

EL AMANTE

C I N E

Peligro inminente
Sinfonía pasional
La crisis / Cortázar
Verdugos de la sociedad / Nueve meses
El hombre que perdió su sombra
Varsovia año 5703



M Butterfly / Forrest Gump / ¿A quién ama Gilbert Grape?

Enseñar cine / Asta Nielsen / Cine de Taiwan
Los cinéfilos, ¿para qué viven? / Roger Corman

Guía diaria de cine en TV / Discos / Video / Video arte

Entrevista a Jean-Claude Carrière
Cronenberg / Zemeckis
Marilyn Monroe / Bob Dylan

El guión, oscuro objeto

Hay una cuestión que me llama poderosamente la atención y que me hizo notar Hugo Santiago: parecería no haber en el cine personajes que sean demasiado inteligentes, con excepción, por ejemplo, de los personajes de las películas de Bergman o de Woody Allen. En estos casos los personajes están a la altura de sus respectivos autores, mientras que en la gran mayoría de los films los personajes aparecen simplificados, poco complejos y poco ambiguos. Jamás reflexioné acerca de esto; en todo caso, uno tiende siempre a preguntarse por la relación entre los personajes y el público. ¿Acaso el personaje debe conocer más cosas que el público, o no? Por ejemplo, en un film policial, cuando un detective realiza una investigación sabe cosas que el público desconoce y que sólo serán reveladas al final. Por lo tanto, aquél es más inteligente que el público; es decir que, habiendo visto lo mismo, el detective ha comprendido ciertas cosas que el público no. En otros casos sucede lo contrario: alguien va hacia una trampa que le ha sido tendida, mientras que el público sabe que el personaje está por cometer una tontería, y uno tendría ganas de decirle al personaje que no vaya, que no sea tonto. En este caso el público sabe más cosas que el personaje, es el movimiento inverso. Pero todo esto es también una cuestión de dramaturgia. Porque el qué quiere decir que un personaje sea inteligente? Es el film el qué es inteligente.

No, no necesariamente. Puede haber films muy inteligentes respecto de sus construcciones, sus diálogos, etc. Pero no por eso los personajes son inteligentes. Es por eso que cite el ejemplo de Bergman o el de Woody Allen. En los policiales, por ejemplo, parecería haber una suerte de simplificación de la naturaleza de los personajes.

Es posible... Yo me intereso mucho en esta noción de inteligencia. Porque en el caso de Bergman o de Woody Allen los personajes que usted llama inteligentes son personajes que se autoanalizan, que piensan acerca de ellos mismos o sobre los otros. Es verdad que el cine tiende a mostrar más el exterior que el interior de los personajes. La cámara filma el exterior de los personajes, es por eso que muchas veces se ha definido al cine como un arte objetivo. La palabra "objetivo" es

la palabra del cine, después de todo uno filma a través de un objetivo que nos pone en relación con eso que filmamos. Salvo en el caso en que el personaje se autonormaliza, el cine no se introduce en el interior de los personajes, sino que muestra el resultado entre las acciones de los personajes y las que, a su vez, son la consecuencia de sus reflexiones y de sus decisiones. Por otra parte, el cine es un arte que toca a un público, al igual que el teatro, y en consecuencia debe ubicarse en el nivel de ese público, de lo contrario está perdido. No puede, en cada ocasión, haber en cada película un personaje superinteligente que da lecciones de filosofía. Hay que tratar de que haya un contacto posible entre uno o varios personajes de un film y el público; es indispensable.

Desde luego, pero usted acaba de decir que en el caso de Woody Allen, por ejemplo, los personajes se autoanalizan, mientras que, y cito una vez más a Hugo Santiago, en un cine como el de Cassavetes, parece ocurrir precisamente lo contrario. Puesto que sus personajes representan a una clase media americana, poco cultivada, y sin embargo, los actores (Cassavetes, Gena Rowlands, Ben Gazzara, Peter Falk, Seymour Cassel, etc.) se muestran más inteligentes que los supuestos personajes a los cuales dan vida, y la contradicción es que estos personajes suelen hacer grandes autoanálisis.

Y que por lo general son equivocados, ya que suelen equivocarse sobre ellos mismos. Alguien dice: "vos sos así" y el otro contesta: "no, nada que ver". Todo Cassavetes se basa en este juego. El otro se equivoca sobre sí mismo, por lo tanto la pregunta que se desprende es: ¿cuál es la verdad? Al igual que en la vida...²⁰²

Pero volviendo a la cuestión de la inteligencia: el héroe clásico del cine, tal vez no el contemporáneo, puesto que este último es más ambiguo, más problemático, más obediente a sus instintos que a sus decisiones racionales, pero el héroe clásico sí es inteligente. El héroe sabe todo; en un western, John Wayne es superinteligente, él sabe y advina todo lo que los demás planean y piensan hacer, es como un detective magistral. Todo aquél cine se basa en estos personajes: Robin Hood, Superman, etc. No sólo en lo que respecta a sus proezas

físicas sino también a su inteligencia. Hay pocos personajes idiotas en el cine; además, son muy difíciles de actuar y representar.

No estoy del todo de acuerdo. Esos héroes clásicos son muy inteligentes sólo en relación con los personajes secundarios, que pocas veces están a su altura. No sé, siempre desconfío de la palabra "inteligente", no sé muy bien lo que quiere decir. Usted hace referencia a un cine donde los personajes hablan de ellos mismos, como es el caso —por ejemplo— del cine de Eric Rohmer, pero hay formas variadas de inteligencia. Hay una inteligencia instintiva, hay una sensibilidad que sin conocimiento puede penetrar a cualquiera de manera más profunda, sin necesidad de análisis. En el cine japonés, por ejemplo, se ve a menudo en los personajes de Mizoguchi o de Kurosawa relaciones que se establecen y que escapan al razonamiento. Recuerdo, por ejemplo, la adaptación que hizo Mizoguchi de *El idiota* de Dostoevski, en donde los comportamientos, las miradas y las actitudes de los personajes producen una infinidad de cosas que trascienden a la inteligencia. Y en donde además hay un conocimiento del otro y de sí mismo tal que es aún más profundo que el basado en la inteligencia analítica. Dostoevski llamó idiota al "idiota", pero éste es muy inteligente, ve en los demás cosas de las que nadie se percató, precisamente porque es "idiota", inocente, sin espíritu crítico, y por lo tanto puede ver las cosas con una gran lucidez. Por otra parte, no hay que decir que la inteligencia es la cúspide del ser humano, esto no es verdad.

No me malinterprete, yo no quiero con esto subestimar el papel de las emociones. Justamente, suele ocurrir que ciertos héroes del cine parecen no responder más que a sus instintos.

Digamos que donde usted tiene seguramente razón es cuando habla de simplificación. En una gran parte del cine popular, del cine de consumo, los personajes están por lo general simplificados, un poco como en la tradición melodramática del teatro. Es decir que en lo que se distingue la tragedia del teatro melodramático es, precisamente, en ese lado complejo de los personajes. En Racine o en Shakespeare los personajes son de una extrema complejidad y no es fácil analizarlos. Ahora bien, como esta complejidad, ambigüedad y oscuridad de sus acciones son tan difícilmente abordables por un gran público, el melodrama, hace tiempo ya, ha simplificado todo: están los buenos, los malos, los traidores, los perversos, la mujer inocente, la puta, etc. Los tipos fueron simplificados y sin ninguna duda el cine ha heredado esta simplificación del melodrama. Pero desde que aparecen los grandes autores del cine vemos que se reintroduce una complejidad. Y efectivamente, en Bergman, la misma complejidad se convierte en el tema de sus películas. No hay ningún film de la gran época de Bergman en donde los personajes no se miren a sí mismos, y esto hace parte de su arte. En alguna ocasión, incluso, la propia mirada del personaje se hace visible, como ocurre en *Cuando huye el día*, en donde el personaje principal se ve, literalmente, a sí mismo, en el contexto de su propia infancia. En otros autores de películas, como es el caso de Buñuel, éste no buscaba el análisis, lo detestaba y simplemente constataba, tratando a sus personajes casi como si fueran insectos. Es decir que todo se reduce a saber qué es lo que hacen y qué es lo que dicen, es todo. En ningún momento trataba de dar una explicación. Sin embargo, los comportamientos que él describe de cada uno de sus personajes son tan complejos, tan contradictorios, tan difíciles de comprender que nos dejan adivinar una extraordinaria profundidad. Pero Buñuel no describe esa profundidad ni habla de ella. Digamos que nos deja la posibilidad de adivinarla. Personalmente, considero que el cine es más bien un arte de observación; la cámara es, digamos, objetiva. Pocos

son los cineastas que han contado historias en donde el personaje se tome el tiempo de autoanalizarse.

Es cierto que en Buñuel no podemos hablar de autoanálisis; sin embargo, las situaciones están lejos de ser simples.

Efectivamente, las situaciones son muy complejas y nadie tiene de banal, pero Buñuel sólo se limita a constatarlas, y está en nosotros el hacer el trabajo, si lo deseamos, de preguntarnos por lo que hay más allá. ¿Quién es esa mujer, por ejemplo, en el caso de *Belle de jour*, que es capaz de prostituirse? Ahora, ¿es por eso que podemos decir que el personaje de *Belle de jour* no es inteligente, porque el personaje no realiza un trabajo de análisis de forma visible en el film? No lo creo.

En su opinión, ¿en qué nivel se juega, en los films de Buñuel, el concepto de identificación con el público? Puesto que, aparentemente, no es nada sencillo identificarse, por ejemplo, con el personaje de *Belle de jour*.

Si usted supiera la cantidad de mujeres que se sintieron reconocidas en ese film, se sorprendería; evidentemente se trata de mujeres masoquistas. Porque el personaje de *Belle de jour* es el fiel retrato de una mujer masoquista. Por lo tanto, para identificarse con aquel personaje tendrá uno que poseer al menos una cierta tendencia al masoquismo, de lo contrario no habrá posibilidad de reconocerse. Pero para responder a su pregunta acerca de en qué nivel se juega la identificación, personalmente creo que se juega en relación con Buñuel. Considero que Buñuel está presente en cada una de las imágenes y momentos de sus películas y que, por lo tanto, él nos invita a una identificación con él mismo. Es decir que hay una parte de juego, de manipulación, que nos invita a compartir junto a él. Un poco como en Fellini, en donde también, a priori, es muy difícil identificarse con sus personajes, salvo en ciertas ocasiones. Ya que para identificarse es preciso que los personajes tengan emociones, una emoción sincera a la cual podamos adherir inmediatamente. Una emoción que no tiene necesariamente que ser triste; el reír, el miedo y las lágrimas también son emociones. Son raros los films de Buñuel, a excepción de *Belle de jour* o de *Nazarín*, en donde podamos realmente sentir las emociones de los personajes.

¿Y en *Ese oscuro objeto del deseo*?

Tal vez, ya que es el único film —junto con *Tristana*— en donde Buñuel ha hablado verdaderamente de sí mismo. Hay réplicas de Fernando Rey en *Ese oscuro objeto del deseo* que cuando las escucha hoy en día siento a Buñuel. Es por eso quizás que no llega a emocionar, sobre todo los pasajes en los que el personaje habla de la vejez, de la edad, de si todavía será amado dentro de treinta años, cuando, evidentemente, en treinta años aquél estará muerto. Hay muchos elementos de este tipo que hacen que indirectamente sean emocionantes, y sobre todo el hecho de la imposibilidad de satisfacer su Deseo. Ya que aun pudiendo llegar a acostarse con ella, su Deseo sería todavía insatisfecho. Es, evidentemente, un film sobre la naturaleza del Deseo, y la pregunta que se desprende del film es si un deseo sobrevive o no luego de ser satisfecho; la pregunta queda abierta.

¿En su trabajo como guionista usted busca que sea posible la identificación del público con el personaje?

Francamente no la busco de manera sistemática, pero cuando la encuentro no la rechazo; esta posibilidad de identificación siempre pasa por mí. Es decir que si yo me emociono en algún momento dado por algún momento de un film que escribí una vez que fue trabajado, sé que habrá más posibilidades de que

una parte de los demás también se emocionen. De todas maneras, uno nunca emociona a todo el mundo, no hay nada que valga para todo el mundo, ésa es una regla fundamental. Pero si uno mismo no se emociona, son pocas las posibilidades de emocionar a los demás. Luego, habrá siempre que pasar por uno. No hay que hacer fríamente un film, bien hecho, diciendo que aquello va a funcionar. No, hay que meterse bien adentro e intentar entrar en contacto en algún momento con el o los personajes de la historia. Aun si esos personajes son contradictorios y uno no puede fácilmente identificarse, entrar en contacto con personajes que representan fuerzas contrarias, enfrentándose los unos a los otros. Pero uno puede terminar por darles la razón a ambos, ésa es la gran fuerza de Shakespeare. En una misma escena de Shakespeare, uno puede comenzar por darle la razón a un primer personaje y luego a un segundo que se opone al primero y así sucesivamente. Porque el autor presta a cada uno de los dos su más alto nivel posible de emoción, y en el caso preciso de Shakespeare, de expresión. Siendo aquél el más grande escritor que jamás haya existido. Shakespeare no escribió menos bien por tratarse de un personaje despreciable.

¿A qué se debe, entonces, esa subestimación de los personajes secundarios por gran parte del cine?

Bueno, no me gustaría hablar mal del cine americano, puesto que me ha gustado mucho a lo largo de mi vida, y precisamente he gustado de su aspecto simple, pionero, mágico, etc. Pero es cierto que viéndolo a cierta distancia se puede constatar que el cine americano no ha gustado de la ambigüedad. La expresión americana de un país joven, en plena expansión durante todo el siglo diecinueve, desconfiaba un poco de esa zona oscura, inaprehensible, que nosotros desarrollamos de alguna manera en Europa. Esto vale también para el teatro. Son pocos los films —podemos citar a Cassavetes y algunos otros americanos— que hayan ido más allá de la distinción entre los personajes. Por otra parte, podemos decir que hace diez o doce años la vía comercial por la que ha optado el cine americano es bastante terrorífica para aquellos que gustan de la inteligencia. He podido amar el cine americano de otros tiempos, pero mucho menos el de ahora. Aunque de vez en cuando hay alguna película que me interesa. Por ejemplo, *El silencio de los inocentes*: el personaje que interpreta Jodie Foster en un film bien clásico de horror, en donde hay un psicópata asesino, siendo cierta cierta atracción por ese criminal. Hay en el film algunos minutos bastante interesantes. Son esos momentos, justamente, los que espero con mayor atención, son los que más me interesan. Momentos que con dificultad encuentro en un film de Schwarzenegger. Salvo, quizás, en la película *El vengador del futuro*, que es bastante interesante, con un guión que por momentos puede casi llegar al punto de perturbarnos. Este punto de perturbación se produce, en cualquier film, cuando un personaje comete una acción detectable y uno se dice que también podría haberlo hecho. Ahí se encuentra el hallazgo de Shakespeare y de Dostoevski, por hablar de los más grandes, que nos llevan a decir: "yo también hubiera podido matar a ese personaje, cometer ese horror". En *El vengador del futuro*, esto se produce por momentos.

¿Qué rol cumple la emoción en la construcción de un guión? ¿Hay una voluntad de emocionar?

Pregunta que nos hacemos desde Aristóteles... Mi respuesta sería que no. Uno no puede garantizar a alguien que vaya a llorar o reír por haber comprado una entrada. La única cosa que podemos garantizarle es que se interese por el film. El interés, que es una noción más precisa que la emoción, implica que la historia que le voy a contar y los personajes que le mostraré, las situaciones, incluyendo la forma del film, van a hacer que durante dos horas, ya se trate del cine como del

teatro, el espectador viva una experiencia más interesante que pasar esas dos horas fuera del cine, en la calle, en un café o en su casa. Es la única apuesta que hacemos: esas dos horas deben ser más densas, más "llenas de vida". Puede tratarse de algo horrible o bello, pero de todas formas esa experiencia cinematográfica debe ser más interesante que dos horas cualesquier vividas fuera del cine. Sería como una intensificación de la vida. Por ejemplo, cuando la gente dice al salir del cine: "no me aburrí ni un minuto", para mí es algo negativo. No aburrirse no es sinónimo de calidad cinematográfica. La calidad es, en todo caso, cuando alguien sale del cine y dice: "ah... nunca vi algo igual". El ideal sería que un film nos revelara algo sobre nosotros mismos, un aspecto desconocido de uno, o nos hiciera descubrir una emoción, un problema, una situación humana, que sin el film uno jamás hubiera descubierto. Personalmente, creo que es ésa nuestra meta; de lo contrario, no hay razón para hacer entrar al espectador en una sala de cine. Para eso que se quede en el café, donde si uno observa detenidamente, también podrá descubrir una gran cantidad de cosas. Pero uno no puede garantizar la emoción, no lo creo. Por otra parte, hay que tener cuidado con la emoción, porque ésta puede eventualmente hacernos olvidar eso que hemos visto; la emoción puede ser una limitación, como ocurre en el melodrama, que funciona para una gran cantidad de público. Pero esta emoción del melodrama no hace más que enceguecer al espectador sobre la pobreza del film. Por otra parte, hay que decir que la emoción que hace reír es mucho más complicada de lograr que la de la tristeza. El reír cuando es de buena calidad, como es el caso de Buster Keaton, es como autosuficiente, produce un efecto físico y benéfico. Esto no impide que un film (cómico) de J. Tati nos pueda dar, además, una mirada particular sobre la sociedad. Esta mañana yo estaba en un lugar de París con dos personas, y una había una mujer caminando que no reconoció una puerta de vidrio transparente y se chocó contra ella. Inmediatamente, alguien dijo J. Tati. Esto quiere decir que un gran cineasta nos enseña a observar mejor el mundo que nos rodea, y si es posible, a observarnos mejor a nosotros mismos. Esto es válido tanto para un buen film contemporáneo como pasado, o de cualquier país.

¿Siente que le es más difícil emocionarse cuando va al cine por el hecho de desempeñar la actividad de guionista?

No, no lo creo, pienso que me ocurre lo contrario, es decir, que cuando admiro un film lo admiro aun más. Además, si uno hace cine es porque necesariamente ama al cine. Ayer a la noche cené con Marcello Mastroianni, que es un viejo amigo y que cumplió 70 años. Nos pusimos a hablar de Fellini y Marcello puso un disco de la música de Nino Rota. Todos nos pusimos a llorar como chicos. Eso representa para nosotros nuestra juventud, y parte de nuestra vida vivimos así, apasionados por el cine, pasión que quizás sea más fuerte que la de alguien que no hace cine.

El otro día, por ejemplo, fui a ver *Rouge de Kieslowski*, un film que me gustó mucho, y en ningún momento me pregunté acerca de la construcción del guión... Simplemente, puedo decir que es un gran cineasta que siempre me sorprende y que sus películas me producen un gran placer.

¿Más allá de las diferentes historias posibles y maneras de contarlas, habría en su opinión una única estructura que permitiría construir las distintas historias?

Nosotros, en Occidente, decimos que no, pero en India o en Japón dicen que sí. Nosotros decimos que podemos comenzar por la mitad, utilizar flashbacks, desestructurar las historias, etc. Sin embargo, en Japón hay una teoría, la del *Jo*, el *Ha* y el *Kyu*, que ha sido explicada por un maestro del teatro No y que

aun hoy en día es incorporada por los cineastas japoneses. Nuestra tradición occidental supone que cuando un actor comienza a repetir una pieza, primero se sienta frente a una mesa y luego se esfuerza por analizar la obra para comprender eso que va a decir: cuál es la situación, cuáles son las motivaciones, etc. Una vez que cree haberlo comprendido, bajo la dirección del director, se levanta y se pone a trabajar y a expresar desde el "interior", a partir de una comprensión limitada, valiéndose de los gestos y de las palabras. Mientras que en todo el Oriente (Japón, India, China, Indonesia) se hace exactamente lo contrario. Es a partir de la repetición rigurosa de cada gesto y de cada movimiento que se llega al interior hasta olvidar la técnica a un nivel de no-conciencia. Este teatro sostiene que la estructura es estricta y repetida constantemente, la historia a ser contada es, evidentemente, completa. En la tradición del No, esta historia se organiza a lo largo de todo el día, en tres actos distintos que se suceden siempre en el mismo orden. Estos tres actos corresponden a tres movimientos fundamentales: el *Jo*, el *Ha* y el *Kyu*, que podrían traducirse como el comienzo, el desarrollo y el final.

¿Cuál es el valor de las imágenes en la efectividad de un film?

El cine tiene que ver poco con la imagen, se dice siempre que el cine es el arte de la imagen, eso no quiere decir nada. El arte de la imagen es la pintura, es la fotografía, pero el cine de ficción (no hablamos del documental) es un arte dramático, es un arte de dramatización, y es muy similar al teatro desde este punto de vista. Lo realmente importante es encontrar y desarrollar una situación dramática con elementos auténticos, originales, fuertes, la imagen viene después. Dicir que un director o un cineasta va a contentarse con hacer imágenes, eso es fatal, si no hay esa sustancia profunda del drama, drama en el sentido griego. Es una ilusión de hoy en día creer

que vivimos en la civilización de la imagen por el solo hecho de que haya muchas imágenes que circulan a nuestro alrededor, la televisión, el video, toda una tecnología para producir imágenes, etc. Por otra parte, es cierto que a raíz de todo ello para un joven cineasta, hoy en día, hacer una sola imagen fuerte es más difícil que nunca.

La historia es inseparable del drama desde el origen del teatro y no hay ninguna razón para perderla hoy. Sin embargo, se pueden hacer cosas distintas: escribir una novela, un ensayo, una poesía, pero si alguien quiere hacer una película pública tiene que contar algo. El cine impresionista jamás ha existido. Hay una vinculación secreta entre el cine y la narración, como así también entre el teatro y la narración. Hay que interesar a la gente, estamos hablando siempre de una parte del cine, no estoy hablando del cine documental, me refiero al cine de ficción que utiliza personajes y actores.

Hace cuarenta años se hablaba de hacer un cine sin drama, eso se ha olvidado hace tiempo. Para mí, la historia es la cosa más noble del mundo y hay muchísimas formas de historias, historia y drama son casi la misma cosa. La historia es algo que se puede encarnar en personajes y actores. Pero la historia de atacar la historia está tan fuera de moda hace ya de esto cuarenta años... Esta fue una cuestión del año 1958, era una cuestión del "nouveau roman".

No se puede hacer cine sin historia; además, no es tan difícil encontrar una situación dramática, o en todo caso, no es más difícil hoy que ayer encontrar una buena situación dramática. ■

■ Entrevistas realizadas por el autor en 1984 al cineasta Marcelo Mosenson y el escritor Alejandro Gorodis.

Entrevista: Marcelo Mosenson

Colaborador: Alejandro Gorodis

París, septiembre de 1994



C A L I D A D H U M A N A

Reconquista 484 - Capital Federal y 83 filiales en todo el país.

Una entidad cooperativa que nació en 1928 con el nombre de Cooperativa de Crédito y Ahorros de la Provincia de Buenos Aires. Hoy es una de las principales entidades financieras del país.