una obra más amplia. Como todo Bergman, ésta es una etapa dentro de las reflexiones del creador a propósito de la vida, el mundo y la razón de ser del amor. Por ese motivo aparecen aquí muchas de las imágenes y de los símbolos de su obra previa. Como la isla, que siempre había significado el refugio donde los protagonistas de *Mónica*, *Juventud divino tesoro* y otros films suyos, es en *Detrás de un vidrio oscuro* el ambiente en que transcurre toda la historia. Pero con la diferencia de que esta isla ya no es refugio. El mundo y la angustia, y las interrogantes metafísicas, alcanzan también a la isla, ya no es posible sustraerse a ciertos problemas.

El film está admirablemente realizado, concretando en imágenes la visión de uno de los personajes (Bjornstrand), quien confiesa en las últimas escenas que tiene necesidad de construir en su torno una valla que lo proteja del mundo exterior. Cuando esa valla se derriba, entonces advierte que todos sus sueños y sus fantasías -como los sueños y las fantasías (las obras) del mismo Bergman, que se identifica con el personaje- se vuelven grises. El film está fotografiado íntegramente en grises plomizos, que no sólo lo unen con el sentido de esa frase sino también con las premoniciones de muerte que planean a lo largo de todo el relato. M. M. C.

LA NOTTE

La anécdota de *La notte* tiene como centro a un matrimonio burgués en crisis (Giovanni, Marcello Mastroianni; Lidia, Jeanne Moreau) y se desarrolla en menos de veinticuatro horas. Comienza con la visita a un amigo que está muriendo de cáncer (Bernard Wicki), luego de la cual Giovanni es asediado por una ninfomaniaca, que lo incita ardentemente al actosexual y frente a la cual él no ofrece resistencia. Ambos concurren luego a una reunión literaria en homenaje a Giovanni, que es un escritor de éxito, y de la cual Lidia se escapa. Recorre las calles, se acerca a un niño que llora, interviene para separar a dos muchachos que pelean y huye ante la persecución de uno de ellos, contempla a un grupo de gente que tira cohetes similares a los cósmicos. Luego llama a Giovanni y juntos recorren los lugares en los que se conocieron, van a un club nocturno y finalmente a una fiesta ofrecida por un gran industrial. Allí ambos intentan sendos romances que no conducen a ninguna parte y la madrugada los sorprende en un campo de golf, donde Lidia lee a Giovanni una carta que él le enviara hace unos años y que no reconoce. Giovanni toma entonces conciencia de la desunión que reina entre ellos y fuerza a Lidia a un acto sexual que tiene el sentido de una reparación y de una búsqueda. El film se cierra con la imagen simbólica de un campo desierto.

Ante todo, *La notte* es la narración de una frustración vital, de una honda desolación, concretada en ese matrimonio que ha dejado de quererse. Y es el personaje de Lidia, reafirmando la tradición de lucidez de las mujeres de Antonioni, quien toma conciencia del fracaso. Enfrentada a la muerte de un amigo que es también su admirador, Lidia comienza a enfrentarse con la muerte de su amor. Su paseo por las calles de Milán es una reflexión sobre lo que ha intuído, marcada por los acontecimientos exteriores ante los cuales se encuentra. Como señalaba un crítico extran-

jero, cada uno de esos accidentes alude simbólicamente a sentimientos reprimidos, (el niño, al deseo de maternidad; los jóvenes, a la necesidad sexual; los cohetes al deseo de independencia).

Giovanni, en cambio, permanece ajeno a ese proceso de lucidez, y se niega a admitir la realidad cuando Lidia lo enfrenta. Es un personaje bastante desdibujado, seguramente un intelectual mediocre, con una gran indiferencia hacia su mujer y una evidente disposición favorable para otras (la ninfomaniaca, una bailarina del club nocturno, la hija del industrial).

La escena de la fiesta permite la pintura de una clase alta ociosa y lamentable, que exhibe su profunda indigencia interior. Aplaudiendo al caballo del que es propietario el dueño de casa y que ha ganado una carrera, dedicándose a juegos tontos y llenando su vida con el alcohol y la promesa de la aventura sexual, esa burguesía es sólo vida aparente, está tan muerta como los protagonistas del film. En ella se da la conciencia del destino inevitable, al que sólo es posible postergar utilizando las armas del refinamiento y la cultura. Por eso el industrial le propone a Giovanni que escriba un libro sobre las relaciones armoniosas que deben reinar entre patronos y obreros. Es la carta que juega el neo-capitalismo italiano, la de la conciliación, para intentar —utilizando a los intelectuales al servicio de la burguesía— impedir lo que saben imposible ("Estamos cerca del fin de nuestros privilegios", dice un personaje).

El tema profundo de *La notte* es la muerte y está expresado en tres instancias. La muerte física, individual, en el amigo canceroso. La muerte interior, espiritual, en ese matrimonio que ya no se ama porque los muertos no se aman, carentes ambos de ideales, de objetivos precisos, afectados por una esencial desvitalización. La muerte de una clase y de una sociedad, en fin, la clase a la cual los protagonistas pertenecen y que se sabe a sí misma impotente para poder mantenerse en su situación.

Por eso el film se inicia con las imágenes de los rascacielos de Milán reflejados en un vidrio, pálidas imágenes del impulso creativo de una burguesía otrora pujante y que ahora se acerca a su ocaso. Por eso los inmensos edificios, comparables a sarcófagos de cristal, los desiertos salones del industrial, permiten intuir la presencia de la muerte.

Este es el contenido latente de *La notte*, la significación profunda de aquello que está potencialmente incluido en las fabulosas imágenes del film. Porque Antonioni, como es propio de su estilo -se reduce a mostrar la conducta de los personajes, se limita a diálogos esquemáticos que nunca caen en el discurso- recurre siempre a la sugerencia de lo que es observado desde afuera. Y con su "tempo" moroso, con abundancia de planos generales o medios y una portentosa labor de encuadre -que no es sólo mero ejercicio esteticista sino que contribuye a redondear el sentido del film- va desarrollando su tema. Un ejemplo formidable de la excelencia del encuadre, es aquella escena en la cual la pantalla aparece cubierta casi en su totalidad por un inmenso rascacielos (símbolo de una civilización) y en un pequeño extremo del cuadro se percibe la figura de Lidia, un insecto aprisionado y ahogado por esos inmensos bloques de cemento (símbolo del hombre en esa civilización). Hay un único defecto formal en este

film magistral, prodigio de lenguaje, que lo acerca demasiado a lo literario: la lectura final de la carta. En un film que es un ejemplo de independencia del cine frente a la literatura, la introducción de un recurso tan poco cinematográfico, por más que Antonioni evite la inmovilidad de cámara con gran riqueza de tomas desde todos los ángulos, es una caída innecesaria, que desmerece el logro total.

En lo que tiene que ver con el contenido, Antonioni reitera su actitud de observador implacable de un proceso de decadencia social. Su actitud filosófica podría asimilarse a la de un empirista (en el sentido más amplio) que se limita a registrar aquello que la experiencia le muestra, en una atención rigurosa a los hechos, pero que se niega a toda interpretación que rebase el plano de lo fenoménico. Antonioni comprueba el fin de una sociedad, pero no indica adónde va esa sociedad. Ve con melancolía la falta de valores auténticos, la crisis afectiva y vital de una clase dominante e intuye las raíces de ese proceso, pero teme pronunciarse sobre el futuro, se niega a lo que podría ser una hipótesis gratuita (de ahí su empirismo). Para decirlo con palabras de Guido Aristarco, es un revolucionario que carece de ideales sociales. Y esta carencia oculta un riesgo fundamental: es una pendiente que puede conducir a un nihilismo radical y absoluto. R. E. A.

UNE AUSSI LONGUE ABSENCE

Hace dos semanas que un vagabundo (Georges Wilson) pasa cantando un aria de "El barbero de Sevilla" junto a un bar en las afueras de París, cerca del Sena. El hombre ha perdido la memoria, pero su voz, su apariencia física traen a Thérèse (Alida Valli) el recuerdo del marido que perdió

durante la guerra. En lo sucesivo tratará de atraerlo hacia ella, procurará hacerle recuperar el pasado, única forma de poder comunicarse con él.

De este modo el tema de la memoria, la imposibilidad de recuperar el pasado, reaparecen en la obra de los realizadores

de la nouvelle vague francesa, un dato que no sorprende si se advierte que el libreto de la película pertenece a Marguerite Duras, y que el director Henri Colpi está estrechamente vinculado con Resnais, Varda y otros obsesados por esa temática. Lo que el film tiene de original es su enfoque, la entonación lírica y poemática con que narra, lenta, morosamente, su historia. Desde las primeras escenas Colpi puebla a su film de referencias visuales al paso del tiempo, con vehículos que se desplazan, que van y vienen, con ruidos del tránsito, con bocinas y, sobre todo, en una escena clave que junta a Alida Valli y Georges Wilson junto al Sena, con el fluir lento de las aguas y el desplazamiento de lentas barcazas. El ritmo lento del relato corresponde al tiempo mental de alguien que tratara de recordar algo y no pudiera. Todo el film tiene ese tono angustioso de la imposibilidad de recordar que es una imposibilidad de comunicarse.

Es muy astuto y muy sutil el modo como Colpi estructura su film. Durante la primera media hora al espectador no se le alcanza ningún dato sobre las relaciones reales entre los protagonistas, debe sospechar progresivamente que ambos son (o podrían ser) marido y mujer y que ella está tratando de recuperar al hombre. Al cabo de esa media hora inicial y por un coro que constituyen los parientes de campaña que Alida Valli hace venir a París para reconocer a Georges Wilson, Colpi dice muy claramente y en palabras (parece un recitativo) que ambos se habían conocido en algún pueblito del interior de Francia, que el hombre fue un héroe de la Resistencia llevado por los nazis a un campo concentracionario, que su esposa recibió del gobierno una condecoración por su valentía. Pero subsiste la duda, porque el hombre se parece pero no mucho, porque la ausencia ha sido larga y la memoria puede fallar y confundir rostros, porque en ese tiempo el hombre ha envejecido, porque Alida Valli ve a su marido con los ojos del amor y puede estar viendo visiones. Los parientes tienen dudas. La mujer trata de vencerlos y trata de conven-



cerse a sí misma. Quizás el recuperar a su marido signifique para ella la evasión del ambiente mediocre en que transcurre su existencia, con un amante al que acompaña en las vacaciones de verano, con la obligación de atender un bar ruidoso y sucio.

Luego de esa primera revelación, al cabo de media hora de relato, el film vuelve a acumular datos de esa búsqueda del tiempo perdido. Los confirma hacia el final, con otro coro, de vecinos que espían la reunión de la mujer con el vagabundo en el interior del bar! Hasta que en los últimos dos o tres minutos Colpi golpea a su espectador con toda la fuerza. Recién entonces se confirma la verdad sobre este hombre misterioso, pero esa revelación (sospechada por el espectador desde mucho antes y también sospechada por el personaje de Alida Valli) es asimismo la confirmación de la imposibilidad de recuperar el pasado. Sólo queda para Thérèse la esperanza. Esta era una mala época en verano los hombres no sienten necesidad de un hogar. Pero en el próximo invierno ella habrá de insistir. Para entonces el vagabundo volverá, necesitado de calor y protección. El invierno es el tiempo para recordar.- M. M. C.

UNE FEMME EST UNE FEMME

Bromas aparte, ésta es la comedia más enloquecida estrenada en Montevideo durante el ejercicio 1962. No sólo las cosas ocurren a velocidad superior a la normal, no sólo todo el mundo hace cosas incongruentes como contestar lo que no viene al caso, mirarse en espejos y hacerse muecas, ir a recoger en el aire una tortilla dada vuelta dos minutos antes. Esa agitación tiene un sentido y se vincula estrechamente con las preferencias de Jean-Luc Godard, quien en *Sin aliento* había propuesto una concepción bastante personal del mundo y de los seres humanos. Como todo juicio sobre el prójimo debe quedar en suspenso, como no es posible abrir opinión, nos debemos conformar con apariencias. Como, además, la única forma de realizarse puede ser el acto gratuito, entonces todo el film inventa actos gratuitos y absurdos, hasta el extremo de desecharse en el montaje las escenas rodadas de acuerdo a un lábreto preestablecido. Godard, en efecto, ha exigido de sus actores un comportamiento espontáneo e intuitivo, a veces improvisando a partir de una situación dada. Y ha seleccionado entre el material rodado aquellos fragmentos en que los actores quedan desvalidos ante una situación imprevista. El conjunto tiene la apariencia de una comedia loquísima, llena de bromas excéntricas (a propósito de Gene Kelly, Jeanne Moreau, Truffaut, Ernest Lubitsch, Moliere, Cahiers du Cinéma y otras instituciones de la cultura universal), con una constancia expresa de ser un film de entrecoasa, para cultivo exclusivo de los iniciados, una élite privilegiada que no se desconcierta ante nada.

La apariencia exterior del film ha provocado en los últimos meses el rechazo de un alto porcentaje de espectadores. El espectador normal no comprende que los "gags" (que no siempre hacen reír, por supuesto) cumplen la finalidad de aclarar la psicología de los personajes. Y los dialogados que éstos dicen, aunque a menu-

do carecen de sentido explican en segunda instancia el sentido de buena parte de la anécdota, aunque no definen nunca al personaje. Con un criterio similar aparecen intercalados subtítulos (como en el cine mudo) que explican cosas que quizás no tengan nada que ver con la realidad ni con el film. Una canción de Charles Aznavour amplía aún la comprensión de un sector de la comedia y de paso divide a la película en dos partes. En la primera está el caos (éste es un mundo caótico, de manera que no hay que asustarse ante el caos). Pero ese caos tiene la particularidad de facilitar cierta comprensión de lo que ocurre en el film (Anna Karina, en efecto, quiere tener un hijo, no importa si con Belmondo o con Brial; además, el calendario Ogino indica que ese es su día de fertilidad). Como en Moliere o en Corneille (dice una voz femenina) las heroínas, al promediar el tercer acto, deben definirse. De golpe el caos se detiene, el ritmo enloquecido se frena, el film se vuelve melancólico y Anna Karina reflexiona no se sabe muy bien sobre qué. No hay más remedio que contentarse con datos fragmentarios de la conducta de los personajes. A través de chispazos aislados en cada toma, en cada escena, el film va recomponiendo a sus personajes hasta que el espectador consigue assimilarlos (sin poder opinar sobre ellos). Entonces el estilo frenético y caótico del film se normaliza, los personajes se vuelven repentinamente serios, hasta piensan en ellos mismos (pero el espectador no se entera de lo que reflexionan sino a través de sus gestos, como en la escena en que Anna Karina oye un disco de Charles Aznavour y repite maquinalmente gestos, recuerda escenas anteriores, reflexiona, decide algo). Los quince minutos finales reiteran situaciones previas pero esa reiteración, no tan enloquecida como al comienzo, tiene un sentido nuevo y menos epidérmico.

En 1959 todo esto sirvió a Godard para una obra maestra (*A bout de souffle*) y la gracia del caso está en que aquí Godard toma en broma sus propios procedimientos expresivos. El film que resulta es una

obra efervescente y regocijante, poblada de situaciones insólitas. Angela practica el strip-tease en un cafetén de mala muerte mientras canta una canción picaresca que la música amortigua; Brialy-Karina viven en un cuarto de paredes blancas, ella viste de azul con medias y buzo rojo, cocina huevos en una sartén, los lanza al aire y va a recogerlos dos minutos después. Hay parejas que se besan y reaparecen en el mismo lugar, en la misma posición, horas o días después. La banda sonora se corta, queda en silencio, incluye jazz moderno, intercala sonidos distantes o de otras escenas, mezcla todo terminando por guardar nuevamente silencio; luego agrega a Aznavour y música para ballet. Todo es una locura. Desde los títulos de presentación que no dicen quién ha hecho la película pero intercalan (a todo lo ancho del CinemaScope y en colores cambiantes) títulos de otras películas y nombres de gente que no ha trabajado en el

film pero es amiga de Godard, hasta las citas de Marivaux ("On ne badine pas avec l'amour", claro) y leyendas absurdas intercaladas ("Emile es tan infeliz que nada le importa", "Emile toma la palabra a Angela", "El porque ellos se quieren que les habrá de ir mal") todo el film resulta de una libertad frenética e imparable. Nunca la comedia cinematográfica había sufrido una renovación tan contundente.

El film se cierra con una nota de humor tierno y sutil, con una verificación final que clausura enigmáticamente la película. Brialy dice a Karina: "Tu est infame" y ella responde: "Non, je suis une femme". En definitiva, parece decir Godard, todo esto ocurre porque ella es mujer. Y precisamente, todo el film salta y se agita en torno al personaje femenino, al que está obviamente dedicado. M. M. C.

JUDGMENT AT NUREMBERG

Desde que se inició en el cine como productor, Stanley Kramer se reveló como un hombre inquieto, deseoso de trasladar a la pantalla temas polémicos y audaces, con claras proyecciones sociales (*Clamor humano*, de Mark Robson; *El salvaje*, de Benedek; *Vivirás tu vida*, de Zinnemann). Cuando Kramer abordó la dirección cinematográfica, mantuvo a lo largo de varios films esa inquietud temática, esa predilección por el anti-conformismo y los asuntos de honda vigencia. Paralelamente, se fue afirmando la convicción de que si bien Kramer sabía ver sus temas, no sabía

narrarlos en imágenes con un nivel superior.

Juicio en Nuremberg es el mejor film de Stanley Kramer y ejemplifica concretamente estas características generales. La acción se desarrolla en Nuremberg (1948) y tiene como centro el juicio a cuatro personajes que ocuparon cargos fundamentales en la judicatura alemana, durante el período nazi. El proceso está a cargo del Juez Haywood (Spencer Tracy), un yanqui bondadoso y progresista, de mentalidad liberal y gran desconfianza por los apriorismos. El acusador es el Coronel Lawson

(Richard Widmark), un decidido e implacable adversario del nazismo, que sostiene desde un comienzo la culpabilidad de los acusados. El defensor es el abogado Rolfe (Maximilian Schell), un joven alemán cercano al histerismo, que muestra en su argumentación los rasgos fundamentales de la mentalidad nazi. A lo largo de la discusión, el coronel Lawson presenta dos testigos: un joven esterilizado por los nazis (Montgomery Clift) y una mujer vinculada a un famoso caso de persecución racial (Judy Garland). Además, como testimonio decisivo, exhibe un film sobre los campos de concentración, que es todo un epítome del horror y la miseria moral de un sistema. La tesis que defiende con firmeza el coronel Lawson, es que los acusados deben ser castigados por haber colaborado con el nazismo, callando y adoptando una actitud pasiva ante él, firmando condenas que llevaban a la cámara de gases a cientos de seres humanos.

Por su parte, el abogado Rolfe justifica a los jueces en función de un concepto reaccionario y formalista del deber, que prescinde del contenido de la obligación y deja traslucir, además, un fanatismo patriótico que se transforma peligrosamente en entidad explicativa de renunciamientos y complicidades. Ante él se alza la figura patética de Ernst Janning (Burt Lancaster), eminencia jurídica, colaborador del nazismo por equivocación primero y por cobardía después, quien denuncia los desvíos ideológicos de su defensor, declarándose culpable y admitiendo, dolorosamente, su tremendo error.

Lateralmente, el film muestra algunas escenas de una Alemania que recomienza a vivir, que canta en sus tabernas y clubes nocturnos, ilustrando a través de algunos personajes una voluntad de olvido y de ocultación de responsabilidades: una viuda aristocrática (Marlene Dietrich) que recomienda hacer de cuenta como que nada ha pasado y dos sirvientes, que todo lo ignoraban sobre las matanzas del Tercer Reich.

La gran virtud de *Juicio en Nuremberg*, es la honestidad y valentía con que plan-

tea un tema de vital importancia para nuestra época: el nazismo, su secuela de horror y bestialidad colectiva. A lo largo de la discusión ético-política el film se aproxima a una exacta caracterización del fenómeno nazi, denunciándolo como instrumento de la burguesía mundial para liquidar al comunismo. Hay expresas referencias a la simpatía con que el capitalismo mundial asistió al surgimiento y a las primeras conquistas de los nazis (intervención de Ernst Janning). A su vez, las presiones a los jueces para que no adopten medidas radicales, ya que no conviene disgustar a Alemania (ahora pieza clave de la guerra fría), la constancia de que muchos nazis importantes no fueron castigados, la afirmación sin tapujos de que Occidente tiene interés en revitalizar el nazismo para oponerse al comunismo, son el índice de un coraje insólito para un realizador norteamericano.

La limitación de *Juicio en Nuremberg* -en tanto análisis histórico-social- deriva de su enfoque puramente humanista. Su aproximación al fenómeno nazi se efectúa manejando las categorías abstractas de lo justo y lo injusto, lo bueno y lo malo, lo que resiente el rigor del análisis. Hay mucha concesión al aspecto afectivo del problema, con ocasionales caídas en la retórica, en desmedro de una consideración profunda, hecha en términos objetivos y explicativos. A pesar de ello, el enfoque es de una hondura infrecuente para una mentalidad liberal.

En el plano formal, Kramer reitera sus limitaciones. No es, evidentemente, ni un dramaturgo ni un poeta; sus films se resienten siempre por un exceso de diálogos. Es un hombre que no piensa sus temas en imágenes sino en palabras, y esto es un defecto esencial. En *Juicio en Nuremberg* se confía a las excelencias del libreto (Abby Mann) y de un reparto abundante en estrellas, logrando un resultado correcto en lo formal y apasionante en cuanto al contenido. Los problemas que se derivan de la filmación en un escenario casi único, están resueltos con dignidad, evitando la inmovilidad de cámara mediante acercamien

tos rápidos, o dando vueltas con lentitud en torno a un personaje, para terminar con una toma en contracampo. La interpretación es en general satisfactoria, con destaque especial para Montgomery Clift, quien realiza una impecable creación como débil mental esterilizado por los nazis. La presencia tímida y angustiada, la inseguridad y torpeza del personaje, están perfectamente captadas en la interpretación de Clift, quien salva en el tono justo un papel proclive a la exageración. Maximilian Schell, por su parte, luce correcto como

abogado defensor, pero muestra peligrosa tendencia al efectismo fácil y la sobreactuación.

Juicio en Nuremberg se cierra con la constancia de que todos los condenados en los juicios de 1948, se encuentran actualmente en libertad. Esa escueta formulación incide en la conciencia del espectador, con su amarga ironía y constituye la coronación de un film estimable, que trasciende sus limitaciones estéticas, merced a su excepcional valentía para abordar un tema de hondas y candentes implicaciones. R. E. A.

ANTI-ROMAN. (Viene de pág. 56)

ce en el otro, el lector se aproxima a sus obras en actitud diferente: a Baroja, con la intacta libertad del que contempla; a Uramuno, con la pasiva disponibilidad del que desea convencerse.' Como es posible comprobar ya, hay en este punto una doble perspectiva válida: por un lado, la reducción de la dimensión del personaje a una simple referencia de objetivos sucesivos (Robbe-Grillet), a un punto alrededor del cual se tienden los hilos de la perspectiva en el tiempo y el espacio (Michel Butor), o al 'movimiento total o parcaíl de organismos psicológicos determinados por el estímulo de agentes' (Nathalie Sarraute) y, por otro, la relevancia que puede cobrar a la vista del lector desde el momento en que el autor lo abandona a su suerte 'al desaparecer de las páginas del libro para sustituirse por los relatos en primera persona, el monólogo interior y las narraciones objetivas' (8). No hay, pues, una muerte del personaje, aunque sí, tal vez, una muerte (¿asesinato?) del héroe del siglo pasado.

'Le sujet en littérature n'a d'intérêt que pour les illetrés...'

(Remy de Gourmont)

2. Vinculado directamente a la honda transformación del personaje, que ha dejado de ser el 'ser único, excepcional, inolvidable y representativo del género humano' y, como dando la razón a Remy de Gourmont, la historia, lo que se cuenta en una novela, ha sufrido una transformación parecida a las del personaje. La misma desconfianza -'suspicion'- que adelantaba Sarraute, impregna al argumento de las novelas y amenaza carcomer con sus mismas dudas al argumento cinematográfico. 'Como la fotografía se ocupa y hace fructificar los terrenos que le ha cedido la pintura, el cine recoge y perfecciona lo que le ha abandonado la novela, pero, sin embargo, parece que el cine está amenazado, a su vez, por las dudas de que sufre la novela. 'Desde el mo-

mento en que el espectador acepta la historia, acepta el lenguaje en que había sido contada, pero si esa historia ha hecho el objeto de esta desconfianza de que habla Sarraute, entonces, el lenguaje que le servía de vínculo se ha vuelto, también, sospechoso'. Es lo que ha entendido el 'Jeune cinéma', en el cual las nociones correlativas de personajes e historias recelan de una deshonestidad que consiste en alimentar fraudulentamente una tesis camuflada de ficción'. Pero, dejando a un lado las relaciones evidentes entre el cine y la novela contemporánea, y las dudas que, habiéndose hecho comunes los preocupan en un sentido que podría calificarse, sin temor, de único, la 'historia' de la novela ha sido reducida a las proporciones de la anécdota. Y una anécdota que no es, tampoco, contada con todas sus palabras y que puede llegar a perder el imprescindible apoyo del autor y desaparecer completamente como en 'La Jalousie' de Robbe-Grillet, o hacerse movimiento puro, lento descubrimiento de un universo que se va desperdando como en las novelas de Jean Cayrol, un novelista que el crítico Bernard Pingaud no duda en colocar en una imprecisa lista de los autores del 'nouveau roman'. Puede incluso suceder otra cosa. El punto de partida de una novela —como en 'Le vent', de Claude Simon— puede estar dado por una historia en la mejor tradición novelística del siglo XIX pero, a medida que la novela avanza, página apágina, el autor empieza a dudar de lo que ya dijo, llega a desmentirlo, emborrona las cosas, confunde al lector y termina 'ese intento de reconstrucción de un retablo barroco', habiendo hecho de la novela una negación de esa primera certeza que podría, sin embargo, ser cierta.

Lo que hay en todo este proceso, además de la 'desconfianza' a los elementos de la novela 'burguesa', es lo que muchos críticos han llamado una voluntad ascética de purificación. Ro-

bert Kanter fue, tal vez, el primero en señalar que 'detrás de las preocupaciones intelectuales y formales de esta literatura, hay algo grande, algo que me parece —desde ahora— un romanticismo. La cura por el rigor, por el ascetismo, el aislamiento entendido como la mejor preparación para el combate (que puede ser fraternal) con los bárbaros, ante los cuales vamos a hacer de civilizados. Algo grande en el interior de nuestro anti-teatro: el teatro; algo que se revuelve entre los barrotes de la jaula geométrica del 'nouveau-roman': la novela; algo que la poesía intenta liberar afiebradamente: la palabra. Los escritores con quienes se ha rabado contacto en este libro (?) tienen la suerte del infortunio, Dios lo sabe, de poder escribir en un período mudo de la literatura: la vieja piel no ha caído todavía del todo, y la nueva no está formada completamente. O Bien, si se prefiere, estamos ante una literatura de pasos vacilantes, como el Lázaro resucitado, hacia la luz...' Al margen de este optimismo (no siempre compartida, ni siempre compartible) por todo lo que aparezca bajo la banda editorial del 'nouveau roman', se ha señalado que el ascetismo, ese intento de 'ejercicio espiritual de purificación' de las formas y contenidos de la novela, supone renunciar —en desmedro del lector— a todo lo que podría constituir una seducción para la sensibilidad. Ahí —tal como lo ha destacado Dina Dreyfus — (8)— se ha renunciado a la belleza intrínseca de la forma a todo lo que pudiera 'adular el buen gusto'. A partir de 'esa purificación interminable del sentido', la historia, el argumento de la novela, ha sufrido, junto al héroe tradicional, severas transformaciones. Lo novelesco de la novela, la proyección espectacular de una experiencia vivida (o vivible), la posible epopeya a brotar naturalmente de todo acontecimiento individual o colectivo, ha desaparecido. Más que transformarse en nuevas his-

torias, en nuevas experiencias, se han puesto en suspenso, en duda, las referencias a las historias singulares y a las resonancias afectivas, que siempre, las acompañan. La misma Dina Dreyfus extrae otras posibles conclusiones del ascetismo que atribuye a los autores del 'nouveau roman'. 'La aventura, lo pintoresco, el exotismo está ausente de la novela contemporánea...'

'...Renunciando a provocar el placer estético o a responder al deseo de evasión, la novela renuncia implícitamente a divertir. Todo entretenimiento, incluso intelectual, revela sensibilidad, variaciones cualitativas. El entretenimiento es juego. Jugar es prendarse y desprenderse; o más bien, es pasar de uno a otro sin fijarse en ningún lado. Estar 'atrapado' por el juego supone no jugar más. La novela contemporánea ha renunciado a solicitar esa adhesión ingenua y espontánea, pero provisoria. Exige ser tomada en serio. Llama a las estructuras fundamentales, que constituyen el universo espiritual del hombre. Reivindica un papel que no puede ser devuelto ni al arte ni al juego.'

Este común rechazo, esta generalizada actitud negativa tendrá, sin embargo, en cada autor, una distinta proyección positiva. Mientras, para unos, la abolición de la historia permitirá la instauración de una curiosa ambigüedad, a veces enigmática (Robbe-Grillet), para otros, como Michel Butor y Claude Simon, la novela empieza a ser a partir de la primera palabra y se va construyendo a medida que avanza, convirtiendo a la novela en una búsqueda de su propia materia. De estos aspectos nos ocuparemos una vez que se haya completado el cuadro del 'rechazo' para el que falta, probablemente, trazar su principal carácter negativo: el rechazo de psicología y en función del cual los 'refus' del personaje y el argumento de la novela tradicional cobran su más cabal y probable validez.

3. Intimamente relacionado con el rechazo de la psicología clásica de la novela (la que nace con Dostoievsky y tiene su apogeo formal con Marcel Proust y James Joyce) está la misma evolución de la psicología como ciencia y las transformaciones que, a partir del cine, se han producido en el modo de narrar una historia. Aldous Huxley en 'El fin y los medios' (9) define el 'behaviorismo', la nueva técnica psicológica llevada a la novela y dada, por la fuerza imperativa de los hechos técnicos, con intensidad en el cine, como 'un sistema que sostiene que la psicología debe fundarse exclusivamente en la observación y el análisis de los actos humanos objetivamente observables'. Más científicamente, G.P. Wells (10) hablando de 'la conducta y la mente del hombre', explica que 'J.B. Watson utilizó el behaviorismo en un doble sentido, indicando no solamente un método de trabajo, sino una teoría de realidades mentales. En su sentido más limitado, significa el estudio de la conducta -vegetal, animal o humana- de un modo estrictamente objetivo, por los mismos métodos que emplean ciencias como la química, o la fisiología: observación, comparación y medida de hechos físicos'. Esta nueva psicología, llevada del plano originario de la ciencia al de la expresión artística, altera sustancialmente todos los que -ahora- podrían llamarse lugares comunes de la novela tradicional. Merleau Ponty, en su excelente análisis del cine y la nueva psicología, lo plantea en términos absolutamente apropiados para el tema que nos ocupa. 'La psicología clásica aceptaba sin discusión la distinción entre la observación interior o introspección y la observación exterior. Los 'hechos psíquicos' -la cólera, el miedo, por ejemplo- sólo podrían ser conocidos directamente por dentro y por el que los experimentaba. Los psicólogos de hoy en día hacen ver que la introspección, en realidad, no me revela casi nada. Si

trato de estudiar el amor o el odio por la pura observación interior, encuentro muy pocas cosas para describir: cierta angustia, algunas palpitaciones del corazón; en resumen, hechos triviales que no me revelan la esencia del amor o el odio. Cada vez que llego a observaciones interesantes es porque no me he limitado a coincidir con mi sentimiento, es porque he logrado estudiarlo como comportamiento, como una determinada modificación de mis relaciones con el prójimo y el mundo. Tenemos que rechazar este prejuicio que hace del amor, del odio o de la cólera, 'realidades interiores' accesibles a un solo testigo, el que las experimenta. Cólera, vergüenza, odio, amor, no son hechos psíquicos ocultos en lo más profundo de la conciencia del prójimo, son tipos de comportamiento y estilo de conducta visibles desde fuera. Están en este rostro o en aquellos gestos y no ocultos tras ellos'.

La objetividad, lo que da el título de novela objetiva, consistirá pues, en respetar la manera como los hechos se presentan a la conciencia, aunque, tal como señala Jean Puillon, los hechos psicológicos se presentan automáticamente provistos de su significación, siendo siempre necesario describir lo que se ve como inmediatamente significativo, dado que la psicología existe ya en la descripción. Deslindar estas etapas no siempre es fácil y es posible notar que muchos autores del 'nouveau roman', aún cuando se preocupan de presentar los hechos desprovistos de sus significaciones, incluso mediante el peligroso instrumento de la transformación del lenguaje (Samuel Beckett, las últimas novelas de Claude Simon), no logran olvidar las más sutiles implicancias de palabras y modos de expresión que siglos de tradición literaria, especialmente en las épocas de apogeo de la novela psicológica, han orientado en un sentido determinado y preciso. Porque resulta en principio fácil asegurar, como lo

hace Goytisolo, que el 'behaviorismo' o método objetivo del comportamiento externo se define y pone en práctica por el 'parti-pris' de considerar solamente como rean en la vida psicológica de un hombre o un animal, lo que puede percibir un observador puramente exterior al mismo, ajeno a él. El problema existe a partir del momento en que este sistema se aplica a la escritura y se hace participar a la novela de la relatividad característica de la técnica objetiva del comportamiento externo y se presenta la realidad de un modo filtrado e informe para que el lector -prestando la colaboración y tomando el papel protagónico que pide J.M. Castellet- elabore su propio juicio moral, interprete las sugerencias y las presentaciones del autor de acuerdo a lo que él cree leer. Para algunos escritores como Louis Ferdinand Céline, éste era un falso problema. 'Los escritores actuales -escribió en "Entretiens avec le Professeur Y"- parecen ignorar que el cine existe y que ha vuelto ridícula su manera de escribir. Mientras que los impresionistas reaccionan ante la invención de la fotografía, los escritores no han reaccionado ante el cinematógrafo. Fincen no darse cuenta'. Aún cuando éste no fuera justamente el punto (es más fácil creer que los novelistas han intentado imitar el obligado objetivismo dinematográfico), la solución de Céline, llevada a la práctica en sus mejores novelas, era 'devolver la emoción al lenguaje hablado. La emoción no puede ser captada y transcripta más que a través del lenguaje. Este es el desquite de la novela.' Pero, en general, ninguno de los autores 'ortodoxos' del 'nouveau roman' acepta esta solución, aunque los rumbos -repetimos- de Beckett y Simon, pudieran hacer creer que los solitarios lamentos del gran resentido Céline no han caído en saco roto. En general, se intenta 'visualizar' a la novela en desmedro de la psicología, traducien-

do en cuadros precisos, concretos, los diferentes momentos del drama que cuenta. La pluma-cámara no tiene más que registrar; el lector no tiene más que interpretar.

Siguiendo con la vinculación entre cine y novela, un crítico como Claude Edmonde Magny (11) ha encontrado en esta nueva sensibilidad receptiva del público, que permite incorporar a su tradicional capacidad para recibir imágenes narrativas los nuevos modos de las imágenes vistas ('ver narrar puras exteriorizaciones de la conducta humana en situaciones determinadas' dice Castellet), más paralelas, más curiosas (¿y peligrosas?) coincidencias técnicas. 'Una de ellas concierne al modo de narrar que se hace absolutamente objetivo, de una objetividad llevada hasta el 'behaviorismo', hechas de convenciones adoptadas en la presentación de acontecimientos, convenciones impuestas al cineasta por la misma naturaleza de su arte, pero que el novelista moderno ha escogido libremente: así éste describirá únicamente los hechos exteriores, sin comentarios ni interpretación psicológica. Un segundo grupo, comprende innovaciones más específicamente técnicas, hechas posibles por la extensión a la novela del principio de los cambios de plano, cuyo descubrimiento transformó al cine, convirtiéndolo en arte. Como el director de cine, el novelista se permite ahora situar su cámara donde mejor le parece y variar continuamente su posición para mostrarnos la vida de sus personajes bajo una incidencia imprevista, desde muy cerca o muy lejos, haciéndonos ver una escena tan pronto por los ojos de los protagonistas, como por los otros, y todo ello conservando la continuidad esencial a toda narración, sea impresa o filmada. Podemos relacionar esta innovación capital con el empleo en la novela de procedimientos típicamente cinematográficos: fundidos, sobreimpresiones, etc...'. Este poner entre paréntesis las preo-

cupaciones psicológicas, ha llevado a un mismo tiempo, a dudar de las mismas preocupaciones morales, ideológicas, meramente trascendentales que daban a la novela tradicional su más seductora perspectiva, dimensión y profundidad humana. En todo lo relacionado a este punto se maneja un rechazo común a todos los autores del 'nouveau roman' aunque (como en todos los casos), las razones argüidas para hacer de la novela una simple presentación y nunca un juicio probatorio, sean diferentes, propias a cada escritor. Robbe-Grillet por ejemplo, afirmó en el 'Coloquio Internacional sobre novela en Formentor' (año 1959) que 'No creo que el novelista pueda contribuir directamente a la transformación de la sociedad. La trascendencia social de la novela es indirecta y el novelista no interviene en la historia de la sociedad, sino en la historia de la novela. Su verdadero objeto no es la materia social de la que parte, sino la novela que pretende. La novela -como todas las artes- interviene en el devenir colectivo a través de la modificación de la sensibilidad y de los puntos de vista'. Más claramente -sin evitar como evitaba enfrentar a los escritores de otras posiciones en Formentor- el mismo Robbe-Grillet había sido mucho más explícito en su famoso alegato -'Un camino para la novela futura'- publicado tres años antes en la 'Nouvel le Revue Française' (julio, 56) '...Existe hoy un elemento nuevo, que nos separa -esta vez radicalmente- de Balzac, del mismo modo que de Gide: es la destitución de los viejos mitos de la 'profundidad'. Hoy sabemos que toda la literatura novelesca descansaba en ellos y solamente en ellos. El papel del escritor consistía tradicionalmente, en cavar en la naturaleza, en 'profundizarla', para alcanzar capas cada vez más íntimas y acabar descubriendo migajas de un secreto turbador. Descendiendo al abismo de las pasiones huma-

nas, mandaba al mundo aparentemente tranquilo de la superficie, mensajes de victoria en los que describía los misterios que había tocado con el dedo'.

Derogada la psicología, los 'mitos de profundidad', las preocupaciones circunstanciales, la literatura ha sido, aparentemente, 'higienizada' y el taller del escritor convertido en un esterilizado laboratorio donde el mundo y las cosas son analizados fríamente, el cuerpo y el espíritu del hombre descuartizados en pulcras autopsias, pero -aún cuando todo se haya relativizado, hayan sido depuestos los conceptos abstractos que sólo el autor omnipotente y engreído del mundo 'burgués' podía enunciar sin sentir que estaba, tal vez, mintiendo- es posible preguntarse: ¿quién ha elegido la realidad propuesta en la novela? La objetividad mejor intencionada (nunca podrá serlo) siempre estará revelando que esa realidad 'no es ella misma', que es -sobre todas las cosas- 'una realidad mirada'. En el simulacro de la cámara fotográfica pasaría otro tanto. Una realidad determinada del mundo puede ser 'fotografiada' de muchas maneras, desde ángulos tan diversos que su sentido original puede alterarse en cada una de las tomas finales, desde puntos de vista tan personales al fotógrafo que, aún siendo originariamente real el objeto y aparentemente objetivo el lente, los sentidos y las interpretaciones que les den los espectadores, serán diversos en la medida que cada fotógrafo sea distinto, se haya propuesto algo distinto.

'El realismo -decía Camus- no puede prescindir de un mínimo de interpretación y arbitrariedad. La mejor de las fotografías traiciona ya lo real, nace de una elección y da un límite a lo que no lo tiene. Reproducir los elementos de la realidad sin escoger, sería, si ello fuese imaginable, reproducir estérilmente la creación'. Narrar es,

pues, tomar posición sobre lo que se escribe, aún cuando el novelista intente borrar sus propias huellas o las disimule hábilmente detrás de las superficies de una técnica.

Pero, sin querer, hemos dejado de lado un rechazo -el de la psicología y 'el mito de profundidad'- para entrar en una de las afirmaciones -el 'punto de vista'- de una escuela más caracterizada por el 'refus' que por la aceptación unánime de algo.

II - La relatividad como afirmación

"...la théorie de la relativité s'applique intégralement à l'univers romanesque, que, dans un vrai roman, pas plus que dans le monde d'Einstein, il n'y a de place pour un observateur privilégié, et que dans un système romanesque, pas plus que dans un système physique, il n'existe d'expérience permettant de déceler si ce système est en mouvement ou en repos... Il a choisi la toute-connaissance et la toute-puissance divines. Mais un roman est écrit par un homme pour des hommes. Au regard de Dieu, qui perce les apparences sans s'y arrêter, il n'est point de roman, il n'est point d'art, puisque l'art vit d'apparences. Dieu n'est pas un artiste..." (12)

J.P. Sartre (Situations, I)

Con una lucidez que habría de ratificar en otros trabajos literarios, el joven Jean Paul Sartre de 1939, influido por la 'lost generation', adelanta, a propósito de un libro mediocre de François Mauriac, las que habrían de ser bases de toda una generación de escritores, no sólo franceses, sino españoles, italianos y aún americanos, enjuiciando por primera vez, a los autores 'que introducen la

verdad absoluta o el punto de vista de Dios en una novela', y acusándolos de cometer un doble error técnico; 'por lo pronto, suponer un recitador sustraído a la acción y puramente contemplativo, lo que no podría coexistir con esta ley estética formulada por Valéry, según la cual un elemento cualquiera de una obra de arte debe siempre mantener una pluralidad de relaciones con los otros elementos. En segundo lugar, el absoluto es intemporal. Si usted lleva la narración al absoluto, si la cinta de la duración temporal se rompe claramente: la novela se esfuma ante sus propios ojos: no queda de ella más que una agonizante verdad 'sub specie aeternitatis'.

Efectivamente, a partir de ese momento los escritores —por una orientación del ángulo 'desde el cual ha de contarse la historia'— se colocan en una posición espacial determinada, desde la que proyectan toda la posible situación argumental. Esta posición puede ser la del protagonista que cuenta el relato en primera persona ('Dans le labyrinthe' de Robbe-Grillet) y empapa, aún a cost

let) y empapa, aún a una obra netamente objetiva como la citada, de su 'punto de vista' desorientado, y, al parecer, progresivamente rodeado de enemigos en un mundo del cual, dada esa primera e imperativa persona que narra, no se puede diferenciar lo real de lo imaginado. En otras novelas como 'La modification' de Michel Butor, el 'punto de vista' desde el que se narra la historia —a diferencia del meramente visual de 'El empleo del tiempo'— se intenta asimilar al que pueda tener el lector como simple espectador, para lograr un mayor compromiso entre éste y el autor, desde el momento en que toda la novela, cuando están en juego varios tiempos verbales, está escrita en la segunda persona del singular: 'Usted'. Pero aún en los casos en que las obras estén contadas en tercera persona y la catalogación del personaje esté dada por el tradicional 'el' o 'ella', el autor del 'anti-roman' ha reducido notablemente sus po-

deres a una simple comprobación de las conductas externas de sus personajes, de las manifestaciones objetivas de éstos y, el 'punto de vista' desde el que se cuenta la historia, se asimila al de un lente de cámara, más o menos inquisitivo, en la mejor tradición que instauró Hemingway y Hammett. Porque, hablando de influencias, y entroncando todo lo que se viene asegurando con el régimen de excepción instaurado en la novelística tradicional por Marcel Proust, Kafka, James Joyce y William Faulkner, es evidente —y en muchos casos confesado por los propios autores— que esas excepciones originarias han adquirido la carta de ciudadanía de escuelas, estilos literarios y han cosechado abundantes discípulos. Así, Robbe-Grillet no oculta su admiración por Kafka; Sarraute no omite que, sobre sus 'tropismos', gravitan las primeras exploraciones del mundo interior de Proust y las más profundas de Joyce; Claude Simon (hasta leer una página de cualquiera de sus últimas tres novelas) haciendo hincapié en las preocupaciones y estilo de Faulkner, dando una nueva e insospechada dimensión a la palabra; Butor sintetizando las preocupaciones de los maestros en dos temas constantes de su obra, espacio y tiempo, muchas veces combinadas como en 'La modification'.

Quizás nadie mejor que Nathalie Sarraute ha resumido esta nueva conciencia del escritor mucho menos confiado en sí mismo y en sus posibilidades. 'Tal vez —ha escrito— sabe ya (el escritor) mientras, replegado sobre sí mismo, inmerso en el líquido protector de su pequeño frasco se contempla y contempla a sus semejantes que, fuera, ocurren cosas muy importantes (quizás, se dice con angustia, las únicas cosas verdaderamente importantes): hombres probablemente muy distintos de él y de sus parientes y amigos, hombres que tienen otras cosas en que ocuparse que de sus estremecimientos íntimos... se agitan, y viven, y saben que para estar de acuerdo con su conciencia y responder a las exigencias de su tiempo, debe hablar no de él, sino de ellos...' Y es que la

nueva técnica ha dado conciencia al escritor como dice Juan Goytisolo— de su parcialidad. El juego de las luces con las sombras, la relatividad de todo conocimiento obtenido a partir del 'punto de vista' lleva a que esa parcialidad de la referencia, esa ambigüedad de los hechos siempre rebatibles por un nuevo e insospechado punto de vista, desde el que pudieran ser descubiertas otras facetas insospechadas, lleva a que en la novela actual no hay juicios inapelables, ni verdades absolutas, sino parcialidad, ambigüedad, relativismo. Todo, pues, admite varias interpretaciones en la medida en que el autor no se compromete con ninguna o deja librado al personaje en un universo no siempre definido o definible. A veces, incluso, puede haber, como en 'Le voyeur', una cierta complicidad entre autor y personaje (que habla en primera persona) al omitir de la narración los minyos que, según la interpretación más generalizada de la obra, son claves para definir la culpabilidad o inculpabilidad del protagonista frente a un crimen cometido en la isla a la que ha ido a vender los relojes que representa. En otros casos la ambigüedad, la parcialidad, está dada por la ausencia del protagonista que está reducido, en un principio, a 'un vacío en el corazón del mundo, un hueco en medio de los objetos. Pero como no hay ni una línea que no tenga en él su arranque o su término, ese hueco acaba siendo tan concreto y tan sólido, o quizás más, que el resto' (definición de Robbe-Grillet sobre el 'hueco-personaje' de 'La jalousie').

Aunque, tal como ha escrito Lionel Trilling, 'la crítica ha logrado obtener del sistema freudiano gran parte de sus ventajas, en especial la fuerte tendencia a leer las obras literarias con un vivo sentido de sus significados ambiguos y latentes', es evidente que hay en todos los autores contemporáneos del 'nouveau roman' una voluntad consciente de participar del concepto de Jean C  net por el cual 'la oscuridad es la cortesía del autor hacia el lector'. Esa ambigüedad de situaciones, esa multiplicidad de interpre-

taciones de acuerdo al 'punto de vista' asumido para narrar o para leer la obra, lógicamente se traduce en una oscuridad consciente o inconsciente del autor para con el lector, justificando, más que nunca la afirmación de Castellet —que da título a su obra— de que ha llegado 'la hora del lector', es decir, la hora en que el lector de las novelas ya no recibe pasivamente, 'mascada', una situación, una historia, sino que debe colaborar para desentrañar la auténtica historia, si es que ésta existió en la voluntad del autor. El esfuerzo que exigen la mayoría de las novelas de Faulkner donde 'el punto de vista' es tan variado (en 'Mientras yo agonizo' hay un argumento para cada uno de los personajes de la obra; en 'El sonido y la furia' tiene, también, 'puntos de vista' que van desde el que puede tener un idiota al que tiene un protagonista interesado por una de las soluciones posibles del problema planteado), basta ya para adelantar —se trata de un predecesor— las dificultades y posibles ambigüedades de cualquiera de las novelas de que hablamos.

Pero, tal vez lo más importante, es que todos estos elementos, tanto los positivos como los negativos, est  n al servicio de una causa que algunos críticos ya han adelantado lúcidamente: 'el 'nouveau roman' se presenta como una especie de reflexión sobre la novela en sí misma. Todo género literario —ha escrito Bernard Pingaud— se pone, en un momento dado de su evolución, en duda. Se podría decir, entonces, que lo que cuentan los nuevos autores es lo que pasa antes de que la novela en sentido clásico comience, antes de que haya personajes o argumento. El propio Butor define a la novela como una búsqueda. 'La novela tiende naturalmente —dice en 'Repertoire'— y debe tender a su propia elucidación, las actitudes de novelistas que se niegan a interrogarse sobre la naturaleza de su trabajo revelan inmediatamente su falsedad... Toda verdadera transformación de la forma novelesca, toda fecunda búsqueda en este terreno, sólo puede situarse en el interior de una

transformación de la noción misma de la novela, que evoluciona muy lentamente pero de modo inevitable hacia una especie nueva de poesía, a la vez épica y didáctica, al interior de una transformación de la noción misma de literatura que empieza a aparecer no ya como mera distracción o lujo, sino en su papel esencial en el interior del funcionamiento social y como experimento metódico. El margen de este propósito del autor —reiterado con otros términos por casi todos los autores del 'nouveau roman'— la novela misma es esa búsqueda. Por ejemplo, 'Le vent' se organiza para la búsqueda de una posible totalidad, pero esta búsqueda circular se encierra en un enigma que llega a negarla. En 'L'emploi du temps' se ofrece el ejemplo más claro de una novela que no es otra cosa que una búsqueda de su propia materia. Página tras página —como ha señalado Olivier de Magny— se avanza en una novela que se está haciendo, ya que el protagonista es, al mismo tiempo, el narrador que va escribiendo su diario para organizar sus relaciones con los demás y con el mundo, a fin de comprender su propia historia ocurrida hace siete meses en una ciudad inglesa —Bleston— donde viviera, historia que se le está borrando de la memoria. En 'Degrés' la situación se complica aún más. La novela llega a suplantar al autor. Como descubriera Madeleine Chapsal al comentar en 1960 la obra en 'L'Express' (28/I/60): 'entre el autor propiamente dicho y el narrador hay otro autor, Pierre Vernier, el profesor, personaje ficticio que, por las vueltas de la novela, con efectos que engañan la visión de la misma, llega a ser rápidamente, más real que Butor propiamente dicho y lo va echando poco a poco en la inexistencia. Esta entrada en escena de un autor secundario, que va a sustituir al primero, es el hallazgo, es la invención más remarcable de la obra...'

Esta 'mise en question' del concepto que nos legara la novela burguesa, de toda una tradición y un sistema, es tal vez la mejor excusa para poder ver en todo el 'nouveau roman' una labor artesanal, téc-

nica válida, y poder perdonar la deshumanización de un Robbe-Grillet, las dificultades de Sarraute y las naderías y vaguedades de Marguerite Duras, en nombre de la nueva novelística que, tal vez, no conoceremos nosotros pero que, irremediablemente, deberá llevar un nuevo sello de humanidad y espontaneidad que el ascetismo y formalismo actuales impiden, felizmente. Y esto no es una paradoja porque; tal como señalara hace poco en una conversación entre críticos literarios y cinematográficos, el escritor Mario Benedetti: 'Me interesa todo vanguardismo en la medida que no sirve para evadirse de la realidad'. El balance habrá de ser, pues, en el sentido de ver hasta donde el 'nouveau roman' como vanguardismo literario no está siendo el mejor instrumento de muchos escritores para evadirse del mundo actual y construir abstracciones formales ajenas al destino del hombre y la sociedad en que viven y en la que están, irremediablemente —y aquí hablamos como latinoamericanos— insertos. Aunque, tal vez, cabe la obra hipótesis. El 'nouveau roman' por su misma voluntad de rigor y ascetismo, se está purificando para entrar en la sociedad futura virgen y lavado de todas las creencias de la sociedad burguesa en que la novela como género se afianzara y prosperara, dispuesto a ser, —desde sus formas vacías, despojadas de toda metafísica, a partir de palabras renovadas, sin héroes, argumentos o falsas psicologías— el mejor y más eficaz trampolín para una nueva novelística de límites insospechados. Algo de esto ya presiente Butor, el más preocupado por la inserción de la novela en la sociedad. Pero, en cualquiera de los casos —se afirme (Butor, Robbe-Grillet) o se niegue (Deckett, Simon)— es muy pronto, la 'nueva ola' novelística está todavía muy cerca de su punto de partida, para poder adelantar ninguna de las posibles orientaciones del 'nouveau roman'. Habrá que esperar, pues, otros diez años, aunque no nos sea posible evitar pensar ya en la 'Presentación des Temps Modernes' que hiciera Sartre: 'Escribimos para nuestros

contemporáneos, no queremos mirar nuestro mundo con ojos futuros, sería el mejor modo de matarlo, pero con ojos de carne, con nuestros verdaderos ojos pericederos. No deseamos ganar nuestro proceso en segunda instancia y no tenemos porque preocuparnos de una rehabilitación postuma; es aquí mismo y en nuestra vida que los procesos se ganan o se pierden'.

Llamadas.

- (1) Un escéptico y, a la vez, atento crítico como Roland Barthes no ha dejado de señalar la aniquilación y la auto-limitación de la renovación de estilos literarios en 'Le degré zéro de l'écriture'.
- (2) Es conocida la definición de Michel Butor en su 'intervención en Royaumont', incluida en 'Répertoire' (Editions de Minuit, París 60) y la oposición a la 'tendencia Robbe-Grillet' en el Coloquio Internacional sobre Novela en Formentor según escribiera José Ma. Castellet en la revista 'Cuadernos' (No 38; IX/X/59).
- (3) 'Problemas de la novela'. Recopilación de artículos, algunos polémicos, en el tomo No 141 de la Biblioteca Breve de Seix-Barral.
- (4) En el excelente número extraordinario de la revista Esprit (Juillet - Aout, 1958) dedicado al 'nouveau roman', Olivier de Magny presenta hábilmente a los autores del 'anti-roman' como explorando y abriendo las líneas excepcionales que trazaron cuatro autores de excepción en este siglo, a saber: Proust, Joyce, Kafka y Faulkner. A partir de ellos se justifican y explican Nathalie Sarraute, Samuel Beckett, Robbe-Grillet y Claude Simon, respectivamente.
- (5) Este viene a ser el breve esquema de la tesis que sostiene José María Castellet en 'La hora del lector' (Biblioteca Breve de Seix - Barral, No 111).

- (6) El propio Castellet, apoyándose en Claude Edmonde Magny, asegura que, al desquebrajarse el mundo burgués y perder vigencia 'la epopeya de la burguesía a la que estaban abocados los escritores del S. XIX, envanecidos y seguros de su poder creador' el escritor actual se ha dado cuenta de que, si no modificaba su visión del mundo, y sus personajes, estaba automáticamente incluido entre los valores que van a desaparecer. Acusa al novelista del S. XIX de ser poco inteligente y estar muy seguro de su poder creador. 'Más que nadie el novelista, como escritor y como intelectual, estaba obligado a darse cuenta de la profunda transformación que iba a tener lugar en la sociedad. Por otra parte, tenía también, la obligación de interpretar correctamente el sentido del grito nietzscheano que proclamaba la muerte de Dios, grito que no se refería naturalmente, a la muerte de la divinidad de los místicos, sino ante todo a la mezcla de los valores humanos, -filosóficos, morales y sociales- que se apoyaban en la idea burguesa de Dios y que en ella se personalizaban'.
- (7) 'Dictionnaire anthologique et critique' (Grasset, 1960).
- (8) En 'De l'ascetisme dans le roman' en el número de Esprit ya citado.
- (9) Ed. Sudamericana, 50; pag. 276.
- (10) Libro 8, capítulo 7 de 'La ciencia de la vida'.
- (11) Claude Edmonde Magny en 'L'age du roman américain'. Ed. Seuil, 47.

PERSONALIDADES

Claude Simon. Nace en 1913 en Tananarive. Cultiva viñedos cerca de Perpignan. Ha publicado: 'Le tricheur' (Le Sagittaire, 46; reeditado por Ed. de Minuit de 1956); 'La corde raide' (Le Sagittaire, 48); 'Le Sacre du Printemps' (Calmann-Lévy, 54); 'Le vent' (Minuit, 57); 'L'Herbe' (Minuit, 58); 'La route des Flandres' (Minuit, 60). Autodefiniciones: 'El narrador no está nun-

en posición privilegiada, él está plenamente situado, lo que es diferente. Él conoce de la realidad más que migajas. Los fragmentos que percibe por sus sentidos. Muy lejos, por consecuencia, está de ocupar ese puesto ideal de observador privilegiado, no pretendiendo más que traducir su subjetividad parcial... Consciente de la inmensidad de su ignorancia y de la debilidad de sus medios, se especializa cada vez más... limita escrupulosamente su campo de acción a la minúscula experiencia del mundo y de las cosas, tal como las pudo adquirir. Observar, copiar exactamente, minuciosamente, su visión de las cosas y restituirlas, es ya para quien alimenta cierta exigencia, un trabajo abrumador. Por lo menos, en lo que a mí respecta... Hay que recordar lo que decía Maiakovsky, 'quieren llenar las viejas formas de la literatura clásica con un contenido hecho de clisés y frases pseudo-revolucionarias'. Ir a desenterrar un cadáver y, aguantándolo de la mano, hacerle agitar una bandera roja, no es muy convincente. Porque, tal como decía, todavía Maiakovsky 'sin formas revolucionarias no hay arte revolucionario'.

Crítica. 'Sabemos lo que es un retablo. Pero, ¿por qué medio un novelista puede dar el equivalente de estas escenas ingenuas, edificantes o trágicas, cuidadosamente separadas las unas de las otras, sobrecargadas de personajes o de gestos enfáticos, como lo hace pensar la palabra barroco, que vemos más a menudo esculpidos que pintados? Sin duda, fijando los movimientos, es decir, fijando el movimiento que desplaza las líneas y las mezcla, distrae al espectador del sentido que tienen, sustituyen la agitación y lo pintoresco por todo lo que pueda ser significativo' (Maurice Nadeau, 'France Observateur', 10/X/57).

Marguerite Duras. Nace en Indochina en 1914 donde vive hasta los catorce años. Realiza estudios universitarios de matemáticas, derecho y ciencias políticas. Ha publicado: 'Darrage contre le Pacifique' (Callimard, 50); 'Le marin de Gibraltar'

(Callimard, 52); 'Les petits chevaux de Tarquinia' (Callimard, 53); 'Des journées entières dans les arbres' (Callimard, 54); 'Le Square' (Callimard, 55); 'Moderato Cantabile' (Minuit, 58); 'Dix heures et demie du soir en été' (Callimard, 60).

Crítica. 'No es fácil poder hablar de Marguerite Duras. En efecto, diga lo que diga en sus libros, apenas se podrá pasar al lado de su significación escondida (la que quiso darle), mientras ella nos hará entender otra cosa que la que dijo realmente'. (Maurice Nadeau, 'France Observateur', 6/III/58).

'Los equívocos, las incertidumbres, las aparentes trampas de los diálogos y las narraciones no son otra cosa que el andamiento de una lamentable experiencia colectiva, experiencia en la que no pasa casi nada, donde nadie sabe muy bien dónde está... Este libro es también una contestación a la literatura psicológica...' (Colette Audry, 'Temps Modernes', Dic. 53).

'Sería paradójal hablar de la influencia del cine en la obra de Marguerite Duras; digamos más bien, que ella es, en el origen, una novelista 'visual' que sabe traducir en cuadros precisos, concretos, los diferentes momentos del drama que cuenta. La cámara no tiene más que registrar'. (Jean Elanzat, 'Le Figaro', 30/VII/60).

Alain Robbe Grillet. Nace en Brest el 18 de agosto de 1922. Se diploma como ingeniero agrónomo, profesión por la cual viaja por las Antillas y Africa. Actualmente Director literario en las Editions de Minuit. Ha publicado 'Les gomme' (Minuit, 53); 'Le voyeur' (Minuit, 55); 'La jalousie' (Minuit, 57); 'Dans le labyrinthe' (Minuit, 59).

Autodefiniciones: 'Es evidente que cuando hemos atacado la novela 'a la Balzac', no hemos atacado a las novelas de Balzac, sino más bien a las novelas 'a la Balzac' escritas en 1950... Es cierto que la evolución ha existido siempre, pero también es verdad que el modo de ruptura que estamos a punto de registrar puede ser muy diferente de todo lo que se ha producido hasta ahora... Este observador que, en

nuestras novelas, mide las distancias, enumera los objetos, endereza observaciones, parece ya comenzar a rechazar el viejo pacto con la metafísica... Que los objetos y los gestos se impongan, ante todo, por su presencia y que esa presencia prosiga continuamente hasta dominar por encima de cualquier teoría explicativa que tendiera a encerrarlos en un sistema de referencias: sentimental, sociológico, freudiano, metafísico, etc... En este universo novelesco futuro, gestos y objetos estarán 'ahí' antes de ser 'cualquier cosa'; y permanecerán 'ahí' duros, inalterables, presentes para siempre, burlándose de su propio sentido que busca, en vano, reducirlos al papel de utensilios precarios, entre un pasado informe y un porvenir indeterminado. Los objetos, así, perderán poco a poco su inconstancia y sus secretos y renunciarán a su falso misterio...'

'...No es sorprendente en estas condiciones que el fenómeno literario por excelencia haya consistido en el adjetivo, global y único, que buscaba agrupar todas las cualidades internas, toda el 'álma' escondida de las cosas. La palabra funcionaba, así, como una trampa en la que el escritor encerraba al universo para entregarlo a la sociedad. La revolución llevada a cabo ha sido importante: no sólo no consideramos ya al mundo como bien nuestro, como nuestra propiedad privada, calcada sobre nuestras necesidades y domesticada, sino que, por añadidura, no creemos tampoco en esa 'profundidad'. Y mientras las concepciones esencialistas del hombre contemplaban su propia ruina y la idea de 'condición' reemplazaba, en adelante, la de 'naturaleza', la 'superficie' de las cosas ha dejado de ser para nosotros la máscara de su '.....' (puerta abierta a los peores 'más allá' de la metafísica). Es, pues, todo el lenguaje literario que desearía cambiar, que ya está cambiando. Comprobamos, día a día, la repugnancia de los más conscientes ante la palabra de carácter visceral, analógico o mágico. Entre tanto, el adjetivo óptico, descriptivo, que se contenta con medir, situar,

definir y limitar, señala probablemente, el difícil camino de un nuevo arte novelesco'.

Crítica. 'La descripción de Robbe-Grillet se emparenta con la pintura moderna (en el sentido más amplio del término) en la medida en que ésta ha abandonado la calificación sustancial del espacio para proponer una lectura simultánea de planos figurativos, y restituir al objeto 'su delgadez esencial'. Robbe-Grillet destruye el dominio de los objetos, porque ello le obsta a su finalidad capital: insertar el objeto en una dialéctica del espacio...' (Roland Barthes, 'Critique', julio 54).

'La tentativa de Robbe-Grillet procede de un formalismo radical. Se puede decir que la formalización de la novela, tal como la persigue Robbe-Grillet, no tiene valor si no es radical, es decir, si el novelista tiene el coraje de postular tendenciosamente una novela sin contenido, por lo menos durante toda la duración en que quiere levantar a fondo las hipótesis de psicologismo burgués: una interpretación metafísica o moral del 'Voyeur' es sin duda posible en la medida en que el estado 'cero' de la anécdota libera en el lector demasiado confiado toda clase de revestimientos metafísicos...' (Roland Barthes, 'Critique', setiembre 55).

Michel Butor. Nace en Mons-en-Darcel, barrio de Lille, en 1926. Fue profesor de filosofía en Egipto, Grecia y Suiza. Ha publicado 'Passage de Milan' (Minuit, 54); 'L'Emploi du temps' (Minuit, 56); 'La modification' (Minuit, 57); 'Le génie du lieu' (Grasset, 58); 'Repertoire' (Minuit, 59); 'Degrés' (Gallimard, 60); 'Histoire extraordinaire' (Gallimard, 61).

Autodefiniciones: 'Mis puntos de vista se acercan más a los de los jóvenes novelistas españoles que a los de mis compatriotas o a los de Italo Calvino. Más que a la trascendencia de la novela en la realidad total. La novela tiene, necesariamente, una función en la vida colectiva que, según la personalidad del escritor y una serie de complejos factores socia-

les, tendrá efectos positivos o negativos, de los que el escritor no podrá desentenderse nunca, del mismo modo que nadie puede abstraer el acto de arrojar una piedra de sus posibles consecuencias en el lugar donde cayese...'.
'La novela es una forma particular del relato... Mientras el relato verídico tiene siempre el apoyo y el recurso de la evidencia exterior, la novela debe bastar para suscitar aquello de que nos habla. He aquí por qué es el terreno fenomenológico por excelencia, el lugar por excelencia para estudiar de qué manera la realidad se nos aparece o puede aparecerse; he aquí por qué la novela es el laboratorio del relato...'

'La exploración de formas novelescas diferentes revela lo que hay de contingente en aquella a que estamos acostumbrados. Es evidente que, puesto que la forma es un principio de elección (y el estilo, desde este punto de vista, aparece como uno de los aspectos de la forma, en cuanto es la manera como se liga el detalle mismo del lenguaje, y aquello que preside a la elección de tal o cual palabra o de tal o cual giro en lugar de tal otro.

He llegado a la novela por necesidad... Ampliando el sentido de la palabra estilo, lo cual se impone a partir de los experimentos de la novela moderna, generalizándolo, considerándolo en todos los niveles, es fácil demostrar que, al servirse de estructuras suficientemente fuertes, comparables a las del verso, comparables a estructuras musicales o geométricas, al hacer jugar sistemáticamente los elementos, unos en relación con otros hasta que desemboquen en esa revelación que el poeta espera para su prosodia, es posible incorporar, en el interior de una descripción basada en la más chata trivialidad, todos los poderes de la poesía.

No escribo novelas para venderlas, sino para obtener una unidad en mi vida: la escritura es para mí una columna vertebral, y, para decirlo con una frase de Henry James, 'el escritor es alguien para quien nada se pierde'.

Crítica. 'La originalidad profunda de Michel Butor, es que adoptando los métodos del entomólogo, no acepta ninguna de sus sujeciones, y suprimiendo toda distancia entre el espectador y el autor, llega a animar desde el interior a este universo abreviado. Realista - Michel Butor lo es y para bien - por la atención vigilante y el amor minucioso con que mira el objeto...' (Jean Mauduit, 'Témoignage Chrétien', 14/V/54).

'Butor no ha querido hacer Faulkner, pero se ha servido de Faulkner en la misma medida en que su novela se funda sobre una fascinación, sobre la fascinación que un lugar ejerce sobre un hombre, que el pasado hace sufrir al presente, la noche al día'. (Bernard Dort, 'Cahiers du Sud', XII/56).

Nathalie Sarraute. Ha publicado 'Tropismes' (Denoel Ed., 39; reeditado por Ed. de Minuit, 57); 'Portrait d'un Inconnu' (Robert Marin, 47; reeditado por Gallimard, 56); 'Martereau' (Gallimard, 54); 'L'ère du soupçon' (Gallimard, 56); 'Le planetarium' (Gallimard, 59).

Autodefiniciones: 'Yo me coloco deliberadamente en el dominio de la psicología, pero de una psicología diferente, en muchos aspectos, de la psicología clásica basada en el análisis de los sentimientos y de los caracteres. (...) 'Yo estudio los movimientos psicológicos en formación, en su estado originario diría yo, en acciones que no son perceptibles directa y claramente por la conciencia porque pasan muy rápidamente en algún límite de la conciencia. Pero son, de cualquier manera, acciones invisibles y bien reales, dando su significado a todos nuestros actos y palabras... Para llegar a reproducir esas acciones, esos movimientos, ha sido necesario que yo me coloque en los límites de la conciencia del personaje, una conciencia más lúcida que la suya que registre estos movimientos en la medida que ellos se desenvuelven, an cierto modo como los aparatos del 'travelling' cinematográfico. Esta conciencia registradora funciona como una cámara filmadora ultrarápida que toma un gran número de imá-

genes, lo que permite proyectarlas inmediatamente en cámara lenta. Mas esfuerzo en demostrar esos movimientos en 'ralenti' a todo lector...'.
 Crítica: 'A diferencia de Robbe-Grillet, preocupado por la superficie del mundo y limitado a describirlo, Nathalie Sarraute registra la existencia, bajo apariencias banales, de un infra-mundo dotado de una vida frenética y hormigueante, enmudecida por instintos orgánicos, que sería el mundo auténtico de las relaciones entre los hombres y el medio'. (Maurice Nadeau, 'Critique', agosto 57).

'El estilo de Nathalie Sarraute es imitativo. Palabra por palabra, gesto por

gesto, imita lo que se oye, lo que se ve. Procede por continuidad, como cuando alguien quiere contar una historia. Haría que analizar todos los empleos de la repetición: en el ataque de las estrofas, en las frases enumerativas, en los suspiros de agotamiento, en los balbuceos de la insistencia, en el fluído pastoso de los 'y', en los obstáculos de los 'pero', en la multiplicación de los 'como' alrededor de una resistencia afectiva'. (Yvon Delaval, 'Nouvelle N.R.F.', febrero 58).

Fernando AINSA



LIBROS - REVISTAS

LA METHODE. REVUE DU CINEMA dirigida por René Chateau, No 9. "10 ans d'épouvante et de fantastique" por Jean Boullet. París, junio de 1962. Ocho números por año. Suscripción anual para el extranjero, 20NF. 53, Boulevard Saint-Michel, Paris

BIZARRRE dirigida por J.J. Pauvert jefe de redacción: Michel Laclos. No 24-25 dedicado al cine fantástico. París, julio-setiembre de 1962. Cuatro números por año. Suscripción anual para el extranjero, 35NF. Librairie du Palimandre, 47, rue Bonaparte, Paris VIème.

MIDI-MINUIT FANTASTIQUE, revista de cine, dirigida por Eric Losfeld. Números 1 y 2, París, mayo junio y julio agos de 1962. Diez números por año. Suscripción anual para el extranjero, 60NF. Le Terrain Vague, 23-25, rue du Cherche-Midi, Paris VIeme.

Los espíritus lógicos y rigurosos han visto siempre al cine fantástico como un pasatiempo de feria, como un espectáculo inferior y despreciable. Sin embargo los monstruosos Frankenstein, los fenómenos de *Freaks*, las mujeres-gato o los hombres-mono, fruto de los experimentos de sabios locos, resultado de explosiones atómicas o llegados de otros mundos, dan cuenta de la imaginación poética de sus creadores, los Tod Browning, los James Whale, los Erle Ken, los Meriam Cooper. La ciencia-ficción, el film de horror, la poesía pufa del cine fantástico, generalmente han sido despreciados por el público pretendidamente culto que olvida así la inteligencia y el encantamiento lírico que están detrás de las obras maestras del género. Pero no se trata tan solo de un simple acercamiento poético. En los films de horror afloran sentimientos profundos del hombre. Como señala José María Podestá en una nota sobre el cine fantástico (en *La Jirafana*, noviembre 21, 1962), éste es un cine 'que intenta abrir caminos (y a veces lo logra egregiamente) a la imaginación del hombre; que se propone descubrir territorios de invención pura para la fuga poética más allá de los sólitos territorios de la vida unánime; que quiere infundir el estremecimiento del misterio, de las cosas desconocidas, de las dimensiones ajenas a nuestra dimensión de todos los días; que al tiempo refleja -no importa si a menudo torpe y toscamente- el desconcierto, el azoro, la angustia, el miedo ancestral, que se esconde en el corazón'.

Por estos días han llegado a Montevideo los primeros números de *Midi-Minuit Fantastique*, una revista de cine especializada en el cine de fatnasía, una edición

de Bizarre consagrada a 'L'épouvante', y el segundo de los tres números con los que *La methode* analiza el cine americano particularizando su enfoque sobre el cine fantástico y terrorífico. Esas publicaciones, unidas a la antigua *Star Ciné Cosmos*, cuyos números 15 y 16 tratan 'La malediction des pharaons' y 'Les griffes du vampire', testimonian sobre la preocupación con que los franceses atienden al análisis de estos films.

Ese análisis es un tanto somero e incompleto en *La methode*, donde Jean Boullet recorre algunos títulos fundamentales del género entusiasmado por 'la fantasía más delirante' y la 'demencia total, absoluta y sin frenos'. Con mucho humor explica que los monstruos (Frankenstein, Drácula, King-Kong y demás) se hacen con el tiempo padres de familia, como corresponde a una sociedad 'digna de la Biblia, del Ku-Klux-Klan y de la silla eléctrica'. La revisión de Boullet incluye referencias sobre James Whale y Frankenstein, Bela Lugosi, Boris Karloff, *Island of lost souls*, *The mask of Fu-Manchu* (para Boullet la 'Historia de O' del cine terrorífico) No faltan tampoco las referencias a Tod Browning y a su obra maestra, *Freaks*; y aparecen King-Kong, el hombre invisible, *Mark of the vampire* (de Tod Browning también), *The raven*, *Bride of Frankenstein*, *Mad love*, Drácula, Terence Fisher y Mario Bava. La revisión se cierra con consideraciones sobre Mandrake y Flash Gordon. Cada uno de estos temas ha sido confinado por Boullet a un capítulo, generalmente breve. El tono es admirativo, no deja lugar a la reflexión y analiza sólo algunas de las obras sobre las que escribe. Esa relativa profundización está compensada por un buen acopio de datos, a veces anecdóticos (la maldición de Frankenstein que ocasionó la muerte misteriosa a quienes dirigieron o actuaron en sus películas), a veces filmográficos (importancia del maquillador Jack Pierce).

Jean Boullet escribe en *Bizarre* 24-25 sobre Bela Lugosi y Boris Karloff (Drácula, Frankenstein). Pero sus dos notas son más bien ficheristas, e incluyen lar-

gas listas de los films interpretados por ambos actores, prededidas por breves consideraciones críticas y biográficas. Las características de las notas sobre Tod Browning y James Whale, escritas por Jean-Claude Romer son similares: una nota de una o dos páginas sirve de introducción a la personalidad de cada uno de los realizadores y luego se agrega una completísima filmografía que provocará la envidia de eruditos locales. Es mucho más sustanciosa la intrducción escrita por Michel Laclos ('L'écran des maniaques', se titula). Comienza con un elogio a la joven crítica (esa que adora a Delmer Daves, Joseph Losey, Bud Boetticher, Vittorio Cottafavi) y apunta enseguida la necesidad de rescatar la obra de algunos poetas casi desconocidos, en parte por la dificultad que existe para ver sus obras (*Freaks* fue un descubrimiento reciente en la Cinemateca Francesa), en parte por la carencia de una documentación adecuada. Esta carencia, precisamente, es la que aspira a cubrir el número 24-25 de *Bizarre*, el cual contiene asimismo abundantes ilustraciones.

En *Midi-Minuit Fantastique* (1 y 2) se intenta una aproximación íntima al cine fantástico, por más que resulte discutible la elección de Terence Fisher como único tema del primer número de la revista. Desde una nota aclaratoria Jean Boullet intenta una justificación de Fisher. De acuerdo con su punto de vista la virtud primordial del realizador británico es haber divulgado en 1960 mitos y personajes clásicos (Drácula, Frankenstein y demás). Superada esa explicación al lector, Michel Caen analiza los alcances eróticos y sádicos de la obra de Fisher, explica cómo el deseo mueve a los monstruos y a los demás personajes de estos films y cita la famosa 'Histoire d'O', un clásico comparable a las películas de Terence Fisher; su punto de vista está complementado con una 'Psychopathologia sexualis' (de acuerdo con las categorías de Krafft Ebing). Por su parte Alain Le Bris analiza la importancia que tiene la sangre en los films del realizador donde es sig-

no de vida y no de muerte. Como casi todo aficionado al género sabe, los films de Fisher (todos en color) se caracterizan por la presencia obsesiva de la sangre en cantidades muy visibles y significativas. La interpretación tiende a dar un sentido a los móviles del vampirismo (sinónimo equívoco del amor, dice). El mismo Le Bris se encarga luego del estudio del tema del castillo (referencia muy precisa a Sade, 'envuelto en las brummas irreal del amor'). La última parte del número incluye diversas filmografías (sobre psicopatología sexual -paradoxia, orgías, exhibicionismo, fetichismo, necrofilia, sadismo, masquismo, homosexualidad, emasculación y demás-; sobre el castillo sádico, sobre Terence Fisher, Peter Cushing y Christopher Lee). Aunque muchas de las cosas escritas en este número de *Midi-Minuit Fantastique* resulten poco comparables parecen de todos modos muy interesantes y divertidas.

El mito de la mujer ('Vamps fantastiques') ocupa buena parte del número 2 de *Midi-Minuit*. Estos eruditos del cine fantástico (Felix Labisse, Michel Caen, Jean-Claude Romer, Alain Le Bris, Jean Boullet, Michel Nuridsany, Francis Lacassin), despreocupándose de toda finalidad crítica o analítica, parecen dispuestos a dar prueba testimonial de sus preferencias. Como están entusiasmados con el tema todas sus razones se reducen a rendir cuenta de ese interés, con un resultado que se emparenta con la creación literaria y que en cierto modo es ajeno a la crítica cinematográfica. Labisse compendia en las páginas iniciales el famoso 'mito de la mujer'. Dos o tres frases suyas sirven para caracterizar el estilo de todo el número: 'No trate de escapar de ella -dice refiriéndose a la mujer-, sería perder el tiempo y un desastre para vuestra vanidad. Sus sortilegios son poderosos y sus fuentes productoras de veneno inagotables. Si, mediante ascéticas mortificaciones, trata de eliminarla de vuestros días y noches, pronto ella ha de encontrar el punto débil de su defensa, se infiltrará en vuestra mente y allí anidará sin posibi-

lidades de ser atrapada. Los mismos Padres del Desierto, a pesar de sus cilicios y sus cinturones erizados de hierros, lograban salir vencedores muy pocas veces de estos tremendos combates. Si se mantienen los ojos abiertos, las nubes, los bosques, las llamas, el humo, las copas, las anforas, toman la forma de sus carnes. Las semillas, las flores, los frutos maduros nos revelarán sus íntimos secretos. Si el perfume de ámbar toca vuestra nariz, una mujer rubia surgirá al instante; la violeta hará aparecer una mujer de piel tersa y blanca; del musgo y la avena nacerá una muchacha morocha, y de los olores violentos, la pelirroja cobriza. ¿Cómo resistirse a esta magia?'. De semejante fantasía provienen todas las mujeres extravagantes e irreales, mitad mujer mitad animal, mitad muchacha mitad demonio, y las Lilith, Julieta, Medea, las Marquesas de Merteuil y Marilyn Monroe, 'desnuda, cubierta de heridas en forma de bocas, Medronide, la muchacha de Marte que tiene ocho senos, alas y un cuello muy largo, y mujeres de cuerpos apasionantemente hermosos algunos de cuyos detalles hielan la sangre en las venas'. Cabe, empero un último consejo: 'No tema, abra vuestras puertas, vuestros brazos, vuestros labios. Déjese tragar por las arenas movedizas a las que ellas habrán de conducirle'.

Este mito de la mujer está ilustrado (con una inspiración poética semejante) a través de artículos sobre Elsa Lanchester, versos de Boris Vian, mujeres panteras,

leonas y felinas, una filmografía de las mujeres-pantera, la marca de la mujer-vampiro, una selección de las brujas en el cine, una nota sobre una película de 1912 que se llama *La bicicleta y la bruja*, las mujeres-robot, sirenas, harpías y mujeres-pájaro. En un artículo muy extraño ('Plus belles que des anges...'), Francis Lacassin muestra su devoción por los personajes de las historietas de los diarios (Mandrake y demás) mientras se aplica a divagaciones heréticas según las cuales Cristo tiene el rostro de un héroe de ciencia ficción y Mandrake aparece en las iglesias por las tardes cuando se reza el rosario.

Los dos números llegados a Montevideo de *Midi-Minuit* están abundante y lujosamente ilustrados. Incluyen una sección que se llama 'Rencontres' y que sirve para comparar fotos de películas de Terrence Fisher con los originales de donde éste ha extraído su inspiración, o para cotejar *La metamorphose du papillon* de Méliés con una postal ('Femme papillon' también) de 1900. Carol Borland en *Mark of the vampire* (de Tod Browning, 1934) aparece en una actitud muy próxima a la de una figura de Labisse ('Le deuil de Salomé'). El juego incluye otros ejemplos.

Nunca el cine fantástico había sido estudiado con semejante dedicación y esmero por quienes han probado una amplia erudición y profundos conocimientos en la materia. Era un homenaje necesario, desde luego, aunque un poco enloquecido.

M. M. C.

H U M O R

Hace poco tiempo se estrenó, en Montevideo, un film extraño, alucinante, barroco, donde las cosas pasan y no pasan, donde los personajes viven varias historias posibles y simultáneas. Hace poco tiempo se estrenó, en Montevideo, un film extraño, alucinante, barroco, donde las cosas pasan y no pasan, donde los personajes viven varias historias posibles y simultáneas. Hace poco tiempo se estrenó, en Montevideo, un film ex-

Después de varias semanas de análisis los humoristas argentinos Kalondi y Del Peral han localizado el argumento de EL AÑO PASADO EN MARIENBAD, cuyo resumen se incluye en esta página.



Después de muchas termas, el amante se dirige a Marienbad, bruscamente según de qué ese año debe encontrarse con alguien

Ella trata de hacer memoria, pero no

Si meo, desgraciado en amor, congoz, afectado, pero ni supe de la historia

... sospechando algo, afino incasamente su puntaría

y una noche la mata

y, finalmente, ella, feliz, huye con el amante por los postigos

EN PROXIMAS EDICIONES:

- John Ford
Cine, política y sociedad
- Continuación de las mesas redondas sobre cine nacional y crítica cinematográfica.
- Alexandre Astruc La caméra stylo.
- Historia de "21 días"
- El cine y la cuarta dimensión



- El tema de la alienación en el cine contemporáneo
- Posibilidades del cine nacional
- El tema metafísico en la obra de Ingmar Bergman
- Hacia un cine del individuo

LEA Y DIFUNDA "CUADERNOS DE CINE CLUB"

La strada (Fellini, 1954).
 Kanal (Andrzej Wajda, '56).
 Rajaja (Jiri Trnka, 1950).
 Freaks (Tod Browning, '32).
 Ladri di biciclette (de Si-
 ca, 1948) han sido exhibi-
 dos por CINE CLUB DEL
 URUGUAY

AFILIESE



departamento de publicaciones

cine club del uruguay