

pulso

A U D I O V I S U A L

Número II, Diciembre 2003

CURSO DE **Lenguaje** **CINEMATOGRAFICO**



Coordinador: Pablo Ferré

Escuela de Comunicación - Universidad ORT Uruguay



Sobre autores y miradas

☞ Pablo Ferré

Hace cuarenta años, la idea de “autor” era escandalosa y polémica. Hoy, con el cine convertido en materia de estudio universitario, el escándalo y la polémica se han desvanecido, aunque no sin dejar rastro. Por un lado, el cine ya es socialmente reconocido como “arte”. Por otro, también es reconocido como parte fundamental —pero parte al fin— de un universo más amplio e impreciso, el de la “comunicación audiovisual”. En ambos casos el cine sería algo “importante”, con todo lo que ello implica para una artesanía que nació como atracción popular de barraca de feria, creció en el seno de la industria y los estudios, atravesó las salas pequeñas y silenciosas del “arte y ensayo” entre un público de intelectuales y, ¿finalmente?, desembocó en los complejos multisala y sus moquetes de pésimo gusto, su barullo de juegos electrónicos, pantallas gigantes y griterío adolescente, y su atmósfera viciada de olor a pop acaramelado (cuyo repertorio de ruidos constituye, dentro de la sala, toda una banda sonora paralela a la de la película proyectada). Pero ¿cabe quejarse? ¿De qué? A fin de cuentas, como decía Bazin (significativamente muy citado en los textos que siguen, acaso como prueba de la actualidad de su pensamiento), el cine es un “arte impuro”, aserto que, hoy más nunca, mantiene toda su vigencia.

El caso es que todavía hay experiencias de cine que provienen del *deseo*: deseo de significar, de configurar un objeto fílmico autónomo, de insertarlo en el imaginario colectivo, de echarlo a andar en la percepción individual y colectiva. Deseo de *producir*, en el sentido más amplio del término (incluido el económico, pero no solo: ni exclusivo ni excluyente). Experiencias que, en algunos casos (Renoir, Bresson, Truffaut), aparecen ligadas a una cierta “paternidad” cinéfila, a una manera de ver el cine, de entenderlo, pensarlo y, en última instancia, de hacerlo. En ese sentido, se puede decir que los textos aquí recogidos diseñan una especie de “eje” estético —y, por consiguiente, ético, filosófico, histórico y político— en cuyos extremos figuran la austeridad de Bresson y el barroquismo de Kusturica. Cuestión de prolongaciones más que de simples continuidades. De ahí que la presencia de Truffaut en tanto heredero de Renoir sirva para unir aquellos extremos. Se trata, en todo caso, de reconstruir un “hilo rojo”, de rediseñar la trama simbólica que constituye, ni más ni menos, la historia del cine. Que es, en definitiva, una historia de familias, de padres e hijos (y hermanos) de cine: una genealogía.

Se trata, entonces, del autor como entidad *singular*. Lejos de la banalización esquemática y el manoseo simplificador que la “política de los autores” —y no la “teoría del autor”, como todavía muchos persisten en decir y escribir— ha sufrido a lo largo de los años. Lejos, también, de los ataques cuya violencia, rayana en la necedad, ha unilateralizado —si no taponeado— por décadas la discusión del pensamiento sobre cine por lo menos en esta parte (pobre) del mundo. Porque la cuestión del autor cinematográfico, fundada en la cinefilia, habla de la *transmisión de un saber* —y no apenas de la *comunicación de un conocimiento*—, otra idea convertida en utopía por los mediáticos tiempos que corren (y que la relación filial y fundacional entre Bazin y Truffaut ilustra con claridad). Evaluar a un autor implica conocerlo, frecuentarlo, memorizarlo. Implica construir un vínculo durable hecho de fidelidad antes que de incondicionalidad. De ahí la carga de contestación, de subversión incluso, que todavía comporta esta pequeña palabra, “autor”, tan propensa a la reverencia como al desprecio, a la mercantilización mediático-publicitaria como a la hipertrofia narcisista.

Por eso es natural que, en los textos que siguen, el autor sea un punto problemático, reactivo a las visiones monolíticas y consensuadas, objeto de acuerdos y desacuerdos, sujeto de una variedad de miradas convergentes pero siempre digno de reconocimiento, consideración y respeto, acaso para poner a prueba —para confirmarla o desmentirla— la vieja sentencia “cahierista” de que “la película fallida de un autor siempre es más interesante que la película lograda de un no-autor”.

Renoir, el patrón

Amargo drama alegre

⇒ Adrián Massa

La regla del juego, rodada en 1939, fue la última película realizada por Jean Renoir en Francia. En este film Renoir se libera definitivamente de las fuentes literarias y pictóricas que dominaron gran parte de su obra. Es verdad que *La gran ilusión* (*La Grande illusion*, 1937) o *Le Crime de Monsieur Lange* (1935) eran ya guiones originales, pero es en *La regla del juego* donde Renoir logra sintetizar y superar — “*transcender*” según André Bazin— todos sus films anteriores. Es el resultado de sus búsquedas anteriores, pero a la vez señala un camino nuevo.

Los principales personajes de *La regla del juego* tienen un problema sentimental que resolver. El film narra sus relaciones amorosas que desembocan en una absurda tragedia.

La escena más significativa de la película es la de la fiesta en el castillo de La Colinière, en Solange. Organizada por Robert de la Cheyniest (Marcel Dalio), propietario del castillo, esta fiesta de disfraces se convertirá en la más increíble cacería amorosa.

La secuencia comienza con un fundido que abre en una partitura y continúa en un plano-secuencia que nos ubica espacialmente y nos describe la situación: los invitados observan el acto representado en el escenario por, entre otros, Robert, Octave (interpretado por el mismo Jean Renoir) y Geneviève de Marrast (Mila Parely). Finalizado este acto comienza otro y, a su vez, comienzan las disputas amorosas de los personajes principales. La esposa de Robert, Christine (Nora Grégor), se retira a una habitación con M. de Saint-Aubin (Pierre Nay). El aviador André Jurieux (Roland Toutain), enamorado y celoso, los persigue y se enfrenta con Saint-Aubin. André resulta vencedor y Christine le declara su amor. Simultáneamente continúan los actos: Robert presenta a los invitados un enorme instrumento musical. Entre los criados también se desarrolla el mismo enredo de sentimientos: el guardabosques Schumacher (Gaston Modot) persigue con su revólver a Marceau (Julien Carette), al que ha sorprendido cortejando a su mujer, Lisette (Paulette Dubost). Al intentar detener esta persecución Robert descubre las intenciones de su mujer y se enfrenta a André. En ese momento aparece Octave, que se encontraba con Geneviève y se retira con Christine. La escena finaliza cuando Robert y André, reconciliados, logran detener, con la ayuda del mayordomo Corneille (Eddy Debray) y otros invitados, a Schumacher.

La regla del juego está construida esencialmente sobre dos bloques temáticos relacionados intrínsecamente: la partida de caza y la fiesta en el castillo. Ahora bien, la partida de caza no es más que una especie de ensayo general paródico de la fiesta. Las persecuciones por los corredores, los enredos de los amos y los criados, los disparos de Schumacher, a pesar de lo paródico y de lo cómico de las situaciones, constituyen la verdadera cacería, hasta tal punto que ésta acaba con un “accidente”: la muerte de André, herido por el guardabosques después de un doble malentendido.

Es por esto que la escena escogida (la de la fiesta de disfraces) es la más significativa de la película. En ella se observa la resolución de todos los conflictos que se fueron planteando a lo largo del film. Según motivaciones anteriores los protagonistas van a reaccionar de diferente manera ante las situaciones.

En cuanto a los aspectos formales, esta escena constituye un logro perfecto. La puesta en escena consigue en esta secuencia una asombrosa síntesis. Todos los recursos estilísticos utilizados durante el film son aplicados aquí de forma magistral. Mediante largos planos-secuencia intercalados con planos fijos en profundidad de campo, esta escena describe un enredo desenfrenado, un drama/parodia movido con ritmo frenético por los corredores de un castillo. De ahí su calidad extraordinaria, que no se debe solamente al guión y a la interpretación, sino a esta forma, a la vez divertida e inquieta, de ser testigo.

A su vez, en la fiesta de disfraces los personajes se quitan las máscaras para dejar al descubierto sus verdaderas intenciones. No actúan en realidad según una mayor o menor verosimilitud psicológica en relación con sus “caracteres”, sino que se mueven según una mecánica pasional.

“Incluso para comprender la sutil ordenación de La regla del juego es necesario ir de lo general a lo particular, de la acción a la intriga, de la intriga a la escena. Para comprender el film, las cajas de música, la piel de oso con que se mueve Octave, la agonía del conejillo, el juego del escondite por los corredores del castillo son las primeras realidades alrededor de las cuales se enrollan las espirales dramáticas de la escena. De ahí la unidad y la independencia relativa de ésta en relación con el guión. Pero también su calidad única, su norte, porque el cine se ha depositado en capas concéntricas como el nácar alrededor de la minúscula impureza en el hueso de la perla”¹.

El film en su totalidad constituye un conjunto extraordinario de alusiones entremezcladas de referencias, de parodias, de escenas que se corresponden como motivos repetidos en tonos y estilos diferentes. El film aporta gradualmente estos datos que desembocan apasionadamente en la fiesta de los disfraces y tienen como desenlace la muerte de André.

LA CONSTRUCCIÓN EN PROFUNDIDAD

“(…) Me gusta la puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla. A medida que hago esto, voy renunciando a las confrontaciones entre dos actores colocados hábilmente delante de la cámara como ocurre en la fotografía. Esto me permite colocar más libremente a mis personajes a diferentes distancias de la cámara, y hacer que se muevan. Para ello, necesito una gran profundidad de campo, y tengo la impresión de que esta nitidez es muy agradable cuando procede de un objetivo que la tiene por naturaleza, más que si se debe a un objetivo poco profundo sobre el que uno ha diafragmado”².

Con estas palabras Jean Renoir define su manera de pensar y hacer cine. Tomando como punto de partida esta reflexión, es posible considerar a *La regla del juego* como un ejemplo característico, y a la escena descrita anteriormente como una síntesis perfecta.

En la escena de la fiesta de disfraces la cámara actúa como un invitado invisible que se pasea por el salón y los corredores, mirando con curiosidad pero sin otra tarea que la observación activa. Su movilidad no es mucho mayor que la de un hombre. Todo ocurre como si la cámara acompañara a los personajes en sus correrías por el castillo, a veces mediante extensos movimientos y otras veces permaneciendo en un rincón, observándolo todo desde un punto fijo, como si se tratara de alguien que permanece en secreto para no molestar a los protagonistas.

Por ejemplo, cuando Schumacher está sentado bebiendo un vaso de vino y hablando con Lisette, observamos mediante la profundidad de campo a Marceau que en puntas de pie pretende escapar. Al resbalsarse, Schumacher se percata de su presencia y reinicia su persecución. En este caso, durante toda la acción, la cámara permanece fija, reforzando el suspenso de la situación.

Los recursos estilísticos utilizados por Renoir en esta escena, y en todo su cine, buscan una ampliación constante del marco de realidad, de los límites impuestos por el encuadre. Es así como el empleo del plano-secuencia, la profundidad de campo, el uso continuo de panorámicas laterales y la preponderancia de planos medios, hacen posible que la relación entre lo que está en el interior del encuadre y lo que se encuentra fuera parezca más continuada. La finalidad de Renoir es ampliar la integridad del espacio y provocar un sentimiento de continuidad espaciotemporal.

En su libro *¿Qué es el cine?*, Bazin, fiel defensor de aquellos modelos cinematográficos en los que el montaje respeta la realidad, reivindica el cine de Renoir ya que utiliza la profundidad de campo y los

reencuadres que sustituyen a los cambios de plano y obligan a tratar las escenas no como fragmentos sino realmente en su conjunto.

Un buen ejemplo de los sofisticados movimientos de cámara utilizados por Renoir es el plano-secuencia que comienza con el mozo que sale de cuadro por la derecha llevando dos copas. Mediante la profundidad de campo observamos a Schumacher que se asoma entre los invitados que presencian el espectáculo buscando a Lisette. Acto seguido la cámara hace un *paneo/travelling* hacia la derecha y vamos descubriendo sucesivamente a Christine junto a M. de Saint-Aubin, a Lisette con Marceau (Schumacher llega a su lado), y por último a André. Luego la cámara vuelve sobre sus pasos para revelarnos la reacción de Marceau frente a Schumacher (huye) y, posteriormente, la partida hacia otra habitación de Christine y M. de Saint-Aubin. En este movimiento de cámara Renoir unifica tiempo y espacio de la acción de varios personajes.

La escena de la fiesta en el castillo, a su vez, presenta otra característica que permite una mayor integración espaciotemporal: la utilización de la música. Proveniente del piano o de los instrumentos musicales, la música se escucha durante toda la secuencia. Esto le otorga una mayor sensación de realidad al observar la situación que sucede dentro de cuadro y escuchar la música que proviene de otro lugar del pasillo. El espacio y el tiempo de la acción se integran con mayor fuerza debido a la música incesante.

Si bien los movimientos de cámara son importantes en la escena descrita, también lo son los movimientos de los personajes. En general son los propios protagonistas los que dirigen los movimientos de cámara, es decir, la cámara se limita, a veces, al simple acompañamiento de un personaje por los pasillos y habitaciones del castillo.

Ejemplo claro de esto es el recorrido que efectúa Octave, embutido en su disfraz de oso. La cámara no lo pierde de vista ni un segundo cuando él atraviesa puertas, se cruza con otros personajes (más de una vez), vuelve sobre sus pasos. El resultado es como si todas las acciones giraran a su alrededor. Da la impresión de que camina en círculos mientras los otros protagonistas se cruzan por delante de cuadro en diferentes direcciones. Algunos personajes hasta juegan al escondite con la cámara y el decorado, como el caso de Christine cuando Octave la busca en la habitación.

Durante la fiesta en el castillo, el espacio no deja de ampliarse frenéticamente mediante el desplazamiento de los personajes. Resulta, por tanto, muy transitable.

*“En el reparto de La regla del juego casi todos los actores, salvo los criados, están maravillosamente fuera de lugar. Si hiciera falta calificar con una palabra el arte de Renoir, se le podría definir como una estética del desajuste”.*³

Con este pensamiento André Bazin subraya la “inadecuada” dirección de actores realizada por Renoir quien incita a actuar para el placer propio y no para un público. De ahí también la complicidad que se requiere para disfrutar adecuadamente de casi todas las escenas dirigidas por Renoir.

Esta es probablemente una de las causas, si no la principal, de los fracasos comerciales de Renoir. Para entender el film es necesario darse cuenta de los guiños que se hacen los actores, se exige la complicidad del espectador. Se trata, en definitiva, de conocer la regla del juego.

¿Pero por qué no tomar como ejemplo la actuación del propio Renoir, en su papel de Octave, como pauta de interpretación para los demás actores?

Es posible afirmar que Renoir dirige a sus actores de la misma manera en que Octave se presenta en *La regla del juego*: como punto de encuentro de todos los protagonistas, como la persona que realiza las tareas de confidente, como mediador entre las partes, y, más importante aún, como el principal generador de diversión. Es imposible no sonreír cuando, a la tercera vez que abren el telón, descubrimos a Renoir, disfrazado de oso pero sin su cabeza, fingiendo sorpresa en medio del escenario.

Renoir se divierte y nos divierte llevando a sus actores al borde de la parodia. Es por esto que la pelea entre André y M. de Saint-Aubin y la persecución de Schumacher a Marceau recuerdan a los films de Chaplin, autor del que Renoir nunca negó su influencia directa.

El estilo de la interpretación de los actores tiene algo de cómico y algo de trágico, lo que en definitiva conforma esta especie de “drama alegre”.

TUDO EL MUNDO TIENE SUS RAZONES

¿Qué hace *La regla del juego* sino traducir implícitamente toda la crisis de conciencia de una civilización al borde de la extinción? ¿Qué expone sino una cacería amorosa donde la regla es: no hay reglas para el amor? ¿Qué constituye sino la expresión de un mensaje moral, de una visión del hombre, del amor y de la bondad?

Renoir no construye sus films sobre situaciones y desarrollos dramáticos, sino sobre seres, cosas y hechos; esto explica su manera de dirigir a los actores, de tratar el guión y nos da también la clave de su puesta en escena. De la misma forma que dirige a sus actores para que no interpreten las escenas pensando en el guión, no utiliza la cámara para registrar los acontecimientos dramáticos más relevantes; por el contrario, la emplea para revelarnos su irremplazable singularidad. Jean Renoir es hijo de Auguste. Pero la herencia de su padre no debe buscarse en la composición fotográfica —encuadres o valores—, sino en la calidad de su mirada y en la actitud que adopta respecto de las apariencias.

En el caso de *La regla del juego* es una mirada acerca del poder destructivo del amor. Sus protagonistas sufren por amor y se comportan de la manera más inadecuada. Gracias a una fiesta, se ven empujados a disfrazarse, esto es, a quitarse sus máscaras. Aquí no existen ya los conflictos de clase; señores y criados se confunden en los pasillos del castillo y la verdad sale a la luz: el hombre es imperfecto, nace mentiroso y continúa siéndolo. “*Estamos en una época donde todos mienten*”, le dice Octave a Christine. El único personaje sincero —André Jurieu, el aviador—, luego de poner los pies en tierra, desencadenará el “drama alegre” del que será la única víctima: como consecuencia de un doble cambio de vestuario recibe en pleno vientre la descarga de perdigones y rueda como la liebre que hemos visto agonizar, minutos antes, delante de los puestos de caza.

*“La estructura más frecuente de la imagen en el cine, estructura anecdótica y teatral heredada tanto de la pintura como del teatro, la unidad plástica y dramática del «plano», la sustituye Renoir por la mirada, a la vez ideal y concreta, de su cámara. Como consecuencia, la pantalla no pretende dar un sentido a la realidad, sino que nos la presenta como un apasionado recorrido sobre un documento cifrado”.*⁴

Comprender el mundo es, en primer lugar, saberlo mirar. La aplicación de esa mirada se expresa pictóricamente, en primer lugar, preocupándose del valor singular de las cosas y de su conjunción. Renoir expone su mirada acerca de las personas en la célebre frase de *La regla del juego* (dicha por él mismo en su papel de Octave): “*¿Sabes? Sobre esta tierra existe una cosa espantosa: todo el mundo tiene sus razones*”. Renoir está planteando el valor de los personajes, todos tienen los mismos derechos. En *La regla del juego* los nueve personajes principales tienen problemas sentimentales. Todos tienen derecho a intentar resolver esta situación, aunque en ello esté en *juego* la situación del otro.

Superando totalmente las estructuras dramáticas, el film no es más que:

“un entrelazado de relaciones, de alusiones, de correspondencias; un carrusel de temas en los que la realidad y la idea moral se corresponden sin fallos de sentido ni de ritmo, de tonalidad y melodía; por tanto, un film construido maravillosamente en el que ninguna imagen carece de utilidad ni está situada a destiempo. Se trata de una obra que es necesario volver a ver lo mismo que se vuelve a escuchar una sinfonía, o como se medita delante de un cuadro, porque así se perciben mejor sus armonías interiores. El que haya permanecido durante tanto tiempo incomprensida no se explica sólo por la originalidad

del tema y la inercia psicológica del público, sino, desde luego, porque se trata de una forma de hacer que se desvela poco a poco ante el espectador atento”⁵.

Jean Renoir, además de ser un cineasta que pone en continuo estado de tensión los límites del encuadre cinematográfico, es también considerado por Bazin un cineasta capaz de decirlo todo sobre el mundo sin necesidad de fragmentarlo. *La regla del juego*, obra maestra de Renoir, sintetiza los principales pensamientos de su cine y acaba convirtiéndose en el film que mejor ejemplifica las principales reflexiones de la teoría de André Bazin.

Según Bazin:

“Casi podemos decir que con ella el cine mudo acababa de morir. La revolución realista, comenzada por Stroheim cinco años antes de la aparición del sonido, desembocaba por fin, quince años más tarde, en un arte cinematográfico perfectamente depurado de todo simbolismo plástico, que repudiaba totalmente los artificios del montaje y que se ceñía a la realidad como si fuera su propia piel. ‘El cine’ no se interponía ya más entre el espectador y el objeto como un juego de prismas y de filtros encargado de dar sentido a la realidad”⁶.

La regla del juego es un film profundamente pesimista, una amarga y profética orgía de destrucción en la que los supuestos rivales concluyen reconciliados y la verdadera amistad finaliza totalmente corrompida: “Yo no creo ya en casi nada pero voy a empezar a creer en la amistad”, dice Robert de la Chesnaye a André hablando de Octave, su amigo común, que precisamente se dispone a llevarse a la mujer que ambos aman.

Notas:

¹ André Bazin, *Jean Renoir*, Paidós, pág. 78.

² André Bazin, *ibídem*, pág. 136.

³ André Bazin, *ibídem*, pág. 41.

⁴ André Bazin, *ibídem*, pág. 100.

⁵ André Bazin, *ibídem*, pág. 79.

⁶ André Bazin, *ibídem*, pág. 98.

II

Kusturica, el barroco

Vuelo a la libertad

☞ Alejandro Pi

INTRODUCCIÓN

Una cámara extrañamente alta nos pasea por un campo, mientras se oye una música cuya procedencia se nos escapa. Suena vagamente a los Balcanes, pero definitivamente es *Ondas del Danubio*, un vals de moda en los años 40. Ya en la primera toma de *Papá salió en viaje de negocios* (1984) están presentes la música y el vuelo, dos de los puntos clave en la estética que estaba empezando a crear Emir Kusturica, y que profundizaría en varios filmes posteriores. Rápidamente conocemos a Malik, quien prolijamente se presenta y se apresta a conducirnos por su mundo. A través de sus ojos conoceremos a su familia y a sus vecinos de Sarajevo; él será nuestro guía. Pero el mundo que ve este niño de 6 años es un mundo bastante complejo, lleno de áreas grises que él irá cubriendo con su imaginación. Más allá de su conciencia de los hechos, el universo relacional en que está inmerso se organiza para privarle de su padre y proponerle un cuento para que se lo crea: el se ha ido “en viaje de negocios”. El título es —metalingüísticamente— el del pretexto oficial que la burocracia del régimen de Tito asignaba a los miembros rebeldes del Partido mientras éstos hacían valientemente “trabajos voluntarios” para el bien de Yugoslavia. Nadie, ni Malik, cree en este viaje de negocios. Los adultos saben de qué se trata, pero nadie lo nombra.

La película transcurre paralelamente a través de dos personajes y dos puntos de vista: por un lado las aventuras de Malik, y por otro las de Mesa, su padre. Estas constituyen la parte más política del film, donde Kusturica elabora una fábula kafkiana ambientada en la Yugoslavia de Tito, cuando el país estaba empezando a definirse, apartándose ideológica y políticamente de Stalin (aunque sin embargo mantenía alguno de sus métodos represivos). El otro lado es un asombroso relato de infancia de Malik, que empieza a descubrir un mundo muy complejo, donde su personalidad y su cuerpo entrarán en conflicto directo con un mundo de adultos que es para él totalmente absurdo. Los adultos tratan de elaborar explicaciones de ciertos hechos —de ahí el “viaje de negocios”— pero él se da cuenta perfectamente de que algo está pasando. Estas dos narraciones se complementan y realimentan una a la otra, se relacionan armónicamente. Narrada linealmente (aunque con muchas elipsis), la película alterna el punto de vista aparentemente inocente de Malik, en el que se le da lugar a los aspectos más “mágicos” del film, con el de su padre, más cercano a un tono realista.

Esta es una película de transición dentro de la carrera de Kusturica, quien había hecho su primer largometraje en 1981 con *¿Te acuerdas de Dolly Bell?*, escrita por Abdulah Sidran. En ésta su segunda película Kusturica vuelve a colaborar con el guionista musulmán bosnio, y muchas de las experiencias volcadas en ella se basan en elementos autobiográficos de uno o de otro, ya que los dos crecieron en el Sarajevo de la posguerra. Recordemos que en 1984, cuando se filma *Papá...*, la presencia de Tito —muerto en 1980— era aún palpable en Yugoslavia. Faltaban todavía años para que la palabra *perestroika* se hiciera presente en el lenguaje de Occidente, de modo que el tema de la represión política era algo bastante arriesgado para abordar. De hecho, luego de su estreno, esta película le granjeó a Kusturica no pocos enemigos, por lo que decidió irse a los EE.UU.

LOS PERSONAJES

El padre de Malik, el protagonista de la parte “adulta” de la historia, es un joven comunista llamado Mesa, un musulmán bosnio de carácter alegre y bastante “calavera”. Anda en líos de faldas, es buen mozo, su carrera va bien. Este personaje, el del atorrante simpático que se ve inmerso en diversas desventuras, será también característico de Kusturica (en *Underground*, en *Gato negro, gato blanco*), quien declara abiertamente su admiración por Chaplin.

La esposa de Mesa, Senija (a quien se suelen referir por su nombre familiar, Sena) es un personaje femenino poderoso. Es la que mantiene a la familia unida, pero será a través de su propio hermano que esta se desplomará trágicamente. Un tipo de personaje cercano a las valientes madres italianas de De Sica y Rosellini. Malik se relaciona de manera muy cercana con toda su familia, pero en especial con su madre. La comunidad familiar es también un motivo recurrente en el cine de Kusturica, y en esta película en particular juega un rol fundamental. Lo primero que vemos de Senija es a su padre, el abuelo Muzafar, a quien ella está bañando, lo que nos da la idea de la cercanía con la que esta familia comparte su vida cotidiana. Hay elementos occidentales (el trabajo, la burocracia) y otros que son más propios de los pueblos y las culturas orientales, como las formas de relacionamiento intra-familiar.

El matrimonio de los padres de Malik atraviesa diversos momentos. Sus relaciones son tensas y tienen muchos vaivenes, y es así que el propio Malik se ve traído y llevado, cambiando de casa y de mundo, conociendo gente nueva y viviendo diversas aventuras, algunas sólo y otras acompañado de su padres. Los momentos contados en primera persona por Malik se ven reflejados en la puesta en escena, oponiéndose a la estética neorrealista que tiñe las desventuras de su padre. Cuando vemos a Mesa por primera vez desde que se lo llevaron, entre el humo, lo vemos demacrado y triste, pelado y sin su bigote; no es el Papá alegre que conocíamos. La cámara está baja, desde la altura de Malik y de sus ojos teñidos por el sentimiento.

Otros miembros de la familia juegan roles importantes en la película. Particularmente interesante es el modo en que Kusturica coloca a los “malos” dentro de la propia familia. La forma en que los niños ven a sus tíos es significativa: uno es Zijo, el tío “malo” que mandó a Papá preso (aunque se supone que ellos no lo saben) y el otro es su héroe, el joven tío Fahro. “¡Dales duro, tío”, le grita Mizra, entusiasmado, dándole ánimos mientras Fahro saca a cinturonzos a los que se vienen a instalar en su casa. Esta visión de Kusturica acerca de Yugoslavia como una familia con desavenencias está presente también en *Underground*, e introduce el tema de la traición, que atraviesa su obra. Parejas protagónicas de personajes muy cercanos, a veces familiares, suelen verse en situaciones donde uno engaña, manipula, abandona y traiciona al otro. Esto se puede ver en *Tiempo de gitanos*, *Underground* y *Gato negro, gato blanco*. Ciertamente es que una dosis de humor, aquí ausente, puede hacer más simpático al ocurrente Marko de *Underground* o al desorbitado y cocainómano Dadan de *Gato negro, gato blanco*, que al frío y calculador tío Zijo.

Utilizando su cargo en la Seguridad del Estado, Zijo pone en marcha una “bola de nieve” burocrática con la que logra enviar al *gulag* (la “isla” a la que se refieren en la película) a su propio cuñado. “No será ya, pero ni Dios te salva de ésta”, le dice amenazadoramente Zijo a Mesa, en una de las escenas claves del film. La respuesta de Mesa (“Ella era mía, ahora es tuya”) muestra que él sabe que las motivaciones de Zijo son algo más que celo revolucionario y un desagrado personal de familia política; sabe que la clave de su caída es Ankica. El triángulo amoroso entre Mesa, Ankica y Zijo (mas bien un cuadrángulo si incluimos a Sena), está plagado de traición, deseo y zancadillas políticas, y es uno de los ejes de la línea “adulta” de la trama.

EL PERSONAJE VACÍO

Un personaje especialmente fascinante es Vlado, el padre de Joza, amigo y vecino de Malik. Aunque nunca está en cuadro, el director crea a su alrededor una serie de referencias y reflejos que nos hacen sentir que él está ahí aunque no lo veamos. Kusturica ha logrado filmar una ausencia. Nos enteramos casi al principio que al padre de Joza se lo han llevado y que a la familia le cortaron la luz y el teléfono. Este personaje vacío recién adquiere nombre cuando muere: una foto al borde de un cajón vacío es toda su presencia material. Los popes ortodoxos serbios dicen que lo enterrarán pero no lo anotarán. Esta ominosa escena ya sugiere algo trágico en el final de Vlado, que nunca volvió de su “viaje de negocios”. Sin embargo vive aún como recuerdo, y es así que la sola mención de su nombre provoca una terrible pelea, cuando Sena le reprocha a su esposo no haberse suicidado en el

campo como él. El fantasma de su vecino de Sarajevo aún ronda a Mesa, quien enfurecido agarra a golpes a su mujer, hasta que Malik los detiene. Al final la cara tristona del gordo Joza es todo lo que queda de Vlado en el mundo.

MOMENTO POLÍTICO

El pretexto que usa Zijo para denunciar a Mesa es justamente una anécdota que le cuenta la despechada Ankica, molesta porque Mesa no cumple sus promesas de divorcio. Se trata de un comentario sobre un grabado donde se ve a Marx con un cuadro de Stalin detrás, lo que él considera “excesivo”. Esto es suficiente para echar a andar el sistema que le terminará deparando el exilio y la reclusión a trabajos forzados.

Ankica es la esposa soñada del burócrata en ascenso, una bonita gimnasta que hace acrobacias aéreas en las fiestas populares con aire totalitario que organiza el Partido, donde jóvenes corriendo y haciendo ejercicio al aire libre se mezclan con dignatarios que denuncian “un complot anti-yugoslavo del Komintern”. Dos años antes del momento en que se desarrolla el comienzo de la película, en 1948, Tito se había separado del Komintern y trataba de crear un sistema socialista que no estuviera bajo el dominio del régimen soviético. Fue una época de luchas intestinas y purgas en el Partido Comunista Yugoslavo, una época donde si uno no encontraba gracioso lo que salía en la prensa oficial ya podía ser calificado de sospechoso. El crimen es no entender el chiste, nos dice Kusturica.

Los momentos que elige Kusturica para mostrarse rebelde no siempre son los mejores, y es así que, luego de que *Papá...* le granjeara su primer Palma de Oro en Cannes, decide volcarse a otras temáticas. Es aquí donde hace incursión con el guionista Gordan Mihic¹ en *Tiempo de gitanos*, donde se sumerge en su personal recreación del pueblo gitano de los Balcanes, al que volvería una y otra vez.

Pasarían más de 10 años para que Kusturica volviera a hacer una película “política” sobre su multinacional patria, pero los ánimos de 1995 estaban aún más caldeados que en los días de Tito. Ese año dirige su otra alegoría política acerca de la historia reciente de la ex-Yugoslavia, la controversial *Underground*. En Bosnia fue acusado de pro-serbio y de ser un lacayo de Milosevic, por hacer una película que mirara nostálgicamente los años de la “Gran Yugoslavia”. A raíz de la polvareda política que levantó, Kusturica se tuvo que ir del país, no sin antes retar a duelo a través de los diarios al líder ultranacionalista serbio Vojislav Seselj. Al año siguiente Kusturica volvería a Belgrado para un festival de cine, y terminaría expulsado de nuevo por agarrarse a trompadas con el líder de la “nueva derecha” Nebojsa Pajkic.

La calificación de pro-serbia es una lectura bastante tendenciosa de *Underground*, sobre todo a la luz que el análisis de *Papá...* puede arrojar al respecto de las posiciones de Kusturica sobre el pasado de Serbia, Bosnia y las demás repúblicas de la ex-Yugoslavia. Fue una de las primeras películas yugoslavas (incluso con financiación estatal) que no fueron hechas en serbocroata, sino con los acentos regionales y expresiones idiomáticas de la gente de distintos lugares de la Federación. En Sarajevo no se habla de igual manera que en Svornik, y Cekic, el funcionario de la *nomenklatura* del Partido —que, por supuesto, es serbio—, habla distinto de Mesa, que es bosnio. Si hay algún pueblo de los que habitan la península del que Kusturica es parcial, se trata sin duda de los gitanos, a quienes ha dedicado gran parte de su carrera.

ESTRUCTURA

Existen, entonces, dos líneas narrativas principales, la de Malik y la de su padre. Pero los acontecimientos de ambas están muy ligados, así como los personajes lo están en la trama de la vida. Es así que el personaje de Mesa tiene dos momentos clave en la película, que delimitan espacial y temporalmente el relato. Cada uno de estos momentos se corresponde con uno de Malik, igualmente trascendente en su corta vida de niño.

Estos momentos en la línea argumental protagonizada por Mesa están marcados por dos escenas simétricas, que el director coloca en puntos estratégicos de la historia para separar capítulos dentro de su larga película. Son los dos interrogatorios que sufre Mesa, a manos de Zijo (su cuñado) y de Cekic (su amigo por conveniencia), y que delimitan el período de su exilio de Sarajevo. En las dos escenas se ven ventiladores que cansinamente agitan el aire estancado de las oficinas de los burócratas. Podemos ver este *dejà vu* como un modo de comparar al Mesa de antes de la “acción disciplinaria” con el de después. En la segunda escena sale del *faux pas* que dio su hijo al decir “Tito... dirigido por el Partido” recitando el dogma más adecuado: “Tito es el Partido, el Partido es Tito”. Esto le demuestra a Cekic que el muchacho está curado de esa fiebre de heterodoxia, y recién entonces le comunica que puede volver a Sarajevo.

Antes del exilio de Mesa hay una introducción donde conocemos a algunos de los personajes principales (la familia inmediata de Malik, así como a Zijo y Ankica) y nos familiarizamos con las dos líneas narrativas. Cuando Mesa se marcha vemos la vida de la familia sin él; al igual que ellos, no sabemos dónde está ni qué hace. En este capítulo interviene el tío Fahro como “modelo masculino” y padre sustituto en un sentido afectivo. El episodio de la visita de Malik a su padre en el campo de detenidos es clave para reunirlos de nuevo a ellos y a sus respectivas historias. Luego pasan a vivir en Svornik, donde el Partido ha mandado a Mesa en relocalización forzosa. Ya no es un prisionero, pero aún no es totalmente libre. Es un exiliado, pero su familia puede ir a vivir con él. Es aquí donde cobran importancia los personajes de Cekic, el Doctor y sobre todo su hija Masa. Es la parte “de amor” de esta autodenominada “película histórica de amor”. La parte histórica corre más por cuenta de Mesa y sus líos con la burocracia partidaria.

Analicemos la conjunción de los momentos de transición en las historias de Mesa y su hijo. El primero es la partida de Mesa, que se corresponde con la circuncisión de sus hijos Malik y Mizra. El día anterior Mesa recibe la llamada fatídica, y vemos alternativamente su rostro demudado y los niños que juegan despreocupadamente al fútbol. Pero nunca escuchamos la llamada, sólo escuchamos a los niños. La tensión entre sonido e imagen es hábilmente explotada por el director para aumentar la sensación de desesperanza. Durante su interrogatorio Mesa le ruega a Zijo que le permita asistir a la circuncisión de sus hijos, rito importante para todo musulmán. De modo que ahí está Zijo, el perfecto comunista, con un regalito de dinero para sus sobrinos, quienes le agradecen fríamente los pocos dinares que han recibido por sus prepucios. Su padre se despide tristemente de ellos, les dice que ahora son hombres, y que “a su regreso” espera verlos ya curados de su rito de pasaje a la hombría. Así comienza Malik una nueva etapa de su vida. Kusturica ha resignificado la circuncisión como rito de pasaje, uniéndola simbólicamente con la privación del elemento masculino, la pérdida del padre. Poco después de este episodio, Malik comienza a caminar dormido. Ninguno de los personajes evidencia ver ninguna contradicción entre ser comunista (lo que implica ser ateo, o al menos esa es la posición oficial) y ser musulmán. Esta laxitud con respecto a las reglas religiosas, esta hipocresía, también es un punto a considerar en la obra de Kusturica (recordar, por ejemplo, la boda en *Gato negro...*). Si se tratara de una película norteamericana la boda arreglada habría sido finalmente impedida, porque el matrimonio, una vez consagrado, es indisoluble para los católicos. Pero para los gitanos todo se resuelve *a posteriori*, con la novia escapando de la fiesta, e incluso del vestido. A nadie le importa mucho que el ritual ya haya sido realizado, pues rápidamente todo se anula y se forman las parejas “de verdad”. Otro episodio donde se ve la hipocresía de la iglesia en *Papá...* es el entierro del cajón vacío del padre de Joza, y la actitud de los dignatarios religiosos, que aunque saben cómo es la situación igual cobran por sus servicios.

El otro momento de clímax en la historia es el final del exilio de su padre, que en términos de la vida de Malik se traduce en la salida de Svornik y en la muerte de Masa. La escena donde Malik y Masa intercambian frases de telenovela es auténticamente emotiva, como lo son los amores de los niños. Con total sinceridad, una sinceridad de la que sus padres ya no son capaces, se aseguran amor. El doctor, una figura trágica digna de Tolstoi, los mira asombrado y triste. Cuando el coche se aleja hacia la muerte, la cámara se va con él alejando progresivamente la figura de Malik, que se pierde en la negrura. El corte siguiente ya es

Sarajevo, donde se desarrolla el final de la trama; se ve en el cuadro a Mizra tocando su acordeón y en el fondo a Fahro y su joven novia Natacha, que se están casando. La imagen de la boda transmite alegría y optimismo. Sin embargo aún dura la voz de Malik, que sorprendentemente muestra entender el comentario existencial que ha oído al padre de Masa hacerle en ruso a su madre: “*Hermanita, ¿qué sentido tiene la vida?*”. De nuevo la desarticulación entre lo visto y lo oído es usada como elemento estilístico para aumentar la emotividad.

Que el director reúna a los personajes en una boda para la resolución final es propio de su estilo. Las bodas son momentos en que las familias se reúnen, hacen negocios, cantan, bailan y festejan la continuidad de la vida. También se perdonan viejas rencillas y rencores. Hay bodas en casi todas las películas del director (en *Tiempo de gitanos*, *Underground*, *Sueños de Arizona* y *Gato negro, gato blanco*), y generalmente en ellas se resuelve algún nudo de la trama. Muchos de los elementos clave de la estética de Kusturica se pueden dar cita en una boda: la música, lo dionisiaco y la fiesta como momento de relacionamiento de la comunidad. Y, como hemos dicho, también el perdón. Así como la traición es una constante entre los personajes de Kusturica, también lo es el perdón y la reconciliación, y nunca tan explícito como en la conversación entre Zijo y Mesa. Como en una novela rusa, Zijo está destruido por la culpa, y su miedo ante los vaivenes políticos que Mesa ha logrado sortear se mezclan con su descontento por su relación con Ankica (nunca se los ve juntos). Se siente despreciado por su propia familia. Senija se niega a dirigirle la palabra en la boda de su hermano y su padre tampoco parece muy contento con él. Se dedica a embriagarse, y Mesa se sienta a su lado. El ángulo de cámara hace que veamos a Mesa ligeramente más grande que a Zijo, quien parece reducirse a un espectro de sí mismo. Su seguridad, su aplomo lo han abandonado. En cambio Papá está relajado, en control de la situación, magnánimo. Sin olvidar su traición arregla una reconciliación con Sena. Pero al mismo tiempo vuelve a reclamar para sí a Ankica, con lo que la derrota de Zijo es completa. Luego de una fría reconciliación con su hermana, Zijo realiza una especie de suicidio simbólico, al caer de bruces y cortarse la frente con una botella. Así, aturdido y sangrante, lo deposita Fahro en un sofá, reprochándole su comportamiento: “*Te hubieras cortado en tu propia boda, idiota*”.

INFLUENCIAS

Kusturica toma de los neorrealistas italianos el gusto por el drama social, y el uso de personas comunes como actores. Hay otros elementos que se pueden rastrear, tales como usar personajes femeninos fuertes, y también un cierto respeto por las películas hechas con la óptica de los niños. En la relación de Malik con su padre vemos ecos de *Ladrones de bicicletas* de De Sica (1948). Hay referencias a otras cinematografías europeas, e incluso la toma final de la película, aunque es de factura cien por ciento Kusturica, termina con una referencia clara a la toma final de *Los 400 golpes* de Truffaut (1959). Malik y Antoine son primos cinematográficos.

Pero hay otro pope del cine europeo que es un referente primordial en el universo estético de Kusturica: Federico Fellini. Ambos comparten un gusto por lo excesivo, incluso por lo abyecto. Consideran la imagen y la presencia física de los actores como un elemento vital en la caracterización de los personajes, y unen esto con un gusto por lo popular y lo grotesco. Escogen muchas veces actores para roles secundarios simplemente por la cara, por el gesto o la voz, y en sus películas abundan los viejos, los payasos y los “feos”. Los dos adoran el mundo del circo y las diversiones paganas del pueblo, las fiestas y otras instancias dionisiacas. Comparten el gusto por ambientar historias en entornos familiares, autobiográficos, con carga afectiva. La influencia de Fellini sobrevuela muchos de los momentos más optimistas de Kusturica, como en la divertida y liviana *Gato negro, gato blanco*. Hablando de Fellini en una entrevista, Kusturica dice que aprendió de él como “*un mago que va a un circo y luego trabaja en otro*” y alaba su visión “*mediterránea y pagana*” de la vida².

El influjo felliniano parece más débil en *Papá...*, aunque podemos rastrearlo en personajes como Franjo, el viejo músico del pueblo, con quien se inicia la película (cantando “Carmelita llévame a Barcelona”), o bien en la presencia de personajes secundarios o laterales brillantes, como un viejo

soldado borracho al que oímos vociferar y quejarse de su vida en un partido de fútbol bajo la lluvia. Nunca más lo volvemos a ver, pero durante esos breves momentos Kusturica le cede el protagonismo de la película.

La preocupación casi obsesiva por crear y utilizar entornos muy detallados es también característica de Kusturica, quien irá poblando su cine de alucinantes y barrocos mundos, donde sus coloridos personajes viven y se relacionan. El tono general en *Papá...* es mucho más serio y sombrío que en las películas de gitanos que haría posteriormente. Sin embargo, tanto en ella como en las posteriores el entorno de los personajes está perfectamente definido en todo momento.

Pero sería erróneo reducir el cine de Kusturica a un cóctel más o menos sabroso de influencias. Ha sabido integrar las fuentes del cine europeo moderno con elementos de su propia cultura, y también conoce las influencias de la literatura latinoamericana que ha dado en llamarse “realismo mágico”. Es así que en sus películas ha desarrollado una visión personal con mucho de extravagancia y un manejo experto (y tiránico) de los recursos expresivos a su disposición.

EL VUELO COMO METÁFORA

La respuesta de Malik ante la repentina ausencia de su padre es levantarse y caminar sonámbulo, escapando de su casa. Pero ¿adónde va? Acompañado de la melodía del vals *Ondas del Danubio*, Malik suele ir *hacia arriba*, manifestando su voluntad (y la del director) de flotar, volar, elevarse en el aire. En la escena final de *Papá...* vemos a Malik caminando sonámbulo, pero de repente cambia por última vez el punto de vista, y los vemos con sus ojos. Se levanta, se eleva hacia la cima de un árbol. Esto recuerda cuando su amigo Joza lo sube al árbol con una cuerda y una polea, lo que puede ser visto como la raíz de su experiencia onírica y una “explicación” del fenómeno de la levitación. Pero no hay duda que Malik *vuela*, como más tarde volarán de diferentes maneras Perhan en *Tiempo de gitanos* y Axel en *Sueños de Arizona*. En otra entrevista Kusturica dice: “Tenía un profesor en Praga que me dijo que las buenas películas se distinguían porque en las buenas los personajes parecían desafiar la gravedad. Yo pensé, bueno, ¿y por qué no hacerlos levitar, como Chagall?”³

El tema del vuelo, de la verticalidad, se ve reflejado en varios elementos de la puesta en escena. Notoriamente en la cámara que hace un cuidado *dolly up* siguiendo a Malik, y que muchas veces tiene una perspectiva desde arriba, ofreciendo una visión casi omnisciente —aunque sea apenas por unos momentos— de los personajes. Pero en la elaboración estética de Kusturica, muchas variaciones del tema de volar y elevarse tienen una relación casi complementaria con dos elementos: caer y colgar. Cuerdas que sostienen músicos colgando de los árboles, ahorcamientos espectaculares, como el hombre que con un paraguas y un maletín que se balancea como un muñeco atado en la punta de la barrera ferroviaria en *Gato negro, gato blanco*. Y, por supuesto, varios intentos de suicidio por ahorcamiento: la gente se intenta colgar por doquier (en *Tiempo de gitanos*, en *Underground*, en *Sueños de Arizona*), con diverso éxito.

En una escena que Kusturica maneja con maestría y una espartana economía de planos, el tono pasa abruptamente de drama desgarrador a comedia negra, cuando al intentar colgarse Ankica sólo logra tirar la cadena del inodoro. Ella, al igual que Zijo, recibe su “castigo” al final. Mesa la toma violentamente y la desprecia después, mientras ella intenta convencerlo (y a sí misma) de que no fue quien lo entregó. Esto la lleva al extremo del suicidio, pero Kusturica no la deja morir. La escena, resuelta en tan sólo tres planos, es pletórica de humor y patetismo. Con una risa grotesca, el creador les indica a los personajes que más vale seguir con sus vidas.

EL CUERPO COMO CONFLICTO

La cercana corporalidad con la que Kusturica explota nociones tan abstractas como volar o colgar también se aplica a otros elementos de su cine. El cuerpo es campo de batalla, y los personajes de Kusturica se enferman, tienen diversos tipos de mutilaciones y deformaciones, utilizan sillas de ruedas. Esto se vive en *Papá...* de manera patente en la escena de la circuncisión, donde con una frialdad casi

clínica pone el objetivo directamente en el pequeño e indefenso pene de Malik, y la cuchilla que vimos a su tío afilar previamente se apresta a realizar el corte ritual.

Esta apuesta por mostrar el cuerpo humano como realidad palpable e innegable, necesidad imprescindible para toda experiencia sensorial (y el cine es una) lo relaciona con cierto afán primitivista, el mismo con el que retrata amablemente las costumbres ancestrales, aún a sabiendas de que también están teñidas con los juegos de poder y la hipocresía inherentes a todas las actividades humanas. Elementos como la presencia constante de la música y de los músicos, con connotaciones colectivas, de baile y de diversión popular, también apunta hacia ese primitivismo.

Al encarnar a uno de sus narradores en Malik, Kusturica se permite explorar territorios vedados, amparado por la cubierta aparentemente inocente que el punto de vista de un niño le da. El ejemplo más claro es la escena del baño.

EL BAÑO CON MASA

En el único episodio de sonambulismo donde Malik no vuela, va hacia la cama de Masa, la niña de sus sueños en todo sentido. Se levanta y mira directamente al objetivo de la cámara, cosa que sólo hace aquí y en el final “400 golpes”, es decir, mientras se encuentra sumido en el universo onírico. Luego se dirige a través de las calles de Svornik hacia la casa de Masa, donde un asombrado doctor le abre la puerta e incluso lo acomoda y arroja en la cama al lado de su hija. Recordemos que fue justamente el doctor quien insistió en liberarlo de la campana que lo ataba por el tobillo al mundo terrenal, permitiéndole la libertad de deambular dormido, libertad reclamada en la que Malik manifiesta su forma de lidiar con ciertos conflictos internos.

Al otro día los niños se bañan juntos. La sencillez e inocencia que mueve a la casi prístina cámara de Kusturica permite uno de los momentos más emotivos del film, donde Malik descubre “la diferencia” que da origen a todo el género humano. Luego de desnudarse ante el pedido de Masa, se mete en la tina con ella. Los niños se observan, y en los planos de Kusturica lucen toda la inocencia, la potencia vital y el erotismo de quien aún no ha descubierto el sexo. “*Mi amigo Joza puede meterse una piedrita ahí, pero yo no porque me circuncidó mi hamja*”, dice Malik, con algo de vergüenza por su desnudo pene, que ni siquiera tiene su cobertura natural. Masa no le da importancia, y con esto toda la tensión y vergüenza del momento se disipan. Los niños se relacionan a niveles emocionales muy profundos, desconocidos para los adultos. El padre de Masa, que sabe que ella se está muriendo, es quien mira con mejores ojos la relación de los niños, quizá porque intuye que va a ser todo lo que su hija conozca del amor.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Mucho se podría seguir analizando acerca de la obra de Kusturica, y si tomamos en cuenta que es relativamente joven (cumplirá los 50 en el 2004), aún podemos esperar mucho de este serbio con alma de gitano. Su obra, a pesar de haber surgido en un entorno muy distinto del actual, la Yugoslavia de la Guerra Fría, se mantiene vigente y al analizarla en su conjunto encontramos una multitud de elementos que van conformando un universo fílmico coherente, fértil y visualmente rico.

También se lo podría analizar a él mismo como personaje *pop*, con sus diversas facetas de músico de rock (bajista de la “No Smoking Orchestra” desde 1986), de agitador social o de cineasta europeo consagrado en diversos festivales (Cannes, Venecia).

Si bien es cierto que a Kusturica se le ha reprochado su carácter explosivo, su tiranía a la hora del rodaje y su inflexibilidad en contar las historias que él quiere a su manera, a su ritmo y con la longitud que le parece adecuada, su cine se presenta como una obra sólida. Por debajo de los temas políticos que animan *Papá...* y *Underground*, se esconde un humanismo festivo y hedonista que aparece más explícitamente en *Gato negro, gato blanco* o en *Sueños de Arizona*, pero que recorre toda su obra. Elementos esenciales para la elaboración de este complejo y orgánico edificio estético ya están presentes en la temprana y comprometida *Papá salió en viaje de negocios*.

Filmografía citada:

1981 - SJECAS LI SE, DOLLY BELL (*¿Te acuerdas de Dolly Bell?*)

1985 - OTAC NA SLUZBENOM PUTU - Ljubavno istorijski film (*Papá salió en viaje de negocios – film histórico de amor*)

1989 - DOM ZA VESANJE (*Tiempo de gitanos*)

1993 - ARIZONA DREAM (*Sueños de Arizona*)

1995 - UNDERGROUND

1998 - CRNA MACKA, BELI MACOR (*Gato negro, gato blanco*)

Notas:

¹ Con quien volvería a colaborar en *Gato negro, gato blanco* (1998).

² Graham Fuller, *The Director They Couldn't Quash*, en "Interview", setiembre 1999. La traducción del inglés es mía.

³ Entrevista titulada "The Duellist", publicada en *The Guardian* de Londres del 23 de abril de 1999, y reproducida en <http://www.rat.pogled.net/REAKCIJE/EN/kusturica230499-e.htm>. Sin indicación de autor. La traducción del inglés es mía.

Imaginación y realidad

☞ Pablo Fernández

1. EL ENTRETENIMIENTO, LO INFANTIL Y EL PAPEL SOCIAL

La reconstrucción de una época pasada puede ser expresión de un sincero deseo de apropiación del tiempo o, simplemente, la recreación artística de una experiencia. Bosnia-Herzegovina, entre 1950 y 1952, es la materia prima que Emir Kusturica tomó para *Papá salió en viaje de negocios*, en tiempos de duro enfrentamiento entre Tito y la Unión Soviética de Stalin, con consecuencias internas de represión y persecución.

En *Papá...*, Kusturica enfatiza la dimensión golpeada de personajes enfrentados a circunstancias hostiles o difíciles: la política, la inmadurez, la amistad y la familia son algunos de los elementos centrales que se entremezclan en estos personajes tan complejos como su realidad social.

En el primer plano-secuencia de *Papá...*, la cámara encuadra a la gente que está trabajando, y a medida que se acompaña el canto de las mujeres y los niños se representa el escenario social. El inicio de *Tiempo de gitanos* también se muestra todo el entorno social de la villa.

También al comienzo de *Papá...* se revela la relación niño-adulto, cuando Franjo dice a los niños trepados al árbol: “¿Trabajan o tontean?”. La frase nos sitúa frente al rol de los adultos en un mundo confuso, lo que lleva a la pregunta: ¿cuál es el papel de los niños en esta película? Si bien es central el desenmascaramiento de la función que cumplen los adultos en la trama, la película está narrada desde la perspectiva del niño Malik. Al comienzo de su narración en off se describe la situación familiar: “*Estamos en guerra y mis padres son pobres*”, dice Malik.

2. EL ENGAÑO DE LA VIDA COTIDIANA

Kusturica utiliza el engaño no sólo como tema sino también como punto de partida de la mirada que los personajes tienen de la realidad. Mesa, el padre de Malik, es presentado junto a su amante dentro de un vagón de tren. “*No me mientas, no te estoy hablando del Partido sino del divorcio*”, le dice la amante, y él contesta: “¿*Quién ama a alguien en este manicomio?*”. Esta es la conducta que va a acompañar al relato de Mesa frente a la parodia de su vida, el Partido y la familia.

3. AUSENCIA Y PRESENCIA (FÍSICAS)

Mediante el relato en off de Malik se anticipa lo que le va a suceder a su padre a través de la desaparición de Vlado, padre de su amigo Joza, personaje al que nunca vemos (apenas una foto en su sepelio) pero que aparece varias veces nombrado en la película. En el entierro Malik le pregunta a su madre: “¿*Mamá, no hay nadie dentro del ataúd?*”. El féretro vacío del padre de Joza como representación de la ausencia paterna.

4. EL JUEGO DE LA PUESTA EN ESCENA

En la escena en que Mesa se despidió de sus hijos el planteo de cámara explota al máximo el espacio dramático. La escena comienza con un primer plano levemente picado que encierra al personaje en su derrota; luego Mesa se para de espaldas a la cámara y dice a sus hijos: “*Ahora son verdaderos hombres*” (aunque se volverán más hombres en su ausencia). La mujer, fuera de campo, no interviene ni lo saluda. He aquí la ausencia o la no-presencia —ni física ni espiritual— de la mujer-madre. Kusturica habla

silenciosamente en imágenes que recuerdan a Chaplin por su economía de medios, su significación sintética y su poder de sugerencia.

5. KUSTURICA Y FELLINI

En las líneas argumentales de las películas de Kusturica, los personajes recorren caminos sinuosos y se convierten en paseantes de una historia mágica pero real y cotidiana a la vez. Como en los films de Fellini, los personajes de Kusturica se mueven por distintos escenarios, situados en puntos extremos.

En sus películas posteriores a *Papá...*, Kusturica realiza una notoria exaltación de lo extraño y lo circense con una clara vocación felliniana. Las influencias se hacen evidentes en ese abanico de personajes que se despliega entre los matices de lo burlesco y lo satírico, como sucede en Fellini, de *Ocho y medio* (1963) a *La voz de la luna* (1989).

6. YUGOSLAVIA Y LA VIOLENCIA

Cuando la familia de Mesa se muda para Bosnia (a Zvornik) debe pasar por una barrera de control, donde un soldado les dice: “*Ayer era ayer, hoy es hoy*”. La frase refleja lo que es —lo que fue— la historia de Yugoslavia, historia donde los cambios se suceden violentamente. Al final de *Underground*, cuando el hermano de Marko se encuentra con los Cascos Azules de la ONU, uno de ellos le dice: “*Yugoslavia ya no existe, los croatas matan serbios y los serbios matan croatas*”. Al final de la película se refuerza aun más esta idea de desintegración por la violencia: “*Había una vez un país que ya no existe más*”.

7. EL CUERPO SOCIALISTA Y LOS SÍMBOLOS

Los aviones de las fuerzas de Tito exhiben el poderío socialista. En un plano medio, cerrado, vemos a Mesa y a Malik debajo de un árbol. El padre explica a su hijo cómo debe caminar para parecer “inteligente” como un buen comunista. He aquí la exaltación de la cultura física propia de la Unión Soviética en los países socialistas durante la Guerra Fría.

Gracias a sus excelentes calificaciones, Malik es elegido para entregar el “bastón” al Alcalde, pese a que Malik no personifica el cuerpo atlético ideal del comunismo soviético. Cuando Malik ensaya el discurso frente a la familia, una tía le dice a la madre: “*¿Su hijo es algo...?*”, mientras gesticula con la mano como para dar a entender que el chico es “medio raro”. Como Malik no encaja en el ideal físico del comunista, quizá por eso se frustra cuando no logra decir el discurso correctamente, ya que su única arma para ser un “buen comunista” son las buenas calificaciones.

Las banderas enormes se planchan para la bienvenida del Alcalde. En el acto mismo se observa el simbolismo de los carteles, las fotos, las insignias y los emblemas de las figuras del socialismo. En el estrado Malik se equivoca y, al cambiar el parlamento frente a la dirigencia del Partido, altera el sentido de la frase: dice que Tito dirige el Partido. Luego, en el escritorio de Soja, éste le pregunta a Mesa si él cambió el parlamento de su hijo. Se lo pregunta cuando está por entregarle el documento de libertad, para ponerlo a prueba: “*¿Tito dirige el Partido o el Partido dirige a Tito?*”. Hábilmente, Mesa responde: “*Tito es el Partido, el Partido es Tito y Tito es todos nosotros*”.

Intensidades sonoras

☞ Carolina Delgrossi

Las películas de Emir Kusturica pusieron a la música de los Balcanes en el centro de la percepción del público cinematográfico. Se trata de una música de larga tradición, producto de variados cruces culturales entre los que se destaca una fuerte influencia gitana. Desde la banda sonora, el cine de Kusturica materializa la heterogeneidad cultural de lo que durante décadas fue un puzzle geopolítico, religioso y étnico.

En toda la filmografía de Kusturica podemos constatar el modo en que el cineasta emplea la música como componente estructural del relato y no sólo como mero elemento decorativo de la acción. Concebida y articulada como disparador de sentidos, la música alcanza igual o mayor intensidad que la imagen misma, desde *¿Te acuerdas de Dolly Bell?* hasta el documental *Super 8 Stories*¹, pasando obviamente por *Papá salió en viaje de negocios*.

Precisamente, la banda sonora de este último film está a cargo del serbio Zoran Simjanovic, que colaboró con Kusturica en *Titanik Bar* y en *Dolly Bell*. Pero desde *Tiempo de gitanos* la música de Goran Bregovic es la que acompaña las ficciones del director y la vida de sus personajes. “*La música en el cine puede poner de manifiesto e intensificar los más íntimos pensamientos de los personajes*”, decía Bernard Herrmann, y no otra cosa ocurre en la filmografía del cineasta serbio. Creadoras de atmósferas de gran potencia estética y dramática, provocadoras de vibraciones emocionales que complementan, multiplican e incluso contradicen la imagen visual, las composiciones de Simjanovic y, especialmente, las de Bregovic son tan inseparables del peculiar universo de Kusturica como la música de Nino Rota es indisoluble de Fellini.

Así, una constante en los films del autor serbio es la presencia de bandas de músicos. En *Dolly Bell*, Dino forma parte de la orquesta local y canta varias veces la canción “*Veintiquattro mile bacci*”. Vemos al joven protagonista absorto, en una feria, frente a un parlante, tratando de memorizar la canción italiana. En *Papá...* la música es protagonista ya desde las primeras imágenes: junto a un árbol los niños trabajan mientras el señor Franjo canta. Las canciones de su repertorio son en su mayor parte mexicanas, porque como él mismo dice “*es lo más seguro en estos días*”. La música acompaña a los personajes en todos los momentos de sus vidas, alegres (la boda final de Fehran y Natasha) y tristes (el momento previo a la prisión de Mesa). En la ceremonia de circuncisión de los niños —conforme a la tradición islámica— se canta tristemente junto a la mesa: “*¿Estás Sarajevo donde estabas antes?*”: conflicto de lugar, de identificación, con palabras que hablan de un lugar fantasma.

Más tarde el propio Franjo se valdrá de la música para estafar al farmacéutico: gracias a otra canción italiana (“*María Luisa*”) distrae a los presentes mientras Joza pesa la bolsa de té en la que Malik se esconde. En *Titanik Bar* la moviola “reemplaza” a la orquesta en vivo. En *Tiempo de gitanos* Perhan toca el acordeón —instrumento omnipresente en los films de Kusturica— para su hermana enferma (también es la música favorita de su abuela). En *Sueños de Arizona* Grace le regala a su madre la música de un grupo de mariachis. Como en el comienzo de *Papá...*, en *Underground* las primeras imágenes corresponden a los músicos que persiguen a los protagonistas, entre música y balazos. Mientras se desarrolla la pelea entre Blacky y los mafiosos en Sarajevo, Marko ordena a la orquesta tocar “*¡Más rápido, más fuerte!*” antes de ponerse a pelear con su amigo.

Y en *Gato negro, gato blanco*, ¿qué hacen todos esos músicos atados a un árbol? Lo normal: tocar para alegrar a quien pague por sus servicios. Los mismos músicos son los que van al hospital y siguen cantando en un barco sobre el Danubio para celebrar la llegada del abuelo de Zare. Y un gitano cocainómano estalla cada vez que suena el estribillo de “*Pitbull Terrier*”, tema musical interpretado por... The No Smoking Orchestra.

¹ *Super 8 Stories* es, básicamente, el registro de una gira europea de Emir Kusturica (bajista) & The No Smoking Orchestra. Pero también es el retrato de una serie de personajes, en este caso los propios miembros integrantes del grupo. Ensayos, peleas y borracheras desfilan entre bambalinas y en los interines de los conciertos. La película muestra a la banda tocando junto a Joe Strummer de The Clash. El “*unza unza*” es el resultado de una combinación de música turca, folklore de Europa oriental, ska, punk, jazz, ritmos asiáticos, rock & roll y heavy metal. Toda esta diversidad alude al permanente trajinar de los gitanos como aglutinadores de sonidos.

III

Bresson, el austero

La experiencia Bresson

☞ Alan Goldman

“Il était le cinéma français comme Dostoïevski le roman russe, come Mozart la musique allemande”.

JEAN-LUC GODARD

“Bresson est un très grand metteur en scène, l’un des plus grands qui aient jamais existé”.

MARGUERITE DURAS

1.

Basada en la novela homónima de Georges Bernanos, *Diario de un cura rural (Journal d’un curé de campagne*, Francia, 1950) es una de las obras cumbre del recientemente fallecido Robert Bresson (1901 – 1999). En su tercer largometraje, y el primero que realizó luego de la ocupación nazi, el cineasta parece comenzar su eterna búsqueda de la esencia del hombre, de Dios y de la realidad misma, alcanzando niveles de profundidad y dramatismo raramente emulados y definiendo su marcado estilo personal.

La película en cuestión cuenta la simple historia de un joven cura (Claude Laydu) que arriba al pueblo norteño de Ambricourt para hacerse cargo de su primera parroquia. Aunque cumple sus tareas con diligencia y humildad, no recibe más que el desprecio de los lugareños y nunca logra salir de su condición de forastero indeseable. Este sentimiento de aislamiento lo sume en una profunda depresión que pone a prueba su propia fe. De entrada, se gana la ira del poderoso conde (Jean Riveyre) al observar accidentalmente el encuentro amoroso que éste tiene con su amante, la institutriz Louise (Nicole Maurey). Frente a las amenazas de suicidio que le expresa la manipuladora hija del conde, Chantal (Nicole Ladmiral), el cura decide intervenir y decide hablar con su madre (Marie Monique Arkell). Si bien logra restaurar la fe de la atormentada condesa, ésta muere al otro día y empeoran así los rumores que circulan en torno a la supuesta influencia nefasta del cura. Para colmo, el párroco se ve aquejado de un terrible dolor de estómago que se le diagnostica como cáncer y que termina matándolo.

2.

El joven cura visita a la esposa del conde, preocupado por la confesión que le hizo su hija Chantal. Según la joven, su padre está teniendo un amorío con su institutriz y, por estar ella en desacuerdo con la relación, el conde quiere enviarla a estudiar lejos de Ambricourt. Preocupado por el estado alterado de Chantal, el cura va a visitar a su madre, para intentar una solución al conflicto. Sin embargo, allí se encuentra con una mujer incomprensiva, falta de fe, obsesionada por el recuerdo de la muerte de sus hijo y a quien poco le importa saber acerca de una más de las tantas aventuras de su esposo. Luego de una larga e intrincada conversación, el cura termina restaurando la fe de la mujer, quien se resigna de una vez por todas a la muerte de su hijo y retorna al camino de Dios, aunque con inesperadas consecuencias.

La escena comienza con un plano de detalle de las manos de la condesa avivando el fuego de la chimenea. Esta imagen se vincula con el último plano de la escena anterior, en donde el cura quema la carta que Chantal escribió a su padre. De esta manera, ambos planos no sólo tienen una conexión temática, sino también gráfica. El fuego aparece como un elemento ambiguo: representa la destrucción del pasado, de aquello a lo que nos aferramos, pero también simboliza la posibilidad de la purificación y de la redención, o sea que es una anticipación de los estados por los cuales atravesará la condesa en esta escena. Escuchamos

la voz del cura: “*temí que no los soportara*”, dice. La cámara se mueve para descubrir a la condesa, y luego al cura a su lado (el espacio nos es revelado poco a poco, y nunca de manera demasiado directa). No queda realmente claro si la frase del cura es pronunciada *in situ* o como voz en *off*, recurso muy utilizado a lo largo del film como alternativa a la escritura en el diario. Puesto que no hay una diferencia sustancial entre el sonido fuera de campo y el *off* del monólogo, la duda se instaura, lo que recalca el hecho de que ambos niveles sonoros se mezclan constantemente de manera intencional, fluyendo con total libertad.

Ya desde un principio notamos la enorme diferencia existente entre el estilo interpretativo adoptado por Laydu y la actuación (propriadamente dicha) de Arkell. Laydu mantiene, a lo largo de toda la película, un estilo interpretativo frío, inexpresivo, falto de emociones, vacío, a pesar de ser el protagonista absoluto de la película. Por ahora, diremos que Bresson no creía en los actores, y buscaba para sus papeles principales lo que él denominaba “modelos”, quienes debían recitar sus parlamentos automáticamente, sin ninguna emoción añadida. Por sobre todas las cosas, el modelo no debía actuar, sino simplemente *ser*. Podemos lógicamente inferir que Arkell sí es una actriz consumada, ya que sus diálogos están cargados de emociones, expresiones variadas, pausas, entonaciones, todos recursos actorales que contrastan notablemente con el exasperante pero adecuadísimo minimalismo interpretativo de Laydu.

3.

El primer tema que surge entre los personajes es la muerte: el cura está convencido de que Chantal tienen intenciones de suicidarse. La muerte es uno de los temas recurrentes en el cine bressoniano, y no solamente como tópico de discusiones metafísicas, sino como elemento activo dentro de las tramas (tres muertes hay en el *Journal*) y en última instancia, como liberación inevitable de un mundo definitivamente cruel y perdido. Cuando el cura confiesa que tiene más miedo a su propia muerte que a la de la condesa, lo que está revelando es un profundo cuestionamiento esencial: hasta qué punto llega su vocación de servidor, cuando se preocupa más por sí mismo que por un miembro de su comunidad, y también parece atisbar en esa frase una preocupante falta de fe. A través de estos breves parlamentos Bresson establece las ambigüedades de sus personajes (al igual que lo hace, por ejemplo, con las pequeñas maldades que nos muestra de Mouchette en su película homónima); sus protagonistas son seres imperfectos, confundidos, torturados, en definitiva, seres humanos. Cabe destacar que Laydu no deja de clavar su vista en el fuego, sin apenas moverse o desviar la mirada, mientras que la condesa, hecha un manojo de nervios, mira en varias direcciones, se mueve, se levanta, camina. Este comportamiento retraído y cerrado del cura es un signo visible de su apartamiento de la sociedad hostil en la que vive, como un animal asustado que no se anima a bajar sus defensas.

Los planos se mantienen durante largo rato, hay poca variación. Resulta interesante que en el primer cambio de plano la cámara se aleja de los personajes, situándose por fuera de la habitación, lo que queda evidenciado cuando la condesa se acerca a la ventana y la cierra delante de cámara, aislando aún más a los personajes y aumentando la sensación de que estamos presenciando una escena “real”, como si se tratara de un bizarro *reality-show*.

4.

La puesta en escena es particularmente reveladora de la personalidad de la condesa: una habitación señorial, cargada de adornos y atiborrada de retratos de su hijo muerto y es justamente detrás de lo material que ella se esconde, evadiéndose de una realidad dolorosa que ya poco le interesa. Un gran espejo se encuentra frente a ella, pero la condesa evita mirar su reflejo, como si se evitara mirarse a sí misma, lo que verdaderamente es. Mientras la condesa habla de su situación, una buena parte del metraje es dedicado al cura, aunque él apenas si habla, manteniendo su estoico rostro impasible. Intentamos desesperadamente encontrar un atisbo de reacción emocional en su expresión pétreo. Como si se tratara de un efecto Kuleshov prolongado, pero que nunca logra desentrañarse por completo. Luego sí hay una serie de planos y contra-planos, hasta que el cura se levanta y se dirige hacia la puerta junto a la condesa.

Cuando el cura parece a punto de retirarse, la condesa vuelve a la carga, insatisfecha con el resultado de su conversación: “*Nos juzgan por nuestros actos, me supongo. ¿Qué hice yo?*”. En este punto nos damos cuenta de que la mujer no sólo se siente agobiada por la culpa, sino que intenta por primera vez comunicarse y abrir su espíritu. No logra mirar al cura a los ojos, mientras que él se mantiene firme, casi acusador en su inexpresividad.

Cuando el cura le dice que Dios va a castigarla, ella le responde que ya lo hizo, mirando para atrás. La cámara sigue este movimiento de la actriz (en uno de los pocos movimientos de cámara del film), descubriendo los retratos del niño muerto. Este es un recurso preciso y poderoso, en el que el que sonido e imagen hacen cada cual lo suyo, brindando diferentes informaciones, paralelas entre sí. Aquí comienza una reflexión sobre la concepción de Dios: ¿es un Dios vengativo o bondadoso? Mientras ella se descarga, furiosa, el cura cierra los ojos y se refugia en su mundo interior, cerrándose frente a la realidad hostil. Gradualmente, la voz de la condesa deja de escucharse, y sólo se escucha el monólogo interior del párroco, constituyendo una suerte de pausa narrativa que nos pone en contacto directo con sus pensamientos. Ahora el cura aparece debilitado y debe sentarse para reponer fuerzas. Contesta cada vez con mayor lentitud, contrastando notoriamente con la agitación de la condesa. A pesar de que mantienen un diálogo, una vez más la cámara se queda la mayor parte del tiempo enfocada en el hombre, estimando que sus reacciones (aunque inexistentes) son las que realmente valen la pena ser vistas. A medida que el discurso del cura gana en confianza, convenciendo a la condesa de que Dios no la ha abandonado y que debe resignarse a su ley divina, la cámara se acerca a él, para pasar de un plano medio a un primer plano, de manera de hacer hincapié en su poder persuasivo. Por primera vez desde que llegó a Ambricourt logra influir positivamente a alguien, aunque los resultados obtenidos finalmente no son exactamente los esperados.

Una vez más utiliza la voz en *off* en pleno diálogo, “enganchándolos”: “*a mí también me ocurre.... la imagen del doctor Delberde delante de mí*”. Sólo conociendo estos dos niveles de conciencia es que podemos comprender el sentido de sus pensamientos. Luego, el cura se levanta y le habla en un tono sorprendentemente emotivo, con una fe renovada y segura. No la mira a ella, sino a través de ella, con un extraño brillo en su mirada, como si intentara mirar la divinidad. Aquí se hace un *cut-away*, es decir, un plano ajeno a la acción central en la que vemos a Louise a través de una ventana, escuchando la conversación y retirándose enseguida. La escena finaliza emotivamente, cuando el cura bendice a una condesa arrodillada en señal de arrepentimiento, aunque al otro día la mujer aparece muerta, lo cual catapulta la hostilidad de los nativos hacia el cura y vuelve a sumirlo en agudos cuestionamientos existenciales.

5.

Lo primero que nos asombra de esta película es el personalísimo estilo que su autor le imprime a cada una de sus imágenes, un estilo que se afianzará aún más en películas posteriores como *Un condamné à mort s'est échappé* (1956) y *Pickpocket* (1959). Bresson lleva el minimalismo a su máxima expresión, desde todo punto de vista: puesta en escena, interpretación actoral, narración. Evita filmar en estudios y las iluminaciones falsas; todo debe ser lo más real, o lo más aproximado a la realidad posible, porque ése es el objetivo último de su cine: captar la realidad (aunque paradójicamente se trate de ficciones, lo cual lo aleja del estilo documentalista). Quiere filmar una versión purificada de la realidad, despojada de todo elemento superfluo u ornamental, busca captar lo que la lengua inglesa denominaría *the naked truth*.

Siguiendo el análisis puramente formal, cabe destacar que raramente usa *establishing shots* y el espacio entre los lugares donde transcurre la acción no parece definirse jamás, como es el caso de la distancia existente entre la parroquia y la residencia del conde, de la cual no tenemos ni la más remota idea. Siempre vemos al cura trasladarse de un lugar al otro, completamente solo, en espacios desolados, desérticos y ventosos, con gran dificultad, como metáfora de su solitaria lucha. Bresson nos “evita” las imágenes bellas y poéticas, no es que no las haya o que no busque la composición del cuadro (él mismo fue pintor en su juventud), pero a él sólo le interesan las imágenes necesarias, y puesto que lo necesario en Bresson es siempre lo mínimo, esto determina un estilo bastante estático y jugado a pocos cambios de planos. Sólo los necesarios. Sin embargo, sí debemos reconocer que es un detallista empedernido: los pocos elementos que

nos presenta son explorados exhaustivamente, en planos de detalle que acrecentan su importancia narrativa y dramática, como por ejemplo la insistencia en la copa de vino, que vincula al cura con la figura de Cristo. Otra imagen memorable es el primer plano de Chantal en el confesionario, asomando sigilosamente su cabeza por entre las sombras. También se encarga de proveer primeros planos a su protagonista, cuyas expresiones de dolor no pueden sino ser vistas como paralelismos de gran precisión con las conocidas imágenes de la Pasión de Cristo. Ayuda, claro, la inusual técnica actoral utilizada: el “modelaje”.

Bresson ve en el teatro un arte bastardo, y por lo tanto desprecia también a los actores por su falsedad. Cuando el actor interpreta un papel es consciente de esta ilusión y de su propio ser, diferente a la naturaleza de su personaje, y por más que lo intente, nunca puede olvidar esta distancia insuperable entre el ser y el parecer. Bresson cree encontrar una solución en los modelos, que no actúan, sino que *son*. El director no le da ninguna indicación *a priori*, deja que el modelo recite sus líneas monótonamente, repetidas veces, para poder captar el automatismo de la vida diaria. Aquí encontramos otra aparente paradoja bressoniana: para lograr el máximo de espontaneidad, hace repetir al modelo incansables veces una misma acción, para hacer surgir aquello que ni el propio sujeto sospecha que yace dentro de su ser. La actuación buscada es aquella inesperada, que constituye una verdadera sorpresa para todos. Se dice que Laydu realmente ayunó durante largos períodos de tiempo para lograr la austeridad y la fuerza interior requeridas para su personaje, de manera que el cineasta empuja los límites de la ficción, convirtiendo sus películas en una verdadera experiencia para todos los involucrados en ella (público incluido).

6.

Como dijimos antes, el cura aparece como un Cristo sumido en sus propias dudas existenciales, buscando desesperadamente comunicarse con alguien. Una verdadera alma torturada que carga con su propia cruz. Pero es también un niño atormentado en un mundo hostil (varias son las referencias a la figura infantil que representa el párroco). Una vez más, Bresson centra su atención en un único personaje a través del cual vivimos íntegramente la historia, mientras que los personajes periféricos (todos aquellos que no son el cura) tienen un desarrollo marginal; no conocemos sus motivaciones o deseos más allá de lo que puede saber el cura. Incluso el cura no parece tener historia y muchas de sus acciones, aunque documentadas en su diario íntimo, no parecen tener una explicación lógica. Y es que Bresson no cree en la causalidad llana y simple. Su cine intenta reproducir la complejidad del misterio humano, y eso incluye la conducta y los pensamientos. La esencia humana es el mayor misterio y Bresson no intenta en lo más mínimo resolverla sino acercarse y acercarnos, desde su particular visión. Esta visión se revela desde el comienzo mismo del film, en la primera toma de detalle del diario que lleva el cura, en la que explica: *Je ne crois rien faire de mal, en notant ici, au jour le jour, avec une franchise absolue, les très humbles, les insignifiants secrets d'une vie d'ailleurs son mystère*” (traducción mía: “No creo hacer ningún mal al anotar aquí, día tras día, con una franqueza absoluta, los humildes e insignificantes secretos de un vida sin misterio”). El misterio es parte integral del cine bressoniano. Es sabido que todas las anotaciones del cura en su diario son transcripciones literales del libro original, que, como se puede notar, se adecuan perfectamente a las intenciones del cineasta. La fidelidad a la fuente es un tema recurrente en Bresson, como lo hace notar el crítico André Bazin en su artículo “*Le journal de un curé de campagne et la stylistique de Robert Bresson*”, publicado en el compilado *Qu'est-ce que le cinéma?* (1967). Un procedimiento similar utiliza en su film *Le procès de Jeanne d'Arc* (1962), en el cual utiliza fragmentos del texto original del juicio contra la doncella de Orléans.

Para no mostrar demasiado el diario (lo cual resultaría demasiado monótono y repetitivo), muchas reflexiones del cura nos llegan a través de voces en *off* que se intercalan con diálogos con otros personajes. Podríamos pensar que tanta palabrería tendría como infeliz resultado una redundancia entre sonido e imagen, pero, por el contrario, se crea un interesante contrapunto. Si bien la narración monotonal establece un determinado ritmo al film, también es cierto que se dan grandes diferencias con la imagen. Por ejemplo, cuando el cura va a ver el cadáver de la condesa, piensa que va a ver la sonrisa en su rostro, y naturalmente creemos que la cámara va a enfocar el rostro inexpresivo de la muerta, y sin embargo, nos

debemos “conformar” con la inexpresividad del cura: es su reacción la que verdaderamente importa.

Aunque el film tiene un comienzo y un fin pautados por hechos específicos (el arribo del cura al pueblo y su muerte), los eventos no parecen encadenados por una causalidad convencional. La historia avanza gracias o a pesar de los personajes, que se mueven en un universo más bien azaroso e impredecible. Como espectador, uno tiene la sensación de vivir la película al mismo tiempo que sus personajes; tenemos prácticamente el mismo acceso de conocimiento limitado. Bresson insiste en hacer del destino uno de sus mayores personajes, noción muy vinculada a la idea einsteiniana de que Dios juega a los dados. “*Tout est grâce*” son las últimas palabras del párroco moribundo. Sin embargo, este aforismo, lejos de querer concluir o resumir la visión bressoniana, sólo funciona como pista, como indicio que debería permitirnos iniciar una búsqueda personal de sentidos. De cierta manera funciona como el “Rosebud” de *Citizen Kane* (1941) de Orson Welles: resuelve un misterio que abre la puerta a innumerables nuevas interrogantes. Estaría sí, en todo caso, echando luz acerca de la conocida adopción por parte del autor de una postura jansenista, doctrina mística católica surgida en el siglo XVII según la cual la salvación del hombre está determinada de antemano por Dios (y no influyen en esto las buenas acciones), y entonces lo único que queda por hacer es rezar.

7.

Bresson está obsesionado con la realidad, pero no intenta transmitirla tal cual, sino tamizada por su propia cosmovisión. Podríamos argumentar incluso que el cine bressoniano es en esencia paradójico, ya que de alguna manera todos los elementos apuntan a tener un efecto contrario: la falta de emociones de los actores termina cargando las escenas de inexplicables sentimientos que surgen de la sutileza de los gestos, el minimalismo se torna en plenitud, pero, por supuesto, todo esto no puede darse sin la cooperación del espectador. Ningún sentido es dado *a priori* ni previamente digerido; al contrario, es bastante el “relleno” exigido por la película, o sea que el espectador se enfrenta a una ardua tarea al mirar un film de Bresson, pero no se trata de un trabajo realmente analítico, sino de una invitación a la reflexión desde una posición intelectualmente virginal, sin preconcepciones o expectativas. El particular lugar que le da al espectador, sumado al carácter intemporal de los temas tratados —la muerte, la esencia humana, Dios, la alienación, la abyección— hacen de estas películas obras que resisten el pasaje del tiempo. Es más, el misticismo expresado en su obra tal vez es mejor comprendido en nuestra época de posmodernidad *new age* que en su tiempo de posguerra, dominado por un terrible pesimismo por la crueldad demostrada durante el conflicto bélico y la angustia por el poder de destrucción desplegado. El propio autor vivió una situación traumática que se refleja claramente en sus películas: haber sido encarcelado más de un año por las fuerzas nazis. De alguna manera, todos los personajes de Bresson viven aprisionados, ya sea en una cárcel real —como en el caso de *Un condamné à mort*— o, más habitualmente, en una prisión mental.

Bresson desarrolla una concepción muy personal del cine, al que concibe esencialmente como una búsqueda de lo oculto, como un descubrimiento continuo de lo invisible. El suyo es claramente un cine de *auteur*, que no pretende imponerse, sino servir como base para la búsqueda del estilo propio. El material filmado debe estar signado por la sorpresa, por lo inesperado, ya que es así como el autor concibe la realidad que intenta captar. Bresson plantea problemas, interrogantes, pero no plantea soluciones facilistas, y sin embargo, todo está ahí, para ser descubierto por quien así lo desee. Las películas de Bresson son invitaciones a adentrarnos en su universo, a iniciar una jornada con destino incierto pero que resulta una experiencia única.

Bibliografía:

Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?* Les éditions du cerf, Paris, 1990.

Jacob, Gilles: *Une histoire de cinema moderne*. Ediciones Ramsay, Paris, 1997.

Con las manos libres

∞ Maya Landesman

Miles de veces me pregunto cómo hacer para llevar algo íntimo a la pantalla, cómo mostrar aquello que te emociona hasta ponerte la piel de gallina, cómo explicar el sabor de una lágrima expulsada por la impotencia, cómo transmitir la magnitud de la soledad en una noche de silencio y tormenta. Sin recurrir a efectos especiales, ni manipulaciones, ni engaños, esto es lo que Robert Bresson hace experimentar al espectador a través de sus obras.

Su principio básico era la destrucción de la llamada “expresividad”. Quería eliminar la frontera entre la imagen y lo real para causar un efecto expresivo, en imágenes. Precisamente de Bresson dijo Paul Válerý: “*la perfección sólo la alcanza aquel que prescinde de todos los medios que llevan a una exageración consciente*”¹. Todo parece aquí una modesta observación de la vida, carente de exigencias.

Para Bresson se trata de una forma diferente de escribir con un lenguaje formado con trozos de tiempo y espacio —ajeno a la globalización e imposible de aprender en Internet, ni con un manual de bolsillo—, ejecutada con la vista y el oído, bajo su propio ritmo y respiración. Cree en la escritura a través de la cámara, capaz de captar la realidad con la indiferencia de una máquina. La influencia pictórica es notoria, al igual que en la de Tarkovski. En palabras de Ingmar Bergman, “*las imágenes crean ese ambiente inequívoco donde la palabra cae en un espacio vivo y lleno de significado. Se obtiene así un lenguaje que le permite captar la vida como si fuera un reflejo, la vida como si fuera un sueño*”².

Sólo un artista receptivo a su entorno, observador, reflexivo y autocrítico es capaz de llevar a cabo películas que plasman, de forma tan sincera y tan poco complaciente, la realidad humana o, al menos, la realidad que Bresson conoció y en la que pudo profundizar. Bresson filma la ambigüedad y la contradicción, la duda interior frente a la acción exterior, el pensamiento y lo dicho, el día y la noche, la soledad en compañía, la incomunicación. Los personajes de sus películas escarban su propia interioridad y chocan, incomprendidos y maltratados, contra el mundo y los seres que lo habitan.

Mouchette (1967), por ejemplo, es una niña ajena a todas las actividades, actitudes y relaciones propias de su edad. Tratada con hostilidad por el resto de la gente, vive una vida angustiante: con la madre enferma, golpeada por su padre, burlada por otros niños. Pero como niña es ingenua y ansía cariño. Ante su desamparo, es violada por un hombre con la noche y la tormenta como únicos testigos. Muestra alguna resistencia, pero finalmente lo abraza. Lloro, pero luego se dice amante de aquel hombre. Aquí radica la ambigüedad típica de Bresson.

Diario de un cura rural (1951) también refiere al conflicto y la búsqueda. El protagonista (Claude Laydu) duda de su existencia, y de su posición ante el mundo. Duda de sí mismo, de sus creencias y su propia condición religiosa. Busca la gracia de Dios a la cual se habría entregado. Pero ¿la busca o se niega a ella?

Bresson lleva al espectador a través de esa lucha existencial donde la vida y la muerte no son ni el principio ni el fin sino otros tantos elementos inherentes al ser vivo. Fin como nuevo comienzo, comienzo que desemboca en un fin. Todo un círculo empapado de concepciones religiosas, de espiritualidad y misterio. Bresson produce emoción a través de la resistencia a la emoción.

La niñez es presentada —en *Mouchette* y en las niñas de *Diario de un cura rural*— como una etapa de ingenuidad y susceptibilidad. Es el momento en que, cual recipientes vacíos, los seres humanos son rellenados con pautas de comportamiento, normas sociales, creencias religiosas, cosmovisiones. Pero en tanto seres humanos, y no meros recipientes, todo este bagaje se enfrenta a la cotidianidad y el contacto con otros, donde lo enseñado es asimilado al mismo tiempo en que se mezcla con otras cosas que uno ve, oye y siente de maneras muy diferentes. Niñez como etapa de plenitud, pero, igual que *Mouchette*, una plenitud venida a menos, opacada por el engaño y el desamparo.

En *Diario de un cura rural* el personaje principal no es una niña sino un joven cura a quien le ven falta de sentido práctico, mala salud, espíritu infantil. Por debajo de la sotana negra que viste durante toda la película, la fe y la devoción interrogadas, y un intento desesperado por rezar.

Ojos que se opacan —los del cura, que se vuelve cada vez más ojeroso, quizás representando un alma que se torna del mismo negro de la sotana—, el intento por ocultar la desconfianza y la crisis, como si el sudor de su cuerpo destiñera la ropa y la tinta penetrara los huesos hasta el alma. Al igual que la pequeña Mouchette, el cura sólo ríe una vez. Es cuando viaja en moto, con una persona joven como él, al sentir el viento en la cara y el pelo volando desordenado. Allí se admite joven. Esta escena es anterior a la noticia de su inevitable muerte producto de un cáncer estomacal, una enfermedad poco usual a su edad.

Por un lado, la ambigüedad. Por otro, la sinceridad bressoniana.

Entregarse a una pantalla donde se proyecta una película de Bresson significa entregarse a una experiencia reflexiva, una experiencia construida sin artificios, carente de “entretenimiento”, donde la percepción del tiempo del espectador se transforma en la percepción del tiempo de los personajes y del conflictivo mundo que fluye —o no— a partir de ellos. Según André Bazin, “*la única imagen que le interesa verdaderamente a Robert Bresson es la de la virginidad de la pantalla*”. En lo oculto, detrás de lo que se ve en la pantalla, o en aquello de lo que ésta aparta, puede haber acontecimientos terribles que el espectador percibe de modo indirecto. Mientras tanto, la pantalla se coloca muchas veces al límite de la abstracción, pero una abstracción —como advierte Bazin— que no convoca al símbolo, ni tiene que ver con la estilización expresionista, ya que no hay una prioridad de la imagen ni la subjetividad máxima típicamente expresionista.

En esta búsqueda de la interioridad más pura, la mirada de los actores es crucial. Se carga de una expresividad virgen, libre de las construcciones histriónicas propias del actor profesional. Bresson acuñó el término “modelos” para definir a las “personas” portadoras de una neutralidad necesaria (en el rostro) y, al mismo tiempo, de la expresividad más auténtica. No representan miméticamente sino que “actúan”, ante nuestros ojos, una vida que han interiorizado a fondo. Es significativa la adopción del término “modelos” ya que afirma la idea bressoniana de que la ficción se construye en un lugar *a posteriori* del rodaje, en la instancia del ritmo impuesto por el montaje (con los planos de torsos, rostros y manos típicos del realizador).

*“El actor es una marioneta que hace gestos. Y esto llega a tal extremo que para mí, ahora, la mayor parte de los films (y también por esto me es tan desagradable ir al cine) me parecen concursos de muecas (...) Un actor está en el cinematógrafo como en un país extranjero. No habla la lengua”*³.

Son los ojos de un individuo común que vive en su mundo propio, profundo, concentrado, los que miran fuera de campo, más allá del lente que los registra. Ojos que, al igual que los de Bresson, observan el mundo posterior a una guerra que ha dejado la muerte flotante, impregnada en el aire. El cura mira hacia el espacio fuera de campo sin importar qué es lo que está mirando; una mirada perdida, quizás, a causa de una realidad convulsionada que siembra incertidumbres, desesperanza, impotencia y, otra vez, miedos.

Hay una escena que detiene particularmente mi atención. Me refiero al diálogo entre el cura y la condesa durante el cual el primero intenta ablandar el orgulloso y herido corazón de la segunda, una mujer cuya hija la ignora y su esposo la engaña. La condesa simplemente se hace a un lado, hunde su cuerpo en un sillón y se deja llevar hacia un mundo que desconoce: el de los muertos, donde estaría su pequeño hijo.

Frente al fracaso en la vida terrenal, el refugio más próximo es la soledad de un cuarto, con las manos atadas al pasado (la condesa siempre sostiene el medallón con la foto del hijito, como si fuera una cadena que la sujeta para no empezar de nuevo). La escena tiene lugar en una de las tantas habitaciones de la casa del conde, que bien podría ser la habitación de la condesa (rodeada de portarretratos del pequeño fallecido), el cuarto que hubiere pertenecido al propio niño o simplemente un sitio para meditar junto al fuego, para sentirse más cerca de quien ya no está físicamente, y más lejos de los que sí lo están. La condesa se aferra a un recuerdo, a una existencia que sólo perdura en su corazón. Por ello, al no poder tenerlo en carne y

hueso, se llena de rencor, de odio hacia Dios por habérselo llevado. En esta escena aparecen preocupaciones usuales en el ser humano. “¿Por qué? ¿Qué hizo él? ¿Por qué no a mí?”. Luego, el reproche. Preguntar y preguntar sin otra respuesta que el silencio. El cansancio ante la búsqueda como causa del retiro del mundo en el que no hay respuestas —acaso las respuestas no estén en el mundo sino en uno mismo—, aislar el alma y atarla definitivamente a un recuerdo del que, al menos, podemos asegurar su verdad, su existencia.

Espacialmente, la acción se desarrolla en torno a tres elementos: la estufa a leña ubicada debajo de un espejo rodeado de portarretratos, junto al sillón donde la condesa suele permanecer sentada; la puerta y, por último, la ventana. El calor que emana de la estufa a leña se contrapone con la neutralidad de los personajes que dialogan sobre temas decisivos como si hablaran del clima. La condesa es la que utiliza (y se mueve más en) el espacio, pero siempre manteniendo cierta pasividad; una vez que encuentra una posición, un lugar agradable, se detiene hasta que algo provoca nuevamente su movimiento. La señora es quien se acerca a la ventana para cerrarla, quedando reencuadrado su rostro con el cura sentado al fondo. La conversación continúa y la señora se coloca de pie junto a la estufa, frente al espejo. Parece evadir su propia imagen reflejada, como si no quisiera afrontarla por temor a otra realidad: la del tiempo transcurriendo en su piel, dejando surcos en su cara, ese tiempo que, a diferencia de su hijo, aún pasa para ella. No se mira en el espejo; tampoco mira de frente al cura, ni mira las fotos. No sabe adónde mirar, como tampoco sabe en qué creer ni en quién confiar. Luego se dirigen a la puerta en señal de despedida: fin de la conversación.

En *Pickpocket* (1960), el protagonista atraviesa puertas constantemente. Hay allí una concepción del cineasta en cuanto a la vida como pasaje: pasaje de lo que uno piensa a la escritura, de la vida a la muerte, de lo terrenal a la eternidad. El joven cura también atraviesa varias puertas, sobre todo el portón de la casa del conde. En la escena anterior, el hecho de detenerse justo antes de salir, de “pasar” la puerta, es significativo. De hecho nunca vemos a ninguno de los dos en toda la escena atravesar la puerta, sino que terminan ambos en el centro de la habitación. Ambos personajes comparten como destino la muerte y como motor el sufrimiento; ambos dudan, quieren pero no pueden, sufren, temen. Es el momento que la condesa tiene para encontrar la paz, antes de que la muerte la encuentre a ella. Ese era el cambio necesario en la escena: el pasaje del alma en pena a la redención. Junto a la puerta, un primer plano de la condesa mientras el cura le dice: “¿Dios la destrozará!”. “¿Destrozar!” responde ella antes de girar la vista hacia atrás, donde está la foto del niño: “Ya lo hizo”. Un silencio envuelve la imagen. Luego, inexpresiva, la condesa mira hacia el frente y dice al cura: “No. Dios me lo quitó. ¿Qué me reprocha? ¿Ya no le temo!”

En *Mouchette* se dan dos pasajes a la vez, pero no al atravesar puertas sino al rodar el cuerpo de la niña plano a plano, saliendo de cuadro y volviendo entrar en el plano siguiente. El pasaje de una no-niñez a la vivencia más pura y más simple de una niña que hace algo tan simple como girar y “sentirse” viva antes de alcanzar la muerte. El pasaje de ese “estar viva” a morir, a un nuevo comienzo, a lo que está más allá de lo visible; por eso quizás muere ahogada: de alguna forma pasa a algo más profundo y místico.

Bresson construye una nueva forma de habitar el espacio cinematográfico, de percibir el tiempo de una película. No busca el *suspense*, sino un efecto de *suspensión*. “Un estado donde la espera es convocada por la conciencia de lo inexorable. Jansenismo cinematográfico puro”.⁴

Los prolongados silencios no son meros espacios huecos e inservibles a los que alguien olvidó embutirles una música u otro sonido. Muy por el contrario, son espacios cargados de tensión, micromundos reflexivos, introspectivos, cuyo papel es a veces más importante que la imagen misma. El propio Bresson escribe en *Notas sobre el cinematógrafo*: “El cine sonoro ha inventado el silencio”. Estos silencios impresos sobre un primer plano del cura, por ejemplo, con los ojos entrecerrados, encorvado en la silla antes de volver a abrir la boca y repetir el texto, inexpresivo y mecanizado, provoca esa *suspensión* en el tiempo del espectador. El tiempo no es sino el modo en que se percibe, y se percibe de la misma forma en que lo hace el personaje. El tiempo del espectador, el del personaje y el de la diégesis se fusionan hasta la incomodidad.

El último plano de la escena entre el cura y la condesa es, además, el más significativo: la condesa tira el medallón con la fotografía del hijo al fuego. En plano detalle se ve al cura acercar sus brazos y mover las leñas para salvar el medallón de las llamas. Una vez que el medallón se encuentra lejos del fuego, un *tilt up*

y un paneo de derecha a izquierda dejan en cuadro al cura agachado en el piso, a la señora sentada en el sillón y al medallón. Un plano económico de movimientos y un remate perfecto. La escena comienza con el fuego, fuerza destructora y devoradora, que deja cenizas a su paso. Pero el fuego también implica un pasaje, un cambio de un estado a otro. Destruye a la vez que alimenta, calienta, ilumina: da vida. Por otro lado, el medallón, a pesar de haber sido introducido en el fuego (¿el Diablo?), es luego rescatado por el cura (¿Dios?) sin ser destruido, acaso significando la eternidad en la que permanece el niño de la foto. El cura toma el medallón con las manos sudadas a causa de la duda ante su fe. Por último, una mujer aterrorizada frente a la posibilidad de entregarse a Dios, de calmar su alma y hallar la paz. La mujer se quiebra anímicamente al tirarse al suelo con elegante brusquedad. La cámara se acerca lentamente al cura que, en ese instante, parece conciliarse consigo mismo, apaciguar una feroz resistencia y sentir el latido de una luminosa paz interior.

Un conocido refrán dice: “*No puedes estar bien con los otros si no lo estás contigo mismo*”. El cura, al sentir paz al menos por un instante, se acerca para transmitírsela a la perturbada condesa. Haciendo una adaptación del refrán a la película podríamos decir: “*No puedes transmitir a otros la Gracia de Dios, si no logras encontrarla, antes, en ti mismo*”.

No se ve la muerte del protagonista. Sólo escuchamos la lectura de la carta escrita para Torcy. Bresson considera que el oído es mucho más creativo que la vista. Deja al espectador construir las imágenes faltantes a partir de lo que el cura dice desde la banda sonora, aunque sabemos que ya está muerto. Pero es una muerte extraña, incluso optimista: “*Todo es Gracia*”. El cura, a medida que empeora su estado de salud, se acerca más y más al hallazgo de la Gracia eterna. Es al final de la película, al igual que en *Mouchette*, cuando el protagonista encuentra la paz en otro mundo. Una paz invisible envuelta en un silencio armonioso atraviesa la pantalla y penetra la sensibilidad del espectador.

Bibliografía:

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Ediciones Rialp. España, 1996.

JEANNE, René; Ford, Charles. *Historia ilustrada del cine*. Alianza editorial. España, 1995.

RUSSO, Eduardo. “El viento sopla donde quiere”. Artículo publicado en la revista *El Amante*.

Notas:

¹ Tarkovski, Andrei. *Esculpir en el tiempo*. Ediciones Rialp. España, 1996, pág. 121.

² Tarkovski, Andrei, *Ibidem*, págs. 16-17.

³ Russo, Eduardo. “El viento sopla donde quiere”. Revista *El Amante*, pág. 15.

⁴ Russo, Eduardo. *Ibidem*, pág. 17. El término jansenismo refiere a la influencia que parece haber en Bresson de la corriente teológica originada por Cornelius Jansen a principios del siglo XVII.

Una escena

🔗 Adriana Fernández

El cura aparece caminando por un bosque en plano general. Avanza lentamente hacia la cámara, se detiene junto a un árbol, empieza a tambalearse y cuando intenta continuar cae al suelo. Mientras lo vemos allí, en un plano cerrado, su propia voz en *off* relata lo que le sucedió. Poco a poco se empieza a incorporar y en un momento dice que imagina a la Virgen. Cuando está por ponerse de pie, el movimiento de su cabeza “engancha” con su cabeza inclinándose hacia atrás al caminar. El cura cierra los ojos y dice que la Virgen lo conduce. Seguidamente vemos la pantalla en negro y escuchamos la voz del personaje. Lo vemos nuevamente en el piso en un primer plano abierto. En medio del silencio los pies de una persona entran en cuadro y, al agacharse, vemos que se trata de Seraphita (Martine Lemaire), una niña que va al catecismo a prepararse para su primera comunión. En este momento la niña cuenta qué estaba haciendo antes de encontrarse con el párroco. El cura levanta la cabeza. A continuación vemos un *overshoulder* que favorece a Seraphita, que le pide al cura que le permita ayudarlo, que ella está acostumbrada. Mientras la niña le pide que vaya al rectoral, vemos un primer plano del cura. Se vuelve al *overshoulder* anterior mientras se escucha un “*No iré*”. En plano general, la cámara acompaña los movimientos de los personajes mientras éstos caminan hacia la carretera. El sutil desplazamiento de cámara se detiene cuando Seraphita le dice al cura que soñó con él y despertó llorando. El cura sale de cuadro y la cámara reencuadra a la niña que ha quedado sola y luego se va caminando, de espaldas a la cámara. La escena culmina cuando, por fundido-encadenado, se pasa a un plano neutral de ubicación, en el que vemos una casa; mediante otro fundido pasamos al interior de ese lugar y vemos nuevamente al cura, que está allí adentro.

Durante la escena hay algo que el espectador ignora. En un momento el párroco dice haber pedido ayuda, y cuando vemos a Seraphita no sabemos si fue por casualidad (porque ella sacó a pasear a los animales) o porque lo escuchó y acudió en su auxilio.

1. SONIDO

“La mejor manera de descifrar es con el oído solamente.”

Robert Bresson

Entre un sonido emitido “en campo” y otro emitido “fuera de campo”, el oído no distingue la diferencia. Esta homogeneidad sonora es uno de los grandes factores de unificación del espacio fílmico en su totalidad. Bresson sostenía que cuando un sonido puede reemplazar a una imagen hay que cortar esta última o neutralizarla, recurso que aplica en el *Diario de un cura rural*. Como uno de los más importantes recursos de economía narrativa, el sonido provee una dimensión estructural esencial como creador de profundidad, nunca duplicando una imagen (y frecuentemente reemplazándola), volviendo tangibles a los personajes. “*El oído es activo, imaginativo, mientras que el ojo es pasivo*”, afirma Susan Sontag. En los films de Bresson los sonidos nunca son tratados como mera consecuencia de acciones visibles; valen por sí mismos y tienen significado.

2. FRAGMENTACIÓN

“Ver los seres y las cosas en sus partes separadas. Hacerlas independientes con el fin de darles una nueva dependencia.”

R. B.

Para Bresson, la “representación” es característica del arte teatral. Una forma mentirosa y redundante, según su concepción. Para que el cine pueda alcanzar su propio método de acercamiento al mundo y a las

cosas, método revelador de lo verdadero y lo esencial, debe comenzar por olvidar el teatro. A la hora de trazar esta diferencia sustancial entre ambas artes, la fragmentación va a cumplir un rol fundamental. Al fragmentar el objeto filmado, al descomponerlo en planos para volver a armar la cadena significativa, un nuevo sentido surge. Uno que, antes de la intervención de ese ojo mecánico que es la cámara, no existía. Uno que no podría existir sin la yuxtaposición de imágenes posibilitada por el dispositivo cinematográfico y llevada adelante por el ojo de un director detrás de la cámara.

3. MODELOS

*“Un actor necesita salirse de sí mismo para poder verse en la otra persona.
Los modelos, una vez fuera de sí mismos, no serán capaces de volver a sí.”*
R. B.

En los “modelos” de Bresson se ve una neutralidad en la expresión, en el gesto, en las facciones. El rostro del hombre cotidiano es el protagonista de sus historias, tal como en el neorrealismo italiano, con el que los modelos de Bresson comparten, en muchos casos, su condición de actores no profesionales y la ausencia de “producción” sobre el propio cuerpo. También comparten la ausencia de otro “personaje” que no sea el actor-modelo mismo. Más que el personaje, lo que cuenta es la presencia humana del modelo, que no elabora el personaje desde la técnica interpretativa ni desde la psicología, sino que simplemente dice un texto que ha memorizado de forma mecánica. En ese decir el texto de la manera más neutra posible aparecerá no ya una esencia de personaje de ficción sino una esencia humana. El método bressoniano para obtener esta monotonía interpretativa de sus modelos era, con frecuencia, hacer que los actores recitaran sus textos cientos de veces hasta el punto de agotarlos física y mentalmente.

5. DISCURSO

*“Los gestos y las palabras no pueden formar la sustancia
de un film tal como forman la de una pieza teatral.”*
R. B.

El tono de lirismo litúrgico de los films de Bresson se opone al drama psicológico (o psicologista) y al expresionismo. Los diálogos pierden valor como discurso directo y pasan a valer como discurso indirecto libre. En el *Diario...*, en las escenas del párroco que escribe, la imagen se volatiliza y cede el lugar al texto del diario. El valor de las imágenes no procede de los acontecimientos mostrados sino de una especie de encadenamiento de actos libres y coincidentes.

4. BAZIN

*“El futuro de la cinematografía pertenece a una nueva
raza de jóvenes solitarios que rodarán films poniendo en ellos hasta su
último centavo y no se dejarán llevar por las rutinas materiales del negocio.”*
R. B.

Sobre el *Diario...*, André Bazin escribió que la película “*se impone como obra maestra con una evidencia casi física*”. Lo que Bazin proponía en sus textos era una nueva forma de ver el cine, otra aproximación al realismo. Postulaba que el mundo tiene un sentido y que nos habla en un lenguaje ambiguo si nos preocupamos de escucharlo, si silenciarnos nuestro deseo de que ese mundo signifique lo que nosotros queremos. Bazin señala que en los rostros de los personajes de Bresson estamos llamados a ver una “*condición de alma, la revelación de un destino interior*”, y afirma que el cineasta está interesado en la “*fisiología de la existencia*”.

IV

Truffaut, el asocial

Fatalidad del deseo

☞ Federico Moleda

Se apagan las luces, empieza la música. Los créditos iniciales se suceden sobre la toma aérea de una ambulancia. Algo trágico parece haber ocurrido. Desaparece el último título de crédito. Asistimos al final de la historia.

A través de maniobras como esta toma aérea, o como el personaje de Madame Jouve, que nos introduce a la historia de *La mujer de la próxima puerta*, Truffaut regula nuestra transición hacia el universo ficticio del relato. Jouve es al mismo tiempo quien vincula y separa a los espectadores concretos y los personajes ficticios del film; de algún modo representa la distancia emocional necesaria que debemos mantener frente a las imágenes para llegar a comprender a los personajes y sus conflictos.

Ante nosotros, las imágenes se desenvuelven bajo las palabras y la mirada a cámara de Madame Jouve, que nos interpela directamente, en segunda persona (ella no está escribiendo un diario, ni recordando cosas en voz alta para otro personaje). Nuestra usual condición de espectador *voyeur* es puesta en cuestión.

Por otra parte, en la misma escena introductoria, también se nos aclara implícitamente que lo que veremos a continuación es tan sólo una ilusión creada para ser representada ante nosotros. Con una pequeña indicación que Madame Jouve le hace al camarógrafo, se resume lo anterior: *“Creo que la cámara toma mi cara, pero si quiere alejarse, ustedes comprenderán inmediatamente la situación”*. Así, además de percatarnos acerca de su pierna protética, Truffaut deja en evidencia las huellas de la producción cinematográfica y nos recuerda la presencia de ese espacio fuera de cuadro, por lo general invisible, donde se despliega y juega todo el aparato técnico¹.

Este distanciamiento entre nosotros y los hechos que se suceden en la pantalla, se plantea otra vez con la misma fuerza al final de la película. El rostro de Jouve aparece latente bajo la misma toma aérea de la ambulancia que vimos al comienzo. Mientras tanto, ella habla cual si fuera un noticiero: hace una síntesis de la llegada de la ambulancia y la policía, e inmediatamente le cede la palabra al médico forense, que nos narra el informe.

UN GOLPE, DOS GOLPES, TRES GOLPES...

Si bien se podría decir que el relato toma impulso y se encauza a partir de que Mathilde y Bernard estrechan sus manos por primera vez en la película, no dejan de ser significativos los planos iniciales, en los que todo huele a felicidad y perfecta armonía. Jouve nos presenta a los Coudray (posando para una foto familiar), y también vemos la ubicación de las casas apenas separadas por una callecita de pueblo. Enseguida aparece Bernard, que llega en su auto y saluda a su hijo; luego conoce a Philippe, su nuevo vecino, y le ofrece ir a hacer una llamada telefónica a su casa. Mientras Philippe disca, Bernard le dice a su esposa Arlette que ahora no van a poder hacer más el amor en su jardín... Funde a negro.

La próxima escena corresponde al día de la mudanza. Los Coudray conocen la casa de los Bauchard y a Mathilde, que es el último personaje que aparece en escena. La expresión cómplice que se dibuja en su rostro, mientras estrecha la mano de Bernard, desencaja con todo el resto de la escena y con los planos armoniosos del comienzo. Por la noche, en su cuarto, Bernard le dice a su esposa: *“Yo creo que ella desentona en el paisaje (...) Si miras a nuestro alrededor, nosotros vivimos bien aquí. La tierra, los árboles, las piedras, nada más verdadero. ¿Qué hace aquí esa mujer?”*. Tras este parlamento comienza a vislumbrarse la lucha entre los sentimientos “definitivos” y “provisionales”, entre lo que podríamos definir como el amor de Bernard por Arlette, en contraposición a lo que Mathilde simboliza: una pasión a medio apagar, una obsesión enfermiza. Además, la pregunta que se inscribe allí es importante, puesto que es una pregunta que, en realidad, Bernard se hace a sí mismo, justo antes de que la pantalla funda a negro.

Así, la pregunta queda sin respuesta; el capricho de Mathilde, de venir a mudarse justo frente a lo de su ex amante, no tiene en verdad ninguna respuesta lógica. La Razón no tiene nada que hacer allí.

En principio, Bernard se muestra desconcertado con respecto a la reaparición de Mathilde en su vida, y sus primeras reacciones consisten en evitarla (apenas le habla cuando ella lo llama por teléfono). Así como un adolescente que busca escapar de ciertas responsabilidades, Bernard se arrincona en ese extremo, y en vez de enfrentar las secuelas de aquel frustrado amor, decide huir de Mathilde (¿de su vecina!) y para ello le propone a su esposa irse de viaje. Como era de esperarse, su mujer, que encarna la idea de pasión mesurada y el amor “convencional” (en contraposición al *amor loco* que vivieron y buscarán revivir en ciertas ocasiones Mathilde y Bernard), rechaza la propuesta. Pero ¿qué hubiera pasado si Arlette aceptaba y se iban los tres de viaje? ¿Se ocuparía Bernard de pensar acerca de su relación con Mathilde y en cómo afrontar aquella reaparición? En el caso de que los especuladores opten por un “sí”, puede resultar significativo el hecho de que ella vaya en busca de un par de manzanas durante el diálogo en cuestión. ¿Culparemos entonces a Arlette por el pecado original, del que no hay vuelta atrás? Además, recordemos que ella ya se ha ocupado de invitar a los nuevos vecinos a cenar a la noche siguiente.

Bernard está encerrado en su propio callejón emocional, acechado por la mirada aguda de Mathilde y bajo la presión que constituye la sola presencia de Philippe y Arlette, que vendrían a ser algo así como los representantes de la “Ley”. En este sentido resulta ilustrativa la escena en que Bernard se sube al auto para ir a trabajar y casi olvida su portafolio sobre el techo del auto. Su mujer le grita una y otra vez desde la ventana, mientras Philippe y Mathilde observan el número desde la suya. Ahí mismo las puertas también le juegan una mala pasada, ya que ambas quedan trabadas. Una vez solucionado el problema, Bernard “huye”.

Posteriormente, en el supermercado, comenzamos a comprender un poco más la lógica interna de la relación entre él y Mathilde. Hasta ahora él se ha mostrado hostil y huidizo (ya ha mentido para excusarse por no acudir a la cena del día anterior). Sin embargo, mientras caminan entre las góndolas y, sobre todo, a lo largo del estacionamiento, Bernard comienza a ablandarse, a ceder antes sus deseos e instintos. Cargan juntos las cosas en el baúl de ella, él le abre la puerta, allí se besan y ella se desmaya. (Truffaut presenta estos hechos con idéntica frialdad.) Mientras ella está en el piso, la cámara gira alrededor de ellos dibujando un pequeño semicírculo, para dejarnos del otro lado del eje. Y es que su relación ha cambiado. La música de Georges Delerue se encarga de intensificar el dramatismo de la situación, y cuando ella se incorpora, su expresión tiene algo distinto. Bernard le habla y se preocupa por su estado. Mathilde lo ignora, hostil, no le responde y huye tal como él lo había hecho en la ocasión anterior.

A pesar de todo, de unas u otras reacciones, sus deseos y ansiedades al fin convergen. La relación entre ellos se vuelve simétrica, al menos por unos días. De ahí que ambos lleguen a llamarse por teléfono al mismo tiempo, lo que provoca que las líneas den ocupadas. Y no lo intentan una sola vez, sino dos, tres, cuatro... Fundido encadenado y ya vemos a Bernard conduciendo su auto rumbo al hotel.

Mediante elipsis, sólo en dos ocasiones se nos sugiere que Bernard y Mathilde han logrado consumir su pasión. Así, el cuarto del hotel y el auto se convierten en su cubículo privado de felicidad efímera. En ambas ocasiones la cámara se preocupa por mantenernos a cierta distancia. En el primer caso la puerta de la habitación se cierra y nosotros quedamos fuera mientras la pantalla funde a negro. En el segundo, permanecemos alrededor del auto y contemplamos el inicio del coqueteo a través de las ventanillas. Si bien estas dos escenas concentran la felicidad y el goce que experimentan Bernard y Mathilde al estar juntos, es también por la misma razón que, dentro de la totalidad del relato, ambas escenas resultan por demás angustiantes. La cámara emula la actitud de la Lástima: nos acerca lo suficiente para ver lo necesario, pero al mismo tiempo nos impide tocar a los personajes. La fuerza de estas dos escenas reside entonces en el contexto en que están ubicadas, ya que sirven para marcar la oposición entre lo que es y lo que pudo haber sido.

Ambos se esfuerzan en vano por querer torcer el sentido de sus circunstancias. Bernard, que encara los problemas de un modo infantil, fijo en la idea de escapar, le propone a Mathilde irse juntos y ser felices. Pero ella le responde: “*Lo mejor es no vernos más*”. Mathilde ya había puesto en cuestión los sentimientos que Bernard alguna vez tuvo con respecto a ella, tal como lo hace el otro Bernard de *El último subte* en la

obra que representan al final de la película. Allí es Marion quien le propone a Bernard empezar todo de nuevo, pero él le dice que no, que no cree que sus sentimientos respecto a ella hayan sido alguna vez verdaderos, y confiesa que más bien él jugueteaba con la idea de amarla. En los dos casos, tanto un Bernard como el otro, encarnan la misma idea de amor adolescente, similar al que también representa Pierre en *La piel dulce*.

La relación entre los deseos de Bernard y Mathilde es un constante vaivén. Por ejemplo, cuando están preparando café en la casa de los Bauchard, él le dice que precisa verla en el hotel, pero ella se niega. Sin embargo, tan sólo minutos más tarde ella cambia de opinión, acepta la propuesta, ¡y en el siguiente plano ya la vemos en la recepción del hotel! En realidad, como nos enteramos a continuación, ella está ahí para hablar, no para otra cosa. En este sentido, la puerta golpeándose hacia el final de la película resulta bastante simbólica. Esa puerta se abre y se cierra, se golpea, no se queda quieta, tal como su relación.

Si bien sus intervenciones más significativas tienen lugar al comienzo y al final, el personaje de Madame Jouve retoma una y otra vez su importancia a lo largo de la película, encarnando la voz de la experiencia y la distancia reflexiva. Me refiero sobre todo al plano-secuencia más extenso del filme, en el que Bernard llama por teléfono a su mujer para avisarle que no va a llegar a la cena que ella ha preparado para recibir a los nuevos vecinos. Sin perder detalle alguno, nos enteramos del simbolismo de la presencia de Jouve en el relato. En primer lugar, se nos revela como la confidente entre los dos amantes (ya la hemos visto entablar relación con Mathilde en el club de tenis). En segundo lugar, Jouve le cuenta a Bernard acerca de las razones que la han llevado a tener que usar prótesis: él se queda pensativo, y nosotros también, sobre todo cuando ella le dice que el final de aquel amor "*fue trágico pero no fatal*". Su suerte le ha permitido convertirse en una veterana experimentada y sensible a los temas amorosos. Es por eso que cuando recibe el telegrama de su ex amante, presiente las consecuencias que puede traer su reencuentro y decide abandonar Grenoble. Durante la despedida, mediante un corte sobre el eje, Jouve aprovecha la ocasión para decirle y repetirle a Philippe que bese fuerte a su esposa.

Tanto Philippe como Arlette van quedando a un costado de la historia central, protagonizada por los dos amantes, y para ello Truffaut utiliza una serie de planos y recursos que resumen toda la situación. En el club de tenis, por ejemplo, vemos a Philippe y Arlette apartados del resto, jugando su propio partido de tenis. En la casa de los Bauchard, mientras vemos a Mathilde y Bernard preparar juntos el café, escuchamos en *off* el diálogo entre Philippe y Arlette. Truffaut ni siquiera los muestra cuando Mathilde les ofrece café. Cabe destacar, en la misma escena, que la escisión entre las parejas de personajes se refleja a través de la distribución de los planos, que se da de la siguiente manera: por un lado, planos medios de Mathilde y Bernard separados, y por el otro, planos enteros de Philippe y Arlette juntos. También Thomas, que desde el comienzo ya tiene poca trascendencia en el devenir del relato, va quedando cada vez más al fondo de la vida de Bernard. Con respecto a esto, y a lo que se reitera en otros films de Truffaut como signos de una "infancia perdida", el plano en que Thomas aparece hamacándose sin nadie que lo empuje, resulta un indicador de su condición: solo, abandonado, al margen. Cuando Bernard va desde la casa de Mathilde a la suya y pasa por el patio donde está su hijo, tan sólo se limita a balbucearle algo y a darle un empujón casi sin fuerza.

Progresivamente, Bernard pasa a estar cada vez más pendiente de lo que hace Mathilde, y entran en efervescencia los rasgos de su manía y obsesión enfermizas. Mientras cena con su familia, por ejemplo, está atento a los ruidos de la próxima puerta, y eso le lleva a hacer callar a su esposa, ya que Mathilde ha puesto el motor en marcha y partirá hacia quién sabe dónde. Además, comienza a irse antes de su trabajo (le pide a alguien que lo reemplace), y se dirige al hotel aun cuando no ha acordado nada con Mathilde.

EL DESTINO INSALVABLE

Los motivos que hilvanan una escena y otra, un sentimiento y otro, casi nunca se nos presentan explícitos. En realidad, el director confía y se entrega a lo que los hechos tienen para decirnos por sí mismos, mostrados en su aspecto simple y depurado, como anécdotas. Es que para Truffaut el amor por el cine no se centra en los aspectos formales, sino en el cine como "*vehículo expresivo capaz de suscitar*

emociones, transmitir sentimientos, comunicarse con el espectador (...) De ahí que su preocupación estilística sea un afán de claridad expositiva, de transparencia”². Es por ello que nos vemos incitados a hacer un esfuerzo más allá de la contemplación inerte de la película, para comprender qué es lo que lleva a estos dos amantes autodestructivos, al igual que la pareja homosexual de *Felices juntos*, de Wong Kar-Wai, a ir desde la agresión injustificada al estallido del deseo.

Por un lado, la cicatriz en la mano de Mathilde y el dibujo con la enorme mancha de sangre que más tarde ella le enseña a Roland, son una muestra clara de la violencia que esconde su personaje. Por otro lado, la escena del ataque en el jardín, donde Bernard agarra por el brazo a Mathilde y la lleva a los empujones hasta donde están todos los invitados, sirve para mostrar la hilacha de la ciclotimia a la que anteriormente se nos ha hecho referencia (la charla en el bar). Esta relación de pasión-violencia entre ellos es lo que los une y hace imposible, al mismo tiempo, que su amor pueda desembocar en buen puerto. Cuando Bernard la va a visitar, le pregunta a Mathilde: “¿Quieres que me quede? ¿Quieres que me vaya? ¿Ni una cosa ni la otra?”, lo que anticipa la frase que al final repetirá Madame Jouve: “Ni contigo ni sin ti”.

El preludeo a la crisis emocional de Mathilde está constituido por cuatro escenas. En primer lugar, durante la luna de miel ella toma conciencia respecto a la experiencia vivida por Madame Jouve y su ex amante, y hasta podemos afirmar que implícitamente la compara con lo que ella está viviendo ahora con respecto a Bernard. En segundo lugar, al despertarse en la madrugada Philippe le da un sacudón y le informa que ella ha estado mencionando a Bernard en sus sueños, lo que nos conduce a la tercera escena en la que termina de tomar conciencia: quema las fotos en las que aparece Bernard. Sin embargo, el callejón no tiene salida, y su *deseo* vuelve a imponerse sobre la *ley*. Esto es lo que queda implícito en la escena siguiente, ¡en la que pretende alquilar el cuarto de hotel por un mes!

Luego de la depresión nerviosa y del llanto entre los arbustos, una vez en el hospital Mathilde termina por comprender qué vanos resultan sus esfuerzos por desviarse del camino que ya está marcado para ella. Su tragedia está predestinada, ella se rinde. En la sesión con el psicólogo, dice: “[Philippe] me dice de dar vuelta la página y no sabe que esa página pesa cien kilos”. Estos cien kilos no son otra cosa que los cien kilos que pesa Gérard Depardieu. En el mismo sentido, para enfatizar su sentimiento de impotencia, Mathilde se muestre escéptica respecto a la curación que puedan proporcionarle la psicología o las pastillas.

UNA CIERTA CONCEPCIÓN DE LA MUJER (O DEL AMOR)

En *El placer de la mirada*, Truffaut se refiere a Jacques Audiberti como “el poeta del divino misterio de la mujer”, y afirma: “Para Audiberti, la mujer es mágica, la mujer es sublime. Pienso en él cuando filmo a un hombre, y en su obra cuando filmo a una mujer”³. En la misma situación se encontraban los artistas románticos respecto a su ideal de la belleza y del amor pleno. En *La mujer de la próxima puerta*, Bernard es arrastrado cada vez con mayor fuerza por impulsos y deseos irracionales. A pesar de sus torpes intentos por resistirse, termina sucumbiendo y se entrega a ese poder que no logra comprender por medio de la Razón, y que de alguna forma constituye para él una promesa de felicidad, aunque esa felicidad incluya en su abanico de ofertas a la trágica muerte. Es lo mismo que el Bernard de *El último subte* dice a Marion, durante la obra de teatro que representan en la película: “El amor es como un ave de rapiña revoloteando amenazante, pero esta amenaza es promesa de felicidad”.

La misma idea expresa Arlette después de la escena del ataque en el jardín, cuando está en el cuarto junto a Bernard. Ella le dice que no lo detesta, pero que sí está celosa, envidiosa de su sufrimiento, como si reconociera que el dolor es directamente proporcional al amor. En la misma escena, Bernard se muestra confundido y no entiende por qué no ha podido olvidar a Mathilde, incluso a pesar de que Mathilde tiene tantas cosas que le irritan. A propósito, dice: “Tenemos algo nefasto el uno para el otro (...) Nefasto, nefasto”. ¿Acaso se refiere al amor obsesivo que sienten mutuamente?

Por otra parte, en las películas de Truffaut el amor tiene dos caras: una que corresponde a la pasión mesurada, que de alguna manera representa una verdad definitiva, y otra que se relaciona con la pasión loca y desenfrenada, que tan sólo es el reflejo de un amor efímero y “artificial”. Durante la luna de miel, Philippe

dice a Mathilde que no quiere vivir más frente a los Coudray, y que además se ha dado cuenta de que vive, duerme, hace el amor con, y ama a, una mentirosa. Inmediatamente un iris se cierra dejando aislada la cara de Mathilde, como si Truffaut enmarcara así su concepción o punto de vista respecto a esa enfermedad que sus personajes padecen bajo el nombre de “amor”. En *Confidencialmente tuya* lo mismo sucede con Julien, cuando le confiesa a Bárbara que hace tiempo sentía que su esposa le ocultaba algo, y que durante dos años ha sentido estar viviendo con una extraña. En este mismo sentido, en el final de *Al borde del abismo*, de Howard Hawks (a quien Truffaut admiraba), el detective Philip Marlowe sabe que Vivian le esconde algo. Sin embargo es incapaz de negar su amor por ella; de hecho, ese amor aparece “predestinado”, si se quiere, desde los planos iniciales, donde aparecen los créditos impresos sobre las sombras de los dos fumando juntos, y, luego, las colillas de los cigarrillos en el cenicero, una al lado de la otra.

Bibliografía:

AUMONT, Jacques, *Estética del cine*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1989.

PÉREZ GÓMEZ, Ángel A., “La obra cinematográfica de François Truffaut”, en: *François Truffaut, cineasta*, por Equipo Reseña, Ed. Mensajero, Madrid.

TRUFFAUT, François, *El placer de la mirada*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

Películas citadas:

AL BORDE DEL ABISMO (*The Big Sleep*, Howard Hawks, 1946)

CONFIDENCIALMENTE TUYA (*Vivement Dimanche!*, François Truffaut, 1983)

EL ÚLTIMO SUBTE (*Le Dernier Métro*, François Truffaut, 1980)

FELICES JUNTOS (*Cheung Gwong Tsa Sit*, Wong Kar-Wai, 1997)

LA MUJER DE LA PRÓXIMA PUERTA (*La Femme d'à côté*, François Truffaut, 1981)

LA PIEL DULCE (*La Peau Douce*, François Truffaut, 1964)

Notas:

¹ Jacques Aumont, *Estética del cine*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1989, págs. 26-29.

² Ángel A. Pérez Gómez, “La obra cinematográfica de François Truffaut”, en: *François Truffaut, cineasta*, por Equipo Reseña, Ed. Mensajero, Madrid, pág. 12.

³ François Truffaut, *El placer de la mirada*, Ed. Paidós Ibérica, Barcelona, 1999, pág. 149.

La pareja según Truffaut

∞ Fernando Drömer

La mujer de la próxima puerta (*La femme d'à côté*, 1981) se ubica en la última etapa de la producción de François Truffaut, período que —caracterizado por producciones de mayor presupuesto— incluye películas como *El último metro* (*Le dernier métro*, 1980) y *Confidencialmente tuya* (*Vivement dimanche!*, 1983).

La película nos presenta la historia de Bernard y Mathilde, dos ex amantes que se reencuentran cuando la última, junto a su marido, se muda a una casa aldeaña a la de Bernard y Arlette. El tema del engaño —recurrente en la filmografía de Truffaut— se puede encontrar en films como *Jules y Jim* (1961), *La piel dulce* (1964) y *Confidencialmente tuya* (1983), donde se aborda desde diferentes situaciones. Es recurrente el final trágico en estas películas, en las que se puede apreciar cierta mirada pesimista sobre las relaciones de pareja. Ángel A. Pérez Gómez afirma que “*En las películas de Truffaut se refleja el conflicto entre los sentimientos definitivos y provisionales*”¹. Sentimientos que, por provisionales que sean, no pueden ser ignorados. Un retrato del mundo adulto y de las relaciones que en él pueden encontrarse es lo que se intenta en los films antes mencionados. En el caso de *La mujer de la próxima puerta*, el fuego de la pasión desbordada que Mathilde y Bernard viven tendrá que consumir a los personajes como consecuencia lógica. La atracción loca de estos amantes —explicitada por Bernard cuando le dice a su esposa Arlette que con Mathilde tienen “*algo nefasto el uno para el otro*”— es la fuerza que mueve la historia. Este pesimismo, este halo de tragedia, también se encuentra presente en la relación de Mathilde con su esposo Philippe; en una escena él advierte que “*ahora me doy cuenta de que vivo con una mentirosa, duermo con una mentirosa y amo a una mentirosa*”: el amor destructivo también se encuentra presente en la relación en que Mathilde había depositado sus esperanzas de salvación.

El escenario en que se desarrollan los acontecimientos —un pueblito en el que todo el mundo se conoce y la vida transcurre sin sobresaltos— actúa como contraste de la sórdida relación que se desarrolla entre los personajes. La estética elegida para construir el relato —más cercana al minimalismo que a la opulencia: iluminación naturalista, una dirección de arte que hace hincapié en los detalles simples de la vida en la campiña francesa y la ausencia de movimientos de cámara complejos— y la narración en sí misma —lineal, sin ningún elemento que dificulte la comprensión del espectador— ayudan a focalizar la atención en los personajes; no hay distracciones innecesarias que aparten al espectador de la evolución de la relación entre Bernard y Mathilde. El delineamiento de los personajes, que presenta a la esposa de Bernard como una esposa abnegada y buena vecina y a Philippe como un marido comprensivo, considerado y preocupado por su mujer, ahonda el conflicto de los dos adúlteros —a pesar de su “buen pasar” en todos los aspectos de la vida son incapaces de resistir la tentación de una relación clandestina.

El comienzo y el final de la película recuerdan la sección policial de un noticiero. La narradora, Odile Jouve, hace la vez de presentadora; mira a la cámara y se dirige a ella. La frialdad de la narración —especialmente sobre el final de la película, con la declaración del médico forense— es la antítesis de la historia pasional que se presenta. Durante esta introducción, la señora Jouve muestra las casas donde transcurrirá la historia e introduce a la familia, mostrando a Bernard con su esposa e hijo mientras posan para una foto que —se aclara— fue luego encontrada durante la pesquisa policial.

Ya desde el comienzo, la contraposición de los personajes es clara: Bernard es un hombre de poco carácter, mientras Mathilde lleva las riendas de la relación. La puesta en escena hace uso de recursos que, a lo largo de todo el film, se encargan de reforzar esa idea. Uno de estos recursos es la ubicación y el movimiento de los personajes dentro del encuadre. Desde el principio de la historia y hasta el

colapso nervioso de Mathilde, Bernard se encuentra en posición de inferioridad frente a las mujeres: en la mañana, cuando se va al trabajo y levanta la vista para hacer contacto con su amante, que lo observa desde lo alto de su ventana; cuando Mathilde —parada sobre una escalera, de frente a la biblioteca— baja para atender la llamada de Bernard; cuando el amante entra a la casa y se sienta en una silla mirando al suelo mientras Mathilde permanece de pie a su lado, recostada sobre la mesada de la cocina; durante el primer encuentro en la habitación número dieciocho, en el que el hombre, sentado sobre la cama, le pide a la mujer —que está a sus espaldas, arrodillada— que le acaricie el rostro. Más ejemplificador aún: es Mathilde quien, en su primera aparición en escena, desciende por las escaleras para saludar al matrimonio.

El personaje de Mathilde toma la iniciativa a lo largo de toda la película, tanto cuando se acerca a Bernard por primera vez como cuando lo asesina, para luego quitarse la vida. El momento en que el camino a la tragedia se hace evidente es cuando los roles se intercambian y la mujer es forzada a abandonar su sitio de poder: durante la fiesta en casa de los Bauchard, Bernard sube al dormitorio y lleva a Mathilde del brazo escaleras abajo. Es a partir de este incidente que los hombres adoptan una actitud más decidida en la historia. Más adelante, cuando Philippe —consciente de los sentimientos de su mujer hacia Bernard— la increpa, la mujer desciende voluntariamente del pedestal en el que estuvo desde el principio: se arrodilla frente a su marido y le pregunta si la querrá por siempre. La actitud de “marido español”, rechazada al principio de la película, aparece por primera vez en el carácter de Philippe.

Las relaciones que se establecen entre los personajes están condenadas al fracaso inexorable desde el principio: en el momento del primer beso, Mathilde se desmaya; los amantes no pueden comunicarse cuando intentan llamarse y concretar una cita. La realidad se impone al deseo de los amantes; el matrimonio de Mathilde y Philippe es visto como ejemplar: durante la fiesta en casa del matrimonio, el amigo de la señora Jouve le dice a Bernard: “*Son como dos enamorados, parten a las seis. Yo los llevaré al aeropuerto*”. Pero esta visión idealizada está lejos de la verdad: la foto de Mathilde y su esposo se ve truncada cuando ella rasga su vestido con la silla y tiene que ir a cambiarse; por su parte, Arlette confiesa que está embarazada poco después del encuentro de su marido con Mathilde.

El montaje presenta un paralelismo constante entre la vida familiar de Bernard y su vida de adúltero. El recurso de cortar de un plano de los amantes a uno de los niños jugando —la vida secreta de los adultos en contraposición a la ingenuidad de los niños— es usado frecuentemente. Esta oposición es aprovechada durante el transcurso de la película. Ciertas actitudes de Mathilde la acercan al mundo infantil de Mattheo: cuando sube al cuarto del niño y le pregunta sobre el dibujo que adorna la pared de su cuarto; cuando juega con el piano de su casa, imitando sin saberlo al chico, que siente una fascinación por el piano de los Bauchard. Tal vez hay en ello un intento por regresar a los años felices de la infancia, de escapar de la pasión prohibida que la llena y la hace infeliz al mismo tiempo. El incendio que se desata durante la presentación del libro para niños —su escape del mundo real— marca el destino de la protagonista. Durante los diálogos— especialmente los que involucran a Mathilde y Bernard— el cruzamiento de parlamentos permite al espectador observar la reacción de los personajes y su variación a lo largo de la historia.

El uso de los diferentes valores de plano, junto con la intervención de la banda sonora en momentos clave, aumenta la tensión dramática de la narración. Los planos cerrados —que acercan al espectador a la acción y a las emociones de los personajes— abundan en las escenas de Bernard y Mathilde, mientras que las escenas de otros personajes son filmadas en planos de valor más abierto. Un ejemplo claro de esta manipulación es la escena en que Philippe presenta a su mujer a Bernard y Arlette: sin importar la información que el espectador maneje de la historia, sabrá que algo va a pasar entre Bernard y Mathilde cuando la cámara queda fija en ella mientras saluda a su antiguo amante.

Algo que no puede obviarse es el paralelismo que se produce entre la historia de Odile Jouve — la narradora, el vínculo entre el espectador y el relato— y Mathilde y Bernard. La señora Jouve intenta suicidarse cuando su amante la deja, y Mathilde —algo que descubrimos durante el primer

encuentro de los amantes en el hotel— se corta las venas luego del fracaso de la primera relación con Bernard. El personaje de Odile Jouve atraviesa la historia de manera imparcial, actitud que abandona cuando aconseja a Philippe que “*Bese fuerte a Mathilde. No es simplemente una frase, bese fuerte a Mathilde*”. Y, más tarde, ante el colapso nervioso de Mathilde, pide a Bernard que vaya a la clínica. A diferencia de ellos dos —más jóvenes, apasionados y desenfrenados— la señora Jouve logra escapar del destino trágico hacia el que los dos amantes se dirigen: buscando evitar un reencuentro con el viejo amor que la abandonó en el pasado, emprende un breve viaje a París, donde coincide con Bernard y su esposa. En ese momento, las historias paralelas tienen un punto de encuentro: la señora Jouve y Bernard van a la ciudad buscando escapar de la pasión autodestructiva. En ese encuentro, Odile Jouve comenta con Arlette la película que la pareja acaba de ver en el cine; detalle no menor si se tiene en cuenta que la señora Jouve es la narradora de una historia que vivió en carne propia. Los detalles se repiten, pero para Bernard y Mathilde el final será distinto.

La frase de Odile Jouve que cierra la película resume la historia de Mathilde y Bernard: “*Si tuviera que elegir una descripción funeraria para ellos, sé bien que sería: ni contigo, ni sin ti*”.

Nota:

¹ Pérez Gómez, Ángel A. “La obra cinematográfica de Francois Truffaut” en *Francois Truffaut, cineasta* por Equipo Reseña, Ed. Mensajero, Madrid.

El fin de los contrastes

☞ Marcelo Rabuñal

“Más que en ninguna otra época de la historia, la humanidad se halla ante una encrucijada. De los dos caminos a tomar, uno conduce al desaliento y a la desesperanza más absoluta. Y el otro a la total extinción.”

Si bien esta cita de Woody Allen podría resumir el argumento de la penúltima película realizada por François Truffaut antes de morir, el contexto de donde es tomada difiere mucho de la forma en que *La femme d'à côté* nos es contada. El texto de Allen es recogido de un pseudoensayo titulado “Mi discurso a los graduados”, incluido en el libro *Perfiles*, una recopilación de escritos cómicos publicados entre 1975 y 1980 en el *New Yorker*. Y continúa con frases como “*Nunca la pornografía había llegado a extremos tan desenfrenados. ¡Y esas películas están tan poco iluminadas!*”. No hay que ser muy perspicaz para reconocer la fórmula de la comedia: una frase cotidiana seguida de otra contradictoria produce el efecto.

Hitchcock nos explica cómo crear la tensión del espectador mediante el ejemplo de la bomba debajo de la mesa: la cámara toma a dos personajes sentados en una mesa hablando de temas triviales, el plano se abre y vemos una bomba debajo de la mesa, mientras el diálogo se torna cada vez más lento y superficial. La cotidianeidad de la conversación enfrentada al peligro de la muerte refuerza la tensión sobre el espectador y a medida que la trivialidad aumenta la situación se hace insoportable.

La comedia, el *suspense*, el arte cinematográfico se relaciona con el contraste. Esta postura es la defendida por Truffaut desde su etapa de crítico hasta su período detrás de la cámara: “*el rodaje va contra el guión, el montaje contra el rodaje*”¹. También muy utilizada por Renoir, la técnica de pasar de una situación dramática a una cómica nos obliga a prestar atención a la vez que nos muestra de una manera más tierna una situación trágica, acercándonos a la imagen.

La mujer de la próxima puerta parece renegar de esta máxima del cine.

DE LO GENERAL A LO ESPECÍFICO

Madame Jouve (Véronique Silver) tiene una pierna de palo, consecuencia de un intento de suicidio por un desamor. Según su historia la desesperación por no poder conseguir el amor la lleva a querer matarse; no lo consigue y por eso debe sobrellevar una vida desdichada, en la que no puede intervenir en ese juego de a dos llamado tenis.

Fanny Ardant interpreta a Mathilde Bauchard, la antigua amante de Bernard Coudray (Gérard Depardieu), que mediante una coincidencia, que podría decirse hitchcockiana², se muda frente a la casa de éste. En este momento podríamos pensar, si no conociéramos a Truffaut director, que la trama se desarrollará en torno a una relación secreta entre los dos amantes y el temor a ser descubiertos por sus respectivas parejas; eso que tanto le fascina al Truffaut crítico de los films de Hitchcock y Rossellini. También podemos imaginarnos que el film tenderá a presentarnos a un Depardieu fascinado, adolescentemente desesperado por complacer las exigencias de una mujer mezquina y controladora, sólo por cumplir con una satisfacción efímera y a la larga vacía; pero como bien le aclara Bernard a su mujer con respecto a su vecina, ella no es “*la mujer del aviador*”.

Mathilde y Bernard tuvieron ocho años atrás un romance apasionado, que tuvo como resultado un embarazo y un aborto provocado, a diferencia del de Catherine en *Jules et Jim*.

Los niños cumplen una doble función en las películas de Truffaut. Por un lado está la herencia de la juventud frustrada del director: los niños ignorados por sus padres, abandonados, hijos de un núcleo familiar violento o directamente ausente. Desde otro punto de vista está la niñez como representación del amor, del amor de la pareja o simplemente de la inocencia, la dulzura y la libertad moral. En *Jules et Jim* es

Sabine, la hija de Jules y Catherine, la que hace que, por un tiempo, perdure la relación entre ellos; también es ella quien reúne a Jim a Catherine al visitarlos después de la guerra. Cuando el personaje de Jacqueline Bisset en *La noche americana* se encierra en su habitación a llorar por haber engañado a su marido, es a la mujer embarazada a la única que deja entrar para consolarla.

En *La femme d'à côté* los niños también cumplen ese doble papel, pero más volcado al primero que al segundo. Cuando recién nos presentan a Thomas, el hijo de Bernard, lo vemos jugando en el patio de la casa con un amigo, los dos disminuidos al rincón izquierdo de un plano general. Bernard llega de trabajar se acerca a los niños y los saluda, pero al pronunciar el nombre de su hijo se equivoca y saluda al otro. La marginación del pequeño es sistemática en la puesta en escena; en los pocos planos que aparece se lo ve solo (las dos veces que toca el piano al final y al principio de la película, cuando le muestra el cuarto a Mathilde) o totalmente ausente con respecto a los otros personajes (cuando entra por la puerta trasera del auto a destrancar la puerta, Depardieu lo trata de manera autoritaria y fría, mientras que sus miradas nunca se cruzan mientras hablan). A pesar de este desprecio de los personajes hacia sus hijos, las situaciones en que éstos aparecen son tiernas y los niños son siempre mostrados divirtiéndose (jugando con el camión, tocando el piano). Esto es fiel a la postura tomada de Rossellini: “*No creo que un hecho artístico sea un hecho artístico consumado, si no hay en él cierta ternura.[...] Se puede incluso tratarlo de un modo aparentemente muy cruel. La ternura es la verdadera postura moral.*”

Este amor/desprecio por los niños se podría considerar como una manera contrastada de mostrar un hecho: por un lado la inocencia al natural, los niños haciendo cosas de niños, y por otro lado el aborto, la ignorancia, el dibujo del niño muerto junto a un charco de sangre que Mathilde le muestra a su ayudante. Pero ¿cuál es el efecto de esta supuesta incongruencia en el film? Exacerbar la soledad, aumentar la frialdad. Al mostrarnos a los niños con ternura y comicidad, y luego mostrarnos el maltrato, o mejor dicho, el no-trato que le da su padre, logra aumentar su marginación de la ficción. El único momento en que se toma la procreación como cosa positiva es cuando Arlette queda embarazada. Por esto es que Bernard decide terminar su relación con Mathilde. Pero veamos cómo nos es presentado esto: Bernard se despierta y está sólo en su cama, se levanta, va hacia el baño y encuentra a su mujer vomitando; la cámara está detrás de ella y enfrente hay un espejo. La escena es cruda y su carga es negativa.

“Me gustan las gentes marginadas de la sociedad, pero con la condición de que estén solas, de que no se organicen en cuadrilla.”³

“*De los dos caminos a tomar, uno conduce al desaliento y a la desesperanza más absoluta*”, nos dice Woody Allen, y lo reafirma Madame Jouve. Ella está renga, le falta una pierna y junto a ésta perdió una parte de su vida, pero sufre por no haberla perdido toda. El accidente que provocó la desgracia se convierte en “el accidente” cuando se lo cuenta a Bernard, pero aquí habría que poner comillas sobre las comillas ya que el verdadero accidente fue haberse salvado. Esta historia es contada varias veces durante el film, pero es en la voz de Mathilde la que tiene la mayor relevancia.

Mathilde y su marido se van de luna de miel. Están sentados uno frente al otro en el patio, ella dibuja. Conversan; plano-contraplano de cada uno. Mathilde cuenta cómo Madame Jouve se intentó suicidar para terminar con la locura de su amor enfermizo. Sus palabras enfervorizan la valentía de la mujer. El iris se cierra y la cara de Mathilde queda por un momento resaltada en un marco negro. Este procedimiento, común en el cine mudo, aísla al personaje de su entorno, refuerza sus palabras y las relaciona con su interior. Pero al mismo tiempo, como dice Dominique Fanne, “*es también un primer plano distante.[...] Gracias a su utilización, la cámara está a la vez cerca y lejos...*”⁴.

Mathilde conoce la locura de la pasión; ahora la vive, pero esto está muy lejos del amor. Tanto ella como Bernard están más lejos de “conversar con Venus” que de la “total extinción”.

Volvamos un poco a los contrastes. Las dos historias aquí contadas pueden parecer las dos caras de la moneda. Por un lado tenemos la mujer liberada de su tedio mediante el sacrificio, que ahora se resigna a sobrevivir en la soledad, en la parálisis emocional. Y por otro lado está Mathilde, entre la pasión de un amor irracional y sin emoción, ya que no parece que se hablara de ternura sino de miedo crónico a la

soledad. Estas dos caras de la moneda ¿no son acaso la misma historia? ¿No es acaso la soledad en sus varias formas? Al fin de cuentas las dos redundan en el mismo principio y la misma conclusión, la muerte como única solución. Las dos mujeres están convencidas de que no hay una forma de evitar lo fatal y ninguno de los posibles rodeos va a evadir el trágico final. Como decía Borges: “*El porvenir es tan irrevocable como el rígido ayer*”.

La muerte está presente continuamente en el film. El suicidio es nombrado y anunciado en las palabras (Mathilde en el hospital gritando que debe morir), en los personajes (los desmayos, las cicatrices de Mathilde) y en las cosas (el fuego extinguido, el dibujo del niño muerto).

Pero sobre todo la soledad está remarcada: en general los personajes se encuentran solos en los planos, encerrados. Bernard navega y a su alrededor sólo está el mar; se despierta y su mujer no está; no hay nadie en la cocina cuando se levanta por la noche a comer algo. Mathilde trabaja en su libro y nadie la acompaña; en el hospital únicamente la vemos acompañada cuando Bernard va a visitarla. Pero incluso cuando están inmersos en grupos se los ve rodeados de ausencia, al igual que en las situaciones con los niños. Cuando interactúan con otros personajes está remarcada la marginación. La escena anterior al anuncio del embarazo es aquella en la que el personaje de Depardieu y su mujer están discutiendo. Bernard está acostado en la cama y ella está parada al lado de él; el diálogo es sobre la relación amorosa entre él y Mathilde, y el hombre casi le exige a su esposa que tiene que estar enojada, pero ella sólo le recrimina que no se lo haya contado antes. Contada así, esta escena bien puede significar el arrepentimiento de Bernard, la comprensión de su esposa y un posible regreso a una vida “normal”. Pero debemos agregar a lo que oímos lo que vemos. En ningún momento de la escena se cruzan las miradas: él está acostado mirando al techo mientras ella sigue parada a su lado; los dos están ausentes.

LA PRISIÓN ÓPTICA

El espacio limita y encierra. El vacío entre las dos casas es el vacío entre Bernard y Mathilde. Él está constantemente presente en los planos en los que, desde uno u otro lado, se miran por la ventana. La escena en que el personaje de Fanny Ardant llama por primera vez a su amante comienza con un plano de ese vacío; luego la cámara realiza un *travelling out* y la vemos desde atrás mirando por la ventana: el marco hace un nuevo encuadre dentro de la composición. El espacio físico como reencuadre es muy utilizado por Truffaut. Es frecuente ver en sus films a los personajes enmarcados en puertas, rejas y ventanas. Fanne llama a esto la “cámara ocultadora”: “*La cámara, cruel, encerrándolos, sorprendía al mismo tiempo en su intimidad.*”⁵ De la misma manera en que la imagen se vuelve opresiva, la utilización del espacio físico dentro de la película encierra a los personajes por separado: la ventana de la cocina separa a Bernard de Mathilde; la escalera por donde ella baja por primera vez los encarcela a ambos o los aísla en conjunto; la pareja en el cuarto de hotel o dentro del auto.

Esta utilización significativa de los objetos es fácilmente reconocible en otros elementos. En *Jules et Jim*, el teléfono es la vía por la cual los amantes se relacionan y, cuando Jim se va a París para alejarse de Catherine se comunican por carta, ya que por teléfono caían en la tentación de querer tocarse. Cuando, en *La femme d'à côté*, Mathilde llama a Bernard por primera vez éste no quiere escribir su número telefónico y le termina cortando, pero será por este medio con que, luego, van a concretar sus citas en el hotel. La metáfora del tenis también es clara; cuando los todavía “sólo-vecinos” se encuentran en las canchas de Madame Jouve, Mathilde se queda sin pareja y le ofrece jugar, pero él no quiere: está lesionado.

TRUFFAUT SOLITARIO

La mayoría de los planos del film son abiertos. Los primeros planos y los planos medios casi no existen, y las pocas veces que se usan tienen más relevancia narrativa que expresiva: mediante un *travelling forward* subrayan alguna frase del personaje, por ejemplo. Esto sumado a la escasa expresividad de los personajes principales y la casi nula de los secundarios nos mantiene alejados de sus sentimientos. Ellos están ahí, solos, aislados. Truffaut no nos deja acercarnos. Ya desde el plano que abre la película nos

está obligando a retroceder: “*Vayan, aléjense*”, dice Madame Jouve, “*de esta manera comprenderán la situación*”. Pero es realmente difícil entenderla desde tan lejos.

El amor se representa en el sexo, en la violencia, en los gatos de los que Bernard se aterroriza y su esposa le explica que “*hacen el amor como salvajes*”. La ternura no es parte de ese mundo. Las relaciones entre padres e hijos, y entre esposos, no existen, ni positiva ni negativamente. Tampoco quedan claras las motivaciones de los personajes. Sus características, sus reacciones, muy matizadas, no nos dejan comprenderlos. No conocemos muy bien las verdaderas causas; sólo vemos las exageradas consecuencias: los desmayos, la muerte, los ataques de ira, exaltados por la música. A diferencia de *Jules et Jim*, film en el que Truffaut nos enseñaba a enamorarnos de Catherine, a desesperarnos y a dejarla morir, o de *La noche americana*, donde nos demostraba que, al fin de cuentas el arte prevalece, en *La mujer de la próxima puerta* nos deja libres, demasiado libres. Nos cuenta una historia de soledad dejándonos solos. La soledad por medio de la soledad.

“*Ni contigo, ni sin ti*”, nos dice Madame Jouve al final, y Truffaut lo reafirma.

Bibliografía:

El cine según Hitchcock. François Truffaut. Alianza Editorial. 1991

El placer de la mirada. François Truffaut. Paidós

François Truffaut. Dominique Fanne. Fernando Torres Editor. 1974

Filmografía:

El último subte. Francia, 1980. Director: François Truffaut

Jules et Jim. Francia, 1961. Director: François Truffaut

La noche americana. E.E.U.U., 1973. Director: François Truffaut

La regla del juego. Francia, 1939. Director: Jean Renoir.

Notas:

¹ François Truffaut. Dominique Fanne. Pp. 120

² “(...)Hitchcock organiza sus intrigas a partir de una enorme coincidencia que le suministra la situación fuerte que necesita. A partir de ahí, su trabajo consiste en alimentar el drama, en anudarlo cada vez más estrechamente, dándole el máximo de intensidad y de plausibilidad, antes de desenderredarlo muy aprisa tras un paroxismo.” (*El cine según Hitchcock*. Pág. 11)

³ François Truffaut. Revista *Cinéma et télécinéma*, octubre de 1966. Tomado de *François Truffaut*, Dominique Fanne. Pag. 32

⁴ François Truffaut. Dominique Fanne. Pag. 172

⁵ Dominique Fanne. Op. Cit. Pag. 93.



Educando para la vida

ESCUELA DE COMUNICACIÓN - FACULTAD DE COMUNICACIÓN Y DISEÑO
Uruguay 1185 - C.P. 11.100 - Tel: (05982) 908 06 77 - Fax: (05982) 908 0680 - Internet: <http://www.ort.edu.uy>