JEAN COCTEAU

POÉTICA DEL CINE

el cuenco de plata

cine

Jean Cocteau

Poética del cine

Traducción de Nicolás Gómez

el cuenco de plata

cine

Cocteau, Jean
Poética del cine / Jean Cocteau - 1 ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : El cuenco de plata, 2015.
256 p. : 21 x 14 cm. - (cine)

Títulos originales: « Entretien d'André Fraigneau » issu d'*Entretiens sur le cinématographe* / « Cinématographie et Poésie » et « Poésie de Cinéma » issus de *Du cinématographe*
Traducido por: Nicolás Gómez

ISBN: 978-987-3743-46-7

1. Cine. I. Gómez, Nicolás, trad. II. Título
CDD 778.5

el cuenco de plata / cine
Colección dirigida por Edgardo Russo y Pablo Marín

Director editorial: Edgardo Russo
Diseño y producción: Pablo Hernández

Av. Rivadavia 1559, 3° "A" (1033) Buenos Aires, Argentina
www.elcuencodeplata.com.ar

Cet ouvrage, publié dans le cadre du Pogramme d'aide à la publication Victoria Ocampo, a bénéficié du soutien de l'Institut français d'Argentine

Esta obra, publicada en el marco del Programa de ayuda a la publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut français d'Argentine

Remerciement d'usage:
« Comité Jean Cocteau »
COMITÉ
Jean Cocteau
www.jeancocteau.net

Hecho el depósito que indica la ley 11.723.
Impreso en noviembre de 2015.

Poética del cine

I

Cinematógrafo y poesía

Me opongo a los espectáculos populares porque considero que todo buen espectáculo lo es. La prueba es el cinematógrafo que va mucho más allá del público que asiste al teatro. El gran público no prejuzga. Nunca juzga según el autor o los intérpretes. *Cree*. El mejor es el público infantil.

Una película realizada sin ninguna concepción moral ni social, pero con pasión, corre el riesgo de ser mal vista a través de la lente deformante del público especializado; una vez superada esa etapa, puede respirar, caminar, vivir. Nuestro papel consistirá en fabricar una mesa y que sea sólida, no en hacerla girar. Un ebanista no puede ser espiritista y viceversa. Las luces y las sombras sumergen al público de cine en una hipnosis colectiva que se parece en mucho a una sesión de espiritismo. Y entonces, la película expresa otra cosa que lo que ella es. Algo que nadie podía prever. En cualquier caso, la dosis de amor que contiene tendrá más efecto sobre la multitud que cualquier artificio espiritual.

En síntesis: no conozco ni élite ni tribunal que puedan atribuirse la prerrogativa de decidir lo que provocará una película en su trayectoria futura. Cuando se juzga una película, únicamente se debería hablar de su estilo, su potencia expresiva. El resto es un misterio y lo será siempre.

(Discurso pronunciado en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos el 9 de septiembre de 1946)

Notas en torno al cinematógrafo

Al pedido que me hacen habría que responder con un libro. La extensión de un artículo no se ajusta a un tema con tantas aristas y ramificaciones.

Para simplificar, no hablaremos aquí de un cinematógrafo acorde al gusto actual de los artistas. Ese otro cinematógrafo, aún desconocido, dará vida a los volúmenes, las sombras y las perspectivas sin seguir trama alguna. Hay algunas películas que dan una idea de cómo podría ser. Por ejemplo, casas que se erigen solas, letras del entreacto que brotan en un instante como un explosivo, la sorpresa que causan las cámaras rápidas y lentas.

* * *

La inversión en una película obliga al cinematógrafo a afrontar gastos enormes, y aún no veo que un espectáculo totalmente nuevo sea posible.

* * *

Una falsa perfección amenaza el arte del cinematógrafo. Así, actualmente, el teatro muere.

¿Por qué nos gusta el circo, el café concert? Porque en ellos aún encontramos esos colores, esas síntesis, esos recortes brutales que esta "perfección" suprime de los escenarios.

A fuerza de poner en escena *verdaderos* sillones, *verdadera* comida, *verdaderos* trajes, *verdaderos* escándalos, poco a poco se liman las asperezas, se le quita al teatro toda su potencia expresiva.

* * *

Hay una grave confusión entre semejanza y realidad.

Una escena de payasos es *semejante*. Por más que se los considere poco serios, unos simples artistas de music hall, los payasos Fratellini sintetizan en una palabra, en un gesto, un suspiro, una mueca, cuatro actos de una obra de teatro de tesis. Le dan a la mente una ilusión de realidad que tiene tanto relieve como algunas pinturas murales del ilusionismo arquitectónico italiano.

* * *

Al hombre le gusta imitar, ver una imitación u oírla. Viejo hábito de mono, sin duda. No se da cuenta de que la buena semejanza se obtiene cuando nos distanciamos del modelo *de determinada manera*.

* * *

La mala semejanza inspira en los chinos una leyenda reveladora. Un pintor –cuentan– pasa toda su vida trabajando en la figura de un tigre, llega a ser tan perfecto que sale del lienzo y lo mata.

* * *

La falsa perfección fomenta la pereza del espectador, su espíritu ya no intenta recorrer la distancia entre un objeto, un sentimiento y su figuración. Demanda el objeto mismo, en crudo, simplemente iluminado por las candilejas.

* * *

El cinematógrafo sólo tolera esa figuración en la comedia porque en ella encuentra un plus de comedia.

Gran parte del público aplaude a Chaplin a causa de ese malentendido. Sí, a la multitud le gusta Chaplin, ese joven inigualable. ¿Acaso sabe que la explicación de esa sonrisa hay que buscarla en el *Intermezzo lírico* de Henri Heine?

* * *

El público se incomoda ante cualquier cosa que presenta un carácter singular. Aquello que sale de lo habitual le parece ridículo. Aún escucho las risas cuando William Hart bebía de un balde en *La mujer que mintió* [*The Aryan*].

Se ríen de las escenas más nobles: el nacimiento de un insecto, los hábitos de los pulpos, un partido de tenis en cámara lenta.

Me objetarán: sus teorías, que exaltan lo accidental y el encanto del azar, no nos dan aquello que queremos. ¿No escribió usted: *hay un momento en que toda obra se beneficia del prestigio del boceto*? "¡No hay que modificarlo más!", exclama el amateur. Es en ese momento cuando prueba suerte el verdadero artista.

Ciertamente, si un artista perfecciona una obra sin quitarle la frescura del boceto nos encontramos frente a una obra maestra. ¿Pero podemos pedirle ese esfuerzo de carácter individual a una empresa colectiva?

* * *

Es de temer que el cinematógrafo progrese utilizando lo que es popular, el símbolo, mientras que en la pantalla un objeto solo adquiere una belleza sin el menor doble sentido.

Con el relieve, el color, la voz, una proyección corre el riesgo de perder todo interés, de convertirse en una suerte de teatro fantasmal.

* * *

El cinematógrafo es lo contrario al teatro, que es el arte de lo artificial, de las máscaras, donde los objetos fueron simplificados y agrandados para que puedan verse desde lejos. El cinematógrafo es un arte del detalle, de la naturaleza, de los objetos enfocados *para que puedan verse de cerca.*

Al igual que en un alambique, vemos cómo el pensamiento va tomando forma en el ojo del personaje.

Un árbol o un automóvil nos emocionan. El menor gesto, una gran mano que hace trampa, un pie que esconde un cuchillo, se convierten ellos mismos en actores

Temo que a la larga se eche a perder ese estremecedor mundo de imágenes que es el cinematógrafo.

* * *

Por lo demás, esa suerte de decadencia puede ser fecunda. Los verdaderos artistas no encuentran en ella nada de lo que nutrirse y se rebelan. La mediocridad estimula. La obra audaz crece en los márgenes por espíritu de contradicción.

(*Le film*, 15-11-1919)

A PROPÓSITO DEL CINEMATÓGRAFO SONORO (I)

Dentro de poco nos reiremos de las películas mudas, de las bocas moviéndose en silencio. Es una lástima que los problemas de confianza hagan que el descubrimiento del relieve (que existe) pueda sumarse al de la palabra. Una mañana, en el teatro de la Madeleine, vi *Aleluya* de Vidor, una obra maestra del cine comercial. El hermano gritaba desde lejos pero, por más que pusiese buena voluntad, no lograba imaginarlo más allá de los bastidores. La obra maestra de Buñuel *Un perro andaluz* demuestra que, en mano de los poetas, el cine es un arma peligrosa y maravillosa. Buñuel filma una película sonora. Podemos pensar que se convertirá en una referencia a la que volverán los jóvenes cuando el progreso técnico y las facilidades que este proporciona, como todo lo que resulta cómodo, condene a la mediocridad. Al igual que los primeros westerns o las primeras películas de Chaplin, las de Buñuel se fortalecerán y crecerán a medida que se considere que van pasando de moda (imágenes más dramáticas, contraste entre la uniformidad visual y los relieves sonoros, voces más ásperas, etc.). Me pidieron que haga un dibujo animado. Apenas me atrevo a usar ese prodigio. Un caricaturista puede delegar los dibujos en proceso a sus asistentes; yo no podría, supongo que es un trabajo desmesurado, y puede volverse objeto de risas absurdas y malentendidos enloquecedores.

Querría dibujar una tragedia, pero no bastaría con que mis dibujos se moviesen. Haría falta una animación cuya singularidad estuviese a la altura de la de los dibujos.

El ejemplo de los discos demuestra que la poesía encara un mundo desconocido. *El papel subalterno de las máquinas desaparecerá. En el futuro, seremos sus apéndices.*

Grabé dos poemas en Columbia. Pero en vez de contentarme con una imagen de mi voz, la modifiqué, busqué un timbre que permitiese que la máquina hablase por sí misma

y que no sea simplemente un eco de mi voz. Así, los discos se convierten en objetos sonoros, hacen inentendibles los poemas utilizados. Y muestran algo más: llegará el día en que la música y la poesía serán editadas por empresas donde sólo habrá máquinas parlantes.

Volviendo al cine sonoro: la palabra, el relieve, el color, con seguridad llevarán a una forma de arte innoble. Pero todas las formas de arte son innobles –en primer lugar el teatro– y sólo existen gracias a lo excepcional.

P. S.: Recientemente volví a ver *Una novia en cada puerto* de Howard Hawks. ¡Es interminable! De un sentimentalismo odioso. *Aleluya* pronto correrá la misma suerte. El mundo de las imágenes y el sonido nos maravilla, estas películas equivalen a la peor literatura.

Por eso, cada vez más, el cinematógrafo tiene que ser un medio de expresión de la poesía.

(Respuesta a una encuesta, en *Les annales politiques et littéraires*, n° 2360, 15-6-1930)

Teatro y cinematógrafo

Creo poder afirmar que el teatro está por dejar atrás el largo sueño reparador en que lo había sumergido la aparición del cinematógrafo. El espíritu está cansando ya de tantos rollos de imágenes insulsas. Sobre esa vieja pantalla de linternas mágicas no dejan de girar y mostrar un mundo fantasmal, al que el descubrimiento de ruidos y sonidos en relieve (una vez desaparecido el elemento sorpresa) le quita gran parte de su encanto.

Pero a no equivocarse: un nuevo encanto remplaza a otro. Surge de un malestar, un desequilibrio, una habilidosa lucha entre ese nuevo universo sonoro –voluminoso y colorido– y

el viejo universo plano y gris de los fotógrafos. Ese embrujo, similar al que provoca el estrabismo de ciertas miradas, pronto desaparecerá; color y relieve marcharán a la par, y los dramaturgos ingenuos caerán en la trampa de ese teatro cómodo y comercial. Ahora bien, el teatro y el cinematógrafo son opuestos. El oficio teatral no sienta bien a los actores de la pantalla y viceversa. Incluso esos dos oficios –uno de aliento y estudio, el otro de mecanismo y vida animal tomada por sorpresa– se perjudican mutuamente. Abandonado al desierto del escenario, el actor cinematográfico se muestra torpe. En el cine, en cambio, el actor de teatro se deshace en muecas y se extenúa, es un trabajo compuesto por una multitud de escenas construidas con lupa, cada una con la minuciosidad de un número de music hall.

El cinematógrafo se precipita hacia una perfección nefasta. Por lo demás, esta no impedirá que los cineastas creen obras maestras, ya sea explotando ese falso teatro, ya sea oponiéndose a él. Y habrá una sorpresa: el teatro y el cinematógrafo se beneficiarán. Este último porque, cuando sus impresionantes monumentos se desvanezcan en la monotonía, será más difícil hacer una obra maestra. Aquél porque a los dramaturgos, al adentrarse en un teatro cinematográfico, les tocará hacer desaparecer muchas escenas de tercer orden. El escenario quedará despejado y habrá lugar para aquellos que gustan del verdadero teatro, desaprueban las fórmulas inconsistentes y quieren transmitir, con intérpretes de carne y hueso, un fuego mortal que a la máquina le resulta cada vez más complejo llevar a cabo.

Que una película siga siendo sólo una película y ninguna de sus imágenes pueda traducirse a otra que la lengua muerta de la imagen. Que una estrella de cinematógrafo siga siendo como una fascinante estrella muerta en el espacio, cuya luz llega a nuestros ojos con letanía. Que el público de cinematógrafo siga estando hipnotizado por fuerzas de ultratumba.

De allí, que el teatro tanto tiempo perturbado por el ritmo y el *tempo* de las películas vuelva a encontrar sus privilegios, y por su gracia una Isolda gorda y un Tristán viejo pueden arrancarnos lágrimas.

Por lo demás, el teatro y el cine devolverán a los libros lo que siempre ha sido de su exclusiva pertenencia y que daba vida a nuestro sueño: el verbo. Tan bello de leer u oír leer, el terrible verbo que, tanto en el cine como en el teatro, sustituía la necesidad de actuar. Una necesidad tan imperiosa que tras un bello acto dejará extenuado al espectador de un drama y convencido de haber contemplado el prodigio de un decorado que sufre, de haber visto el espectáculo con sus oídos, de haber oído el diálogo con sus ojos.

(*Entr'acte*, abril de 1934. *Programa de la obra de teatro* La máquina infernal, *Comédie des Champs-Élysées Louis-Jouvet*)

Sobre la tragedia

La tragedia es ante todo una ceremonia.

El público, mal acostumbrado por el cinematógrafo, la radio y todos esos espectáculos en que los artistas delegan fantasmas de sí mismos, ya no conserva el menor sentido del ceremonial.

Llega tarde al teatro, molesta a los espectadores y a los artistas. Ya no queda ni la sombra del respeto, ni de una atmósfera apropiada: el lugar de las grandes palabras y los actos supremos, del mismo tenor que el silencio.

Por otra parte, en cuanto el teatro vuelve a ser teatro, es decir activo, ese público, experto en confundir lo serio con el aburrimiento, lo encuentra sospechoso y lo tilda de melodramático.

Lo nuevo es que los actores, privados del hábito (ritmo de vida) y la pulcritud de los grandes trágicos de ayer, fusionaron

los privilegios del actor trágico y del comediante, antes tan distintos. La tragedia tenía el suyo. El actor de hoy los conjuga en el mismo minuto, pasando de la risa a las lágrimas en un santiamén. Shakespeare es sin duda el ejemplo del dramaturgo cuyos intérpretes tienen que llevar ambas máscaras.

El éxito de Jean Marais en la obra de teatro *Los padres terribles*, en 1938, se debió a que no dudó en renunciar a la prudencia y al temor al ridículo que paralizan en el escenario. Interpretó su papel como imaginaba lo harían esos monstruos sagrados cuyo estilo excesivo sólo conocía de oídas.

En el papel de Nerón (en *Britannicus*) mezcló, con una profunda ciencia del realismo, ese naturalismo que Edouard de Max empleaba por momentos, alternando lo verosímil y la declamación.

Hablo de Marais porque fue el primer galán que tuvo el coraje de tirarse al agua.

Alain Cuny, Serge Reggiani, Gérard Philipe, Jean Marais, Jean-Louis Barrault, François Périer, Henri Vidal, Michel Vitold, etc., son tragicómicos. Y si tuviésemos que catalogar a Alain Cuny en *Le bout de la route* de Jean Giono, lo consideraríamos como un gran trágico, al mismo nivel que Laurence Olivier o Marlon Brando cuando interpretan tragicomedias modernas en Londres y Nueva York.

El drama –que se confunde a menudo con la tragedia– surge entre una multiplicidad de géneros, y se debe sin duda a nuestro tiempo. Strindberg, por ejemplo, escribió mayor cantidad de tragedias que dramas y más dramas que comedias; esto desconcierta a los críticos, no pueden abordarlo. Buscan un "timbre de voz", y esto en verdad ya no es indispensable (incluso más, se niegan a celebrar en un mismo actor la conjunción de dones).

En las mujeres la combinación es más rara. Sin embargo existe. En el cine, Michèle Morgan nos provoca ese maravilloso malestar del que Greta Garbo es sin duda la reina.

Las dos tragicómicas más famosas de la pantalla son Bette Davis y Katherine Hepburn.

Todo se mueve. Todo cambia. Todo se adapta. Los críticos se equivocan al condenar el nuevo uso de viejos mitos y, por ejemplo, considerar como un sacrilegio la obra *No habrá guerra de Troya* de Jean Giraudoux. La multitud ateniense no opinaba igual en el odeón de Herodes Ático.

Con *El joven y la muerte* intenté otra combinación: tragedia, drama, comedia, danza. Como fondo una obra de Bach, que impone el respeto perdido.

Poco a poco la multitud forma parte de esas grandes nupcias. Hay que ayudarla, que se sienta segura de su gusto, nunca sugerir que a veces se equivoca.

Secretos de belleza (I)

El cinematógrafo es el arma de los poetas. Sin embargo, para darle un buen uso necesitan saber que la escritura prácticamente no cuenta y tiene que reducirse al mínimo. En el cinematógrafo el estilo existe únicamente por el encadenamiento de las imágenes.

Es para los ojos que el verdadero relato debe trazar su camino, y nunca distraerse en los atajos que la cámara tiende como trampas, con todas las posibilidades que ofrece. ¡Desconfiemos de lo pintoresco! A la belleza del cinematógrafo le gusta tomarnos de la mano y extraviarnos tras ella. Rápidamente nos lleva a los lugares donde, como dice Barrès, "el héroe que monta a Pegaso podría convertirse en su único espectador".

El público al que se dirige el cineasta es inmenso, heterogéneo y no es fiel a determinadas salas como ocurre en el teatro. Entra en todas. Es un fenómeno extraordinario y sería una locura analizarlo: su profundidad se nos escapa,

ignoramos su fauna, su noche sigue siendo un enigma, de una crueldad infantil; pero al mismo tiempo está sometido a leyes bastante simples que deberían permitirnos adivinar sus destellos y preverlos.

El primer reflejo que surge de la sala es la risa –va contra la poesía. No sólo perturba los hábitos del público, se arroja con tal fuerza a la cara que la sala se ve atrapada entre la imposibilidad de hacer caso omiso y la indignación por haber recibido el golpe. El hallazgo del poeta puede quebrar de pronto la línea que el público seguía perezosamente. Y una mirada, una palabra, un gesto inhabituales, amplificados por la pantalla, pueden provocar en el espíritu del espectador algo tan brusco e insólito que el desenlace, el automatismo caricaturesco y la risa resultantes ya no se produzcan uno después del otro, como describía Bergson, sino simultáneamente y entreverados.

¿Puede evitarse esa risa, que llega a desanimar a los productores y hacerlos desistir? Lo dudo. En cualquier caso, sólo se desencadena por una ruptura del estado de hipnosis. Y la hipnosis impuesta al público por el interés del relato corre menos riesgo de romperse.

La risa intempestiva que *Los ángeles del pecado* suscita en el Paramount son de otro orden. Su objeto no es la película misma. Jean Giraudoux –guionista y libretista– y Robert Bresson –el director– montaron pieza por pieza la maravillosa máquina que nos presenta Roland Tual. Lo hicieron de tal forma que la película, que podía llegar a correr como un río de leche o colgar como ropa blanca al sol, se cubre de reflejos tornasolados, de iridiscencias, y describe meandros que nunca dejan de sorprendernos.

Bresson nos pone en guardia desde el comienzo. Un teléfono, un paraguas sobre la mesa y el ex boxeador, que conducirá el automóvil, nos anuncian que estamos en un convento que no se parece a ningún otro.

La olla de sopa que Jany Holt tira por la escalera, sus alaridos, la lluvia, la noche, los faroles a gas, no nos dejan ninguna duda: nuestras buenas hermanas son las alcantarilleras del paraíso.

Dirigen la "Legión" de las mujeres. La película corre en línea recta hacia el ruido de las esposas que precede a la palabra FIN.

El objeto de risa –cosa triste– es la regla de las religiosas.

Se anuncia al público que un dominicano, el padre Bruckberger, supervisó todos los detalles del emprendimiento y le dio su apoyo. La risa no tiene que ver con errores sino con precisiones tan minuciosas como las de un documental. Está demostrado: ese público se reiría hasta del convento de Béthanie si pudiese quitar las bóvedas y observarlo desde arriba.

Repito: nuestro único hilo de Ariadna será el del relato. El interés de la historia nos permitirá introducir la belleza.

¿Cuál es la receta para lograr ese interés, capaz de captar la atención del público como para que la poesía no le parezca un insulto?

La receta es el découpage. Aquí, ninguna preocupación es excesiva. El découpage surge de una espera minuto a minuto por parte del autor y el director. La longitud actual de una película (2.800 metros) no es buena, es demasiado larga o demasiado corta. Demasiado larga como para contar rápido una historia. Demasiado corta como para hacer vivir a los personajes, y para que el público viva junto con ellos.

El autor y el director intentarán el prodigio de escamotear tiempo y darle funestas perspectivas. Conservarán exclusivamente las escenas indispensables, suprimirán las intermedias, se privarán de escenas explicativas, disecarán el diálogo y tendrán que moverse en los límites, recortando un organismo al que la menor amputación podría llevarlo a la muerte. Porque una película es un organismo que tiene que vivir y respirar. Su

aspecto general poco importa. Lo esencial es que evite ser un autómata de gestos agradables e inhumanos.

El siguiente es el drama del trabajo en equipo, las olas que se suceden y tienen que confluir en la totalidad.

PRIMERA OLA: el trabajo del autor y el director. Un guión perfecto equivale a un montaje. Lo ideal será colaborar con un director que sea montajista profesional. En ese caso, y sin considerar los matices y el ritmo, el montaje consiste básicamente en colocar las tomas una al lado de la otra.

SEGUNDA OLA: el autor no abandona el set de filmación. Intercambia sus vibraciones con el director y los actores. Estos, maquillados desde la mañana, llegan a un set de fuego o de hielo. Si es frío, nada puede calentarlo. Si es cálido, nada logra enfriarlo. En esta atmósfera ingrata los actores repiten, una y otra vez, escenas demasiado cortas donde no pueden emocionarse, escenas entrecortadas por primeros planos, escenas en que deben reírse y llorar a pedido varias veces y seguidas.

TERCERA OLA: el director establece los movimientos de cámara y cede el lugar al director de fotografía, que recomienza el mismo proceso. Sin su ciencia, el sueño del autor y el director no sería más que un sueño.

El director de fotografía desgarra y agujerea papeles, los coloca delante de los reflectores, lo cual, una vez encendida la luz, le permite esculpir y modelar la penumbra.

CUARTA OLA: el director de fotografía cede su lugar al camarógrafo y al asistente de cámara, que controla el foco. Son el temible trío que manipula la ametralladora de vencer a la muerte. La fugacidad del instante se pone en conserva; ahora bien, se conservará ya muerto si se equivocan por un milímetro, si toman una imagen difusa, si la emulsión de la película es mala.

CUARTA OLA (*bis*): el fotógrafo fija la escena inmóvil.

QUINTA OLA: el supervisor de sonido graba la escena y se quita los auriculares. Su veredicto decidirá si hay que repetir la toma. Porque la mejor escena puede verse destruida por el

canto de unos gallos lejanos o un ruido en la línea. No olvidemos al microfonista, que pesca las voces con su caña.

SEXTA OLA: la proyección. La toma bien actuada. La toma bien encuadrada. La toma que mejor salió pero en la que los actores no entran bien en la luz. ¿Cuál elegir? Es raro que los actores aprueben la elección del director.

SÉPTIMA OLA: el montaje, donde las escenas que vimos tantas veces desfilan tan rápido que nos decepcionan.

OCTAVA OLA: Los sonidos "sueltos", las frases grabadas nuevamente que tienen que salir del anterior movimiento de la boca, la música y eso que, en el atroz vocabulario moderno, los cineastas llaman "el ambiente". Es la "mezcla", la fabulosa combinación de voces humanas, gritos animales, viento en las hojas, el mar y la orquesta que los acompaña.

Y el público, por suerte, no tiene la menor sospecha de todo ese trabajo. Ese gran esfuerzo se vuelve invisible en la pantalla, incluso para los especialistas. Es un trabajo que se realiza en desorden, en una intriga que cabalga sobre las ruinas de las cámaras y las épocas. Ruinas que flotan en el tiempo desmembrado del cinematógrafo, cubiertas de electricistas, vestuaristas y continuistas. Ruinas construidas (entre la primera y segunda ola) gracias a los cálculos que realiza el decorador para que el destino no exista, los cuales harán que alguien se suicide durante el primer día de filmación para revivir más tarde si las necesidades del decorado así lo requieren.

Estos son, brevemente, algunos de los obstáculos que hay que vencer para agradar al público desatento, que pierde toda predisposición ante el menor signo de originalidad. Aconsejo a los cineastas que vayan más allá, que inventen técnicas audaces y se atrevan a enfrentar la risa. Porque una técnica de invención perdurará imperturbable, mientras que una sometida al progreso técnico pasará de moda a medida que el progreso destrone al propio progreso.

(*Comœdia*, n° 109, 31-7-1943)

A PROPÓSITO DEL CINEMATÓGRAFO SONORO (II)

No se puede atacar al cine en bloque con la excusa de que hay películas malas. A pesar de todos los obstáculos, el año 1943 coloca al cine francés en un nivel desconocido hasta el día de hoy. En la actualidad el cine ya no está únicamente en manos de especialistas. Los poetas empiezan a meter mano, y nunca será demasiado. Por lo demás, los directores jóvenes quieren trabajar con esos poetas y darles el mayor lugar posible.

El mundo de las imágenes existe desde hace siglos. La multitud mira imágenes. A través de estas los niños se apasionan y entran en contacto con las leyendas.

El cine es la nueva forma de imaginería. Y quizá el color y el relieve, al dar una eficacia definitiva a esa imaginería popular, hagan aún más emocionantes las viejas imágenes chatas y descoloridas en que se convierten las películas.

No hay que olvidar que el cinematógrafo aún está en la época del daguerrotipo.

(Respuesta a una encuesta de Pierre Masteau, "A favor o en contra del cine", *L'Appel*, 25 de noviembre de 1943)

EL MISTERIO DE LA PELÍCULA

Imaginamos el prestigio mitológico del que se reviste una película, que guardamos en una lata y en la que se inscriben nuestros sueños.

Cine, la décima musa, preside las metamorfosis de esa virgen tan sensible, fecundada por la luz. La virgen dormía, enrollada en la oscuridad. La despiertan. Se desenrolla. Y tiene que vivir a toda velocidad de la vida de los otros.

Al ver una película, pocas personas sospechan los peligros que corre la imagen antes de poder hacerse visible. Los

fantasmas presos en la película no son tan fáciles de atrapar como se piensa.

Primero hay una caza encubierta. Se los acecha hasta el momento en que la iluminación los enceguece y los obliga a creerse solos, a exponerse sin temor, en algunos casos a derramar lágrimas, que no conmueven a los crueles cazadores.

Estos son el director de fotografía, el camarógrafo y el asistente de cámara, en cuclillas junto al puesto de observación. Se trata aquí de una plataforma móvil, montada sobre rieles y que lleva verdaderos acróbatas que giran alrededor de la cámara como los neumáticos alrededor de un ciclista.

"¡Luz! ¡Cámara! ¡Acción!" No lejos de la plataforma –que los técnicos en cuclillas empujarán con gestos de indio sioux– se encuentra el microfonista con los brazos en alto, blandiendo la caña rematada por el micrófono. El menor soplo, cualquier chirrido de un riel, un gallo intempestivo, un avión que pasa... ¿qué dijo?, la sombra de la caña sobre el decorado, perturban a ese pescador de voces. Su jefe (el supervisor de sonido) controla todo.

Una simple señal suya y todo el mecanismo se desarticula. Las lámparas se apagan. La película muere. La plataforma recula sobre los rieles. Y la presa, despertada de su hipnosis, se encuentra frente a un mundo al que sus sentidos ya no se amoldan.

Pero el peligro de un ruido o de una sombra china no es lo único que amenaza a la película. ¿Correrá esta hasta el final? No. ¿Es culpa de la presa, que no da el perfil, o de una lámpara que cambió de lugar? El director de fotografía apaga las luces. La presa se enerva. Durante todo el día, la pobre película puede volver a empezar esta agotadora caza del hombre, una y otra vez.

Después, los fragmentos se ordenan en un cuadro de caza y la película pasa al laboratorio. Puede que la revelen demasiado, o tal vez demasiado poco. En 1943 los baños argénticos

son raros. Sin embargo, eran lo que le daba su piel aterciopelada a nuestra ninfa veloz.

¡Cuántos obstáculos habrá que vencer antes de pasar a la sala de montaje, donde el director encanta kilómetros de serpientes transparentes!

Se termina la película. La multitud se apiña ante las puertas y el carrete gira, se devora, recita incansablemente la lección aprendida de memoria.

Antes, en la oscuridad de las salas, yo intentaba seguir las películas no en la pantalla sino a través de ese racimo de rayos luminosos que la impacta. Me maravillaba ese haz entretejido que revelaba su alma secreta contra una pared. Si prestaba mucha atención, en el sentido longitudinal lograba distinguir un gesto, un vestido que se aleja, una carta que sale de un bolsillo, un caballo al galope. Porque semejante al tallo del helecho –cuya médula, en un corte transversal, se parece a un águila blanca– ese extraño haz movedizo cesa de significar cuando no se lo corta en rebanadas. El vidrio de la linterna mágica se convirtió en una película. La película, a su vez, también se transformará. Su forma se extenderá. Captará el relieve y el color. Pero lo que fascinará a la multitud será siempre su misteriosa sensibilidad. Obligará a la juventud, triste por no poder esperar a sus héroes a la salida, a volver rápido a casa para dormir y encontrarlos en sueños.

La película, vehículo de poesía

No logro entender la ingenua pregunta "¿El cine es un arte?". El cinematógrafo es un arte muy joven. Aún tiene que adquirir sus títulos de nobleza. Tiene cincuenta años: mi edad. Para un hombre es ser viejo; para una musa es ser joven, si pensamos en la edad de la pintura, la arquitectura, la música, el teatro. Las películas mediocres no ponen en duda el cine,

así como los cuadros, libros y obras de teatro mediocres no perjudican a la pintura, las letras o el teatro.

Sería una locura no considerar como un arte (incluso un gran arte) ese incomparable vehículo de poesía.

Puedo imaginarme la alegría de Shakespeare si hubiese conocido esa máquina de dar cuerpo a los sueños, o la felicidad de Mozart si hubiese podido grabar los créditos de *La flauta mágica*.

Adiós a nuestras últimas películas incoloras. El color está llegando. Algunos lo usarán para hacer dibujos mediocres. Para otros será un medio para inventar un estilo.

Quiero agregar algo. Es cierto eso de que el verdadero autor de una película es el director. Todo le pertenece. Dirigí *La bella y la bestia* porque quería ser su verdadero autor. Me interesa decirlo para que nadie crea que quise ocupar el lugar de mis amigos.

(*Le livre d'or du cinema français*, 1946)

Ante todo, el cine es un trabajo de equipo. La confianza recíproca que reina de arriba hacia abajo se ve reflejada en la película. Sus posibilidades son mayores si se filma en una atmósfera amistosa. Hablo incluso de los electricistas y los técnicos que es siempre gente extraordinaria, trabaja en las sombras y asegura la continuidad del ritmo tanto como nosotros.

La cámara capta también lo invisible. Tanto el mal como el buen humor de un equipo. Un actor al que no le gusta su papel, pero es honesto, puede corromper misteriosamente todo el trabajo.

En la actualidad, el director es el gran amo de una película y lo es hasta los más ínfimos detalles, es quien da el impulso gracias al cual esta avanza de principio a fin en línea recta y sin lagunas.

Ya que me lo preguntan, mi caso es algo especial. Cuando hago una película la pienso como director. Lo que me interesa es la manera en que encajan las imágenes. Siempre escribo la

columna de la izquierda y la de la derecha del guion. Y no doy más importancia al texto –que siempre intento reducir al mínimo– que al estilo visual. Este es el verdadero estilo, porque ante todo se trata de escribir para los ojos. Una película de Marcel Pagnol es su escritura. Una película "de director", necesariamente, es mi escritura traducida a otra lengua. Incluso si esa lengua es bella, entre la mía y la del director hay una diferencia fundamental.

A partir de ahora intentaré hacer mis películas solo y aprovechar hasta el relieve de mis errores. De todos modos, ello no implica que la colaboración con un director no siga ejerciendo sobre mí una seducción considerable.

(*Paris-Cinéma*, número especial sobre "El cine francés", 1945)

Secretos de belleza (II)

La poesía cinematográfica. Con frecuencia me preguntan qué pienso al respecto. No pienso nada. No sé lo que es. Vi películas filmadas sin el menor asomo de intención poética y de las que emana poesía. Vi películas poéticas donde la poesía no funciona.

En el cinematógrafo, la poesía surge de relaciones insólitas entre los acontecimientos y las imágenes. Una simple fotografía puede lograr establecer esas relaciones. En mi casa tengo fotos tomadas en el depósito donde los alemanes fundían y destruían nuestras estatuas, hasta las más mediocres adquieren grandeza.

* * *

La sangre de un poeta fue objeto de cientos de interpretaciones. Inclusive, muchos jóvenes vieron en ella la Pasión

de Cristo. ¿Qué puedo hacer? Interpretan la película como nosotros intentamos traducir la naturaleza. Es un poema en imágenes, hecho en un estado de vigilia. Yo sólo buscaba articular temas que me conmueven e introducirme lo menos posible en el campo de los documentales irreales. Tampoco introduje símbolos; de ahí que el simbolizar quede en los espectadores. Soy ebanista. Lo que hago es fabricar una mesa. Ustedes tienen libertad para hacerla girar y hablar.

La sangre de un poeta es una película que es difícil de clasificar.

El poeta no plantea enigmas, *es* un enigma. Relata un mundo virgen que lo habita. Un mundo al que los turistas no saben llegar y no pueden llenar de basura.

Entre el público hay poetas. Mi película se dirige a ellos. Adivinan que nuestro mundo existe y entran en él. El Tíbet está en nosotros y a nuestro alrededor. Es nuestro nacimiento, nuestro sueño, nuestra juventud, nuestros amores, nuestra sangre. Es el mundo en que vivimos pero privado de los trastornos que le impone el innoble temor a la incomodidad.

* * *

La ruptura con esta comodidad pusilánime le hace ver a ese espectador –que no es cualquiera– destellos de poesía en una película de guerra a la que la actualidad impone monstruosas faltas de ortografía. Así, se ve arrancado por la fuerza del banco de escuela en el que pensaba vivir y morir.

* * *

En un poema, una obra de teatro, una película, hay que imitar a la ostra y secretar una excrecencia. La perla se forma sola a su alrededor.

* * *

Con unas sogas, cuatro palos, cuatro telas viejas, Bérard hace un espectáculo suntuoso. En el teatro, en el cine, todo es demasiado caro, demasiado rico.

* * *

Me cuesta cada vez más entrar en contacto con el realismo de la vida. Sobre todo a la mañana, cuando dejo la vida de los sueños que no tiene ninguna relación con mi vida cotidiana. Por eso me gusta trabajar en una película, donde las abrumadoras responsabilidades me obligan a estar presente. También por eso, probablemente, una película simple como *El eterno retorno* ofrece tantos sueños a los incontables desconocidos que agonizan de soledad en el interior y me escriben cartas. [...]

* * *

Actores poetas.

Es lo más raro que hay.

A un actor-poeta no se lo reconoce ni por el timbre de voz ni por el rostro ni por los gestos, sino por cierto comportamiento del alma que pone en juego lo insólito y perturba a la masa de espectadores.

El físico deportivo de Jean Marais lo protege del odio a los poetas y engaña a muchos. Alain Cuny tiene menos armas para hacer funcionar ese malentendido. A Chaplin lo protegió la risa. Si diese menos risa daría miedo. Sus primeras películas hacen acordar a Kafka.

* * *

Un actor tiene que pensar lo que dice, no pensar qué dice.

(Extractos de "Notas tomadas mientras el auto estaba descompuesto en la ruta de Orleans", *Fontaine*, n° 42, mayo de 1945)

La belleza en el cinematógrafo

La belleza está hecha de relaciones. Obtiene su prestigio de una verdad metafísica singular que se expresa a través de una multitud de equilibrios, desequilibrios, asimetrías, impulsos, detenciones, meandros, líneas rectas, cuya característica es que son inimitables y en conjunto constituyen una cantidad extraordinaria, al parecer parida sin dolor. El signo distintivo de la belleza es juzgar a quienes la juzgan o creen poseer el poder para hacerlo. Los críticos no tienen ningún dominio sobre ella. Para eso tendrían que conocer hasta sus componentes más sutiles, cosa que no pueden, ya que son secretos. Así, el terreno de una época está cubierto de un desorden de engranajes que la crítica desmonta al igual que Chaplin cuando desarma el despertador después de abrirlo como una lata de conserva. La crítica sólo desmonta engranajes y es incapaz de volver a montarlos, de entender las relaciones que los hacían vivir. Los tira y pasa a otros ejercicios. Pero el tic-tac de la belleza continúa. Y los críticos no lo oyen porque el bullicio de la actualidad les tapa los oídos del alma.

La belleza, totalmente heterogénea en sus figuras, surge sin embargo de un único impulso. Se propaga y se perpetúa a través de los cubistas que le sirven de pretexto o vehículo. Sólo les pide que se pongan firmes y marchen a servirla. Impide a quienes se inmiscuyen que la domen o la tomen por la fuerza. En cierto modo nos exige el mismo trabajo intenso y modesto que exigimos a los obreros de un estudio de cine. Es lo que hay que entender antes de abordar el enigma de su nacimiento en esos lugares de donde la expulsa la industria, que pone en acción una suerte de intuición para evitarla. Porque si bien su rostro puede llegar a engañar a la multitud, adoptando una forma disimulada y deslizándose en el mundo con la terrible gracia oculta de las vírgenes de Rafael, los andróginos de

Leonardo da Vinci o los interiores de Johannes Vermeer, con frecuencia se hace visible cuando nos acercamos.

También a veces es totalmente invisible. Y ya que hablamos de cine, mencionaré el ejemplo de *Soberbia* de Orson Welles. Allí, la belleza habla a los ojos en una lengua tan perfecta que nuestros críticos la creyeron mediocre. No tienen la culpa. De tanto pisotear pistas, debe haberles salido en el alma una costra análoga a la que protege la planta de los pies.

En *La bella y la bestia*, Christian Bérard, Auric y yo, Alekan y el resto de mi equipo evitamos poner en acción ese pedregullo, esa maraña de espinas tan a la moda que atraviesa la costra que mencionaba. Había que darle la espalda a la moda. Y como la belleza se rehúsa a quien la convoca, había que tenderle una trampa, a la que su odio por el hábito la llevase a entrar sin esfuerzo.

Nuestro papel se limitaba a hacer verosímil lo que no lo era, a permanecer fieles al estilo de la gran mitología francesa de los cuentos de hadas, a ese realismo ingenuo que permite creerles. De principio a fin, Christian Bérard dio muestras de una genialidad a la que nunca podré rendir un justo homenaje. Le imprimió al conjunto ese aspecto de verdad que da la espalda a la realidad y extrae sus fuerzas de un sentido casi sonámbulo del equilibrio. Y no sólo eso. Hasta el último de los detalles, hasta el menor de los objetos apoyados sobre una mesa, fue elegido cuidadosamente al borde de la fealdad, en esa zona y ese estilo al que en broma se denomina "de la Gare de Lyon". Son la zona y el estilo de Gustave Doré, maestro de ese vértigo del límite.

Me refiero al castillo de la Bestia. Tuvimos la suerte de descubrir la locación que le sirvió de base en ese extraño parque de Raray, cerca de Senlis. Sus muros de caza están coronados de estatuas de perros, ciervos y bustos barrocos de origen italiano. La casa del mercader la filmamos en Turena. Bérard tomó de Vermeer y de Pieter de Hooch el aspecto de los personajes.

Para Christian Bérard un boceto cuenta poco. Todo sale de sus manos manchadas de tinta. Inventa, desgarra, arranca y no acepta lo que hizo hasta no obtener ese aire de naturalidad que los malos decoradores evitan. Lo mismo ocurría con los decorados que preparaba Moulaert y construía Carré. Le molestaban y los transfiguraba con desesperación y rabia, hasta que llegasen a ser como en su sueño.

Bérard encuentra y cristaliza esa llama que arde una noche en que pintores y poetas se disfrazan, obligados a inventar por la ausencia de material.

Ciertamente, sin él yo no habría hecho nada. Sin Auric tampoco. Su música sublime supera en mucho lo que puede esperarse de una música de fondo. Ciertamente yo obligaba a Alekan a suprimir las tramas, las gasas, los velos, todo lo difuso, eso que los ingenuos confunden con el signo distintivo de lo fantástico. Ciertamente les pedía a mis artistas que se moviesen en lo insólito como si no lo fuese. Ciertamente mi equipo me seguía en ese empeño por no caer en la trampa del falso misterio. Ciertamente, Josette Day como princesa conservaba su simplicidad de campesina, y el aspecto que tomaba lo debía a la metamorfosis del sueño. Y Jean Marais se privaba de los recursos de las películas de terror; como Bestia, no dejaba de ser un pobre gran señor inválido, que se golpea el pecho y busca con torpeza el lugar de su sufrimiento. Pero de nada me habría servido todo esto si el esfuerzo del trabajo no lo hubiese amalgamado y, en cierto modo, vuelto modesto.

A eso quería llegar. La cámara no verá nada que no le mostremos. Grabará con crudeza y fidelidad hasta el más ínfimo de los errores. Lo multiplicará en la pantalla luminosa con una peligrosa lupa. En cuanto lo entendimos, hicimos un esfuerzo por dormir de pie y llevar a buen puerto una labor de ebanista. La mesa tenía que ser sólida y poseer gracia. A otros corresponde apoyar en ella las manos, hacerla girar y atraer sombras.

Me reprocharon los brazos de los candelabros, las cariátides vivientes, la mano que sirve la bebida, en síntesis, todo lo que está en el cuento. Bérard y yo quisimos realizarlo con los medios más simples, esos que admiramos en Méliès y otros atribuyen a nuestra astucia. ¿Qué astucia, por Dios? Nos la arreglamos como pudimos. Y, salvo entre los especialistas y el gran público, nadie nos felicitó, por no apoyarnos en efectos visuales y no recurrir al laboratorio, porque Alekan, Clément y yo hayamos visto siempre con nuestros propios ojos lo que la cámara iba a filmar y guardar en la lata. Mi consejo a los que creen que el cine es una máquina de fabricar prodigios: cuídense de lo fantástico. El golpe de varita mágica es demasiado fácil. Cuando Marcel Carné tiene que filmar una estación de subterráneo pone en acción tanta fantasía como yo. En la asombrosa casa en la que mueve a los miembros de su familia, Orson Welles pone tanta fantasía como nosotros. Las temibles salas "especializadas" esperan algo (¡ellos sabrán qué!) y permanecen insensibles a esa otra cosa que les damos, y que en modo alguno puede responder a su desorden íntimo. Quieren un texto con rulos a la permanente. No lo tendrán. Quieren imágenes cómicas. No las tendrán. Quieren sueños, es decir, cosas vagas. No las tendrán. Lo que sí tendrán –y lo lamento por esas élites– es la familiaridad precisa del verdadero sueño, que ellas confunden con las ensoñaciones de la pereza. Porque la belleza del cinematógrafo no es una belleza aparte. Es la de un cuadro de Picasso, un mármol griego, la dama y el unicornio, una ventana iluminada de noche, un puente sobre un río, una calle sórdida. Si se carece del germen del asombro al que lo asombroso interpela, es imposible sentirla.

Pero la belleza procede como la naturaleza. Es pródiga en simientes. No necesita miles de almas para asegurar su continuidad. Le basta con sembrarse en unas pocas. Y siempre las encuentra.

(Diciembre de 1946)

PRESENTACIÓN

La corta edad del cinematógrafo, la velocidad con la que llegó a ocupar su lugar, la fragilidad de la materia con que se expresa, los azarosos peligros de la maquinaria, el mundo de fantasmas que disemina, la multitud a la que llega, en síntesis, los incontables problemas que plantea y a veces logra resolver, ejercen una fascinación de la que es difícil sustraerse.

En lo que a mí respecta, en el cine encuentro una tinta menos lúgubre que la de la pluma. Y un medio para dar curso a una considerable carga de trabajo manual que llevo dentro y que la escritura no me permite poner en movimiento. Conozco muy bien los obstáculos. Pero lo que nos lleva a servirnos de esa arma ¿no es justamente el mecanismo industrial que la desacredita y que aleja de ella a los escritores? ¿No es la necesidad de remontar la cuesta que la lleva hacia la muerte?

La gran industria cinematográfica, la fábrica de hacer películas, el obstáculo de la censura, las fortunas que se gastan, poco a poco apartan el cinematógrafo del riesgo (o mejor dicho, de lo que los industriales consideran arriesgado). Sin riesgo no hay arte. Marco Polo llega de China con una linterna de papel y un puñado de arroz. Con eso construye una fabulosa industria. ¿Por qué la tentativa de un joven cineasta no podría poner en riesgo a Hollywood, por ejemplo, y obligarlo a reflexionar?

El cinematógrafo empezó por el final. Todo lo que nos conmueve en el arte y constituye el prestigio de una civilización empieza siempre por pequeñas tiradas, pequeñas revistas, insultos y escándalos. La necesidad del éxito inmediato precipitó al cinematógrafo, desde su nacimiento, al estilo de las grandes tiradas, de las novelas de moda.

Pero está por producirse el despertar de esa triste hipnosis. Lo singular entabla una lucha contra lo plural. Ya no sólo

los especialistas hacen trabajo de dirección. Ciertos productores audaces toleran que algunos países les cierren puertas y rechacen su mercadería. Se crean empresas que ya no se someten al conformismo timorato.

Al público no le interesan ni los premios ni las críticas injustas. Busca lo vivo, incluso si se encuentra en la parte más baja.

¿Quién le muestra el camino? ¿Quién lo guía? Sólo le queda el recurso a una suerte de olfato colectivo. Gracias a este, una película condenada por el hábito puede sortear el obstáculo y modificarlo. El cinematógrafo es demasiado caro. Hay que encontrar un sistema en que los jóvenes puedan desarrollarse sin preocupación alguna. Tal vez el salvador sea el 16 mm con su espíritu de economía. Tal vez habrá salas donde se proyecten experimentos. Tal vez uno de ellos logrará que una compañía lo reproduzca y lo difunda. Estos problemas nos acosan. A primera vista parecen bastante fáciles de resolver, pero cuando uno empieza a acercarse se vuelven más complejos.

Sería una locura confundir nuestros sueños con realidades, no entender que el cinematógrafo considerado como arte perturba un orden sumamente poderoso. ¿Y qué? ¿Acaso tres paracaidistas noruegos no fueron decisivos en la caída del Reich? No hay estructura que resista ante la audacia y la inteligencia, estoy convencido.

Pasemos al teatro. Es lo opuesto al cinematógrafo. Ambos se dan la espalda. En el teatro reinan los actores; el autor les pertenece. En el cinematógrafo los actores nos pertenecen a nosotros, los autores. Por eso hice *El águila de dos cabezas* y *Los padres terribles*. En *El águila* quise hacer una película teatral. En *Los padres* quise *desteatralizar* una obra de teatro y, sin cambiar una sola línea, presentarla al público desde un nuevo punto de vista.

Sería una locura oponerse al divorcio entre dos grandes formas expresivas. Si el autor de una obra de teatro la traslada a la pantalla, lo esencial es que la traslade intacta y únicamente se transforme a sí mismo. No tiene más que decirse a sí mismo: me paseo invisible entre los actores que me interpretan. Los observo de muy cerca. Les pego la cámara al rostro. Me deslizo a sus espaldas. Los aíslo. Miro más al que escucha que al que habla. Coloco el ojo en el agujero de la cerradura, para ver habitaciones que están alrededor del ambiente único al que nos condena el escenario.

A los que están dispuestos a entregarse a ese trabajo les recomiendo que den libertad a los actores. Que no los limiten a cierto estilo convencional de las películas, queda como sobreentendido que no hay que actuar, únicamente apoyarse en la mirada. Una obra de teatro representada durante mucho tiempo va a la deriva y se aleja del puerto donde estaba amarrada. Se transforma en otra. La película permite rescatarla de esa deriva, suprimir las faltas que proliferan y corregir lo que ya ninguna fuerza de este mundo será capaz de hacer.

El peligro de esta empresa es que el actor de teatro trabaja con su público, le mide la temperatura desde que sale al escenario. Una película, en cambio, es un bloque monolítico. Si el público se opone, ninguna argucia logra vencerlo. Naturalmente, la película de pura cepa sigue siendo una gran maravilla, la más rara de todas. Un objeto lunar y misterioso. Pero como el cinematógrafo es un arte –y un inmenso arte–, es necesario que vaya de la mano con el teatro.

Cinematografiemos a los clásicos con el estilo del que hablé.

Estas ideas son importantes para mí. Me gusta exponerlas al comienzo del primer *Almanaque del teatro y el cine*. Ayuda memoria, guía, signo de inteligencia, llega en el momento indicado. Me hace feliz presentar a un testigo de nuestras bús-

quedas muertas a través de una puerta abierta al futuro. El sueño continúa.

(*Almanaque del teatro y el cine, 1949*, París, Éditions de Flore y "La Gazette des lettres", 1948)

La poesía y las películas

Mi vieja película *La sangre de un poeta* –la primera que hice– tuvo el honor de que la psicoanalice Freud. Al releer su estudio, tengo la impresión de que es la única crítica posible. En efecto, lo que extraemos de nuestra oscuridad, nuestras tinieblas, y ponemos en una película –nuestra poesía, en cierto modo– no nos concierne: tiene que ser descubierto por quienes nos juzgan. El punto de vista del ebanista no es el del espiritista. El primero se las ingenia para que la mesa sea sólida, se mantenga en pie y los cajones abran. El otro, para que gire y hable. Y así como las mesas hablan –es decir, constituyen un misterioso punto intermedio entre el día y la noche que nos habitan–, una obra de arte tiene que ser artesanal y entregar sus secretos sin buscar en lo más mínimo ponerlos de relieve. Así, estableceré una gran diferencia entre la película que se pretende poética y aquella cuya poesía se expresa más allá. Por lo demás, *lo poético* no es *la poesía*. Incluso probablemente sea lo contrario. La poesía está hecha de inconsciente. Lo poético, de consciencia. Se dan la espalda. Y muchos emprendimientos de orden poético no contienen ni una pizca de poesía. Por el contrario, hay emprendimientos realistas en que la poesía brilla y los rodea de un aura resplandeciente.

Mi única inteligencia es entender que no soy inteligente, a pesar de quienes me lo dicen. *Mi* inteligencia viene por relámpagos, erupciones, convulsiones; *la* inteligencia, en cambio, coordina relámpagos y erupciones hasta producir una iluminación donde ciertas formas adquieren relieve. A mí me

falta iluminación. Lo único que tengo son esos rápidos resplandores, que muestran de manera súbita el lugar insólito de los objetos. Eso me hace sospechoso e indescifrable a ojos de quienes tienen un método y pretenden tomar los objetos en sus manos en vez de percibirlos en un rápido atisbo.

La primera preocupación del cineasta poeta será tratar un cuento o una leyenda como un mecanismo cotidiano, y creer en sortilegios como creemos en los hechos usuales. ¿Tengo que agregar que, a fin de cuentas, esos hechos respaldados por el hábito son tan extraños como los sucesos sobrenaturales que inventa el espíritu?

A la larga, el hombre se atribuyó el derecho de crear un mundo superpuesto al que percibimos. Y de visibilizarlo (ya que por lo general es invisible). Este mundo existe bajo el mismo nombre que el otro, y obliga a los incrédulos a ponerse en guardia. Los perturba hasta despertar en ellos sentidos adormecidos. Crea manifestaciones que aún hoy son anormales pero a la larga podrían llegar a ser normales.

Desde Arthur Rimbaud los poetas dejaron de actuar por el simple encanto. Actúan por *encantamientos*. El poeta no agrada, asusta. Eso explica que le hagan la guerra. Desde el momento en que se despierta, pone en acción fuerzas que los demás sólo padecen en sueños y se apresuran en olvidar.

El cinematógrafo es un arma potente para obligar a los hombres a dormir despiertos. La noche de las salas, la luz lunar de la pantalla son bastante apropiadas para provocar la hipnosis colectiva gracias a la que actúan los faquires de la India.

(*Filmkunst*, 22-11-1948)

La poesía en el cinematógrafo

Me sorprendo mucho cada vez que oigo hablar a boca de jarro de poesía, de lo maravilloso y especialmente de la "eva-

sión" en el cinematógrafo. Este término de moda consiste en decir que lo que el público busca es huir, evadirse. Por el contrario, la belleza en todas sus formas nos obliga a entrar en nosotros mismos y a encontrar en nuestra alma los recursos profundos que los frívolos se empecinan en buscar afuera.

Esa evasión, esa distracción que la crítica se habituó a confundir con un enriquecimiento interno, puede desorientar a toda una juventud ansiosa por tomar en sus manos la costosa lapicera del cinematógrafo y expresarse con tinta de luz.

Cuanto más me esfuerzo en estudiar el oficio del cinematógrafo, más me doy cuenta de que su eficacia es de orden íntimo, confesional y realista. Y constato que los medios que le pertenecen con exclusividad y parecen ser su privilegio nos alejan del buen rumbo. Nos extravían por el camino de la fantasía y lo pintoresco. Por esa ruta nefasta se pierden los que no saben que la irrealidad es un realismo que posee leyes rígidas. No hay nada más detallado e hilvanado que los actos del sueño; únicamente la debilidad de nuestra memoria los enmaraña.

Una película no es un sueño que relatamos. Es un sueño que soñamos juntos en virtud de una suerte de hipnosis. El menor defecto en el mecanismo despierta al que duerme y le quita el interés por un sueño, deja de ser suyo.

Por sueño entiendo una sucesión de actos reales que se encadenan con el magnífico absurdo de los sueños. Quienes los presencian no los habrían hilvanado de la misma manera. Tampoco los habrían imaginado. Los padecen desde la butaca, como en su cama padecen extrañas aventuras de las que no son responsables...

Las encuestas que abordan estos temas plantean preguntas a las que es imposible responder. "¿Prefiere las películas fantásticas o realistas?" "¿Prefiere el realismo o el no realismo?" y otros sinsentidos. Esto nos muestra que quienes nos interrogan nunca se acercaron a estas cosas, nunca las estudiaron.

El trabajo en equipo es indispensable en nuestros emprendimientos. Una persona sola no lograría mover esa fábrica que pone la vida en conserva. Pero el pensamiento de quien dirige tiene que ser lo suficientemente poderoso como para que esa gran máquina le obedezca.

Cada operario se esforzará en entregar el máximo de trabajo en su esfera específica, sin ocuparse del conjunto. Tan es así que los especialistas reunidos en la sala de proyección (incluidos los actores) no miran ni escuchan la película, se interesan únicamente en lo relacionado con su propio esfuerzo.

Ajeno al proceso de producción de la película, el espectador que asiste a la proyección hará algo parecido. O bien buscará en la trama algo que se parezca a sus propios recuerdos, o bien rechazará la hipnosis, porque la claqueta del técnico y la sucesión de escenas similares le impedirán dormir un sueño pleno de imaginación.

Una apuntadora del teatro Hébertot se extasiaba a los pies de Edwige Feuillère en *El águila de dos cabezas*. Era lo que veía desde su posición.

Una sola persona constata la totalidad y juzga si las responsabilidades individuales se coordinan y coinciden con la suya, si lo que él quiso hacer resulta efectivamente del trabajo de los diferentes miembros del equipo.

Se comprenderá, entonces, que esa persona no podría parar de temblar si no estuviese inmersa en una suerte de sueño agotador, y si no se apoyase un poco en el instinto de conservación que anima las diferentes partes de su organismo y las obliga a vivir.

Incluso si previó hasta el menor de los detalles (porque hay quienes ejecutan al pie de la letra lo que escribieron y quienes improvisan sobre la marcha) sería una locura creer que en el estado del que hablo queda un margen para preocuparse por la poesía, lo fantástico, lo maravilloso. Si se evadiese, *como dicen ellos*, lo que quedaría en materia de margen sería la

consciencia profesional de un artesano ebanista, que fabrica una mesa y únicamente busca que se tenga en pie, que sea sólida, con cajones que funcionen y ángulos precisos.

Después vendrán los espiritistas, si quieren. Se trata del público, codo a codo en las sombras. Apoyará las manos sobre esa mesa, la hará girar y hablar de acuerdo con los recursos ocultos en ella (ya que las palabras que prestamos a esas mesas que giran salen de nuestro bolsillo, surgen de nuestra noche).

El papel del público es inmenso. Habría que ayudarlo a que siempre lo recuerde. Es una lástima que pierda el sentido de la ceremonia y la pompa. Por culpa de los millares de revistas que pretenden introducir a todo lector tras bambalinas y en la intimidad de los artistas, el teatro ya no representa para la multitud ese arbusto ardiente de las candilejas, la solemnidad del telón rojo, las tres campanadas que anuncian el comienzo de la obra y un silencio casi religioso. Todos llegan tarde, molestan en las filas de gente ya sentada, le hablan a la acomodadora, tosen, escupen y, sin pensar en otra cosa que en su automóvil, se van a las apuradas mientras los actores que se desvivieron por ellos los están saludando.

Me parece perfecto que el público francés no se adapte a la hipnosis colectiva, que la resista con toda la fuerza de su individualismo, que quiera probar su inteligencia mediante la crítica. Me parece perfecto que el sensible público de élite esté en guardia y tema que lo embauquemos, cuando en verdad le estamos dando sangre de nuestras venas y nos desvivimos por tratar de convencerlo. Sin embargo, un mínimo de gentileza es esencial, y el hecho de pagar la entrada no le da a uno el derecho de hacer lo que le venga en gana y comportarse como un cerdo.

Y si el creador de una obra cinematográfica nos entrega la esencia de su alma y su corazón –justamente porque no controla ese impulso, porque se impone una tarea modesta y porque esa esencia (cuya eficacia y encanto justamente surgen

de que no los calcula) nace de lo profundo de su persona–, ¿cómo quieren que esa esencia, ese impulso, ese encanto entren en acción, si su verdadero colaborador, el público, opone a esa ofrenda de amor la falta de voluntad y de atención?

Si el público se empeña en dejar de lado sus facultades infantiles, si quiere ser un adulto incrédulo, incapaz de deslizarse hacia esa zona en que las irrealidades se admiten como evidentes, si se esfuerza en blindarse contra la euforia que le ofrendan, si se burla de las cosas que lo superan en vez de intentar elevarse hacia ellas, en síntesis, si juega al escéptico frente a los misterios del culto del arte, no me sorprende que los productores se inclinen a hacer películas de una vulgaridad nefasta.

La manía de entender –cuando en verdad el mundo en que habitamos y los actos de Dios son aparentemente incoherentes, contradictorios e incomprensibles– les cierra el acceso a las grandes corrientes exquisitas del arte, que este desarrolla en las soledades donde el hombre ya no busca entender sino sentir.

Por eso me apasiona el cinematógrafo. Va más allá del pequeño público de teatro, tiene más probabilidades de llegar a esas pocas almas en el mundo que buscan nutriste y están hambrientas.

(*L'amour de l'art*, n° 37-38 y 39; *Cinéma*, 1949)

Mi problema principal

Mi problema principal es que no me creo un profesional. No soy víctima de los tics profesionales, del automatismo del método. Sigo siendo amateur (el diccionario Larousse define: "Amateur. Que se dedica a las Bellas Artes sin hacer de ello una profesión, que tiene gusto por algo"). No me sobrecargo de técnica ni me paralizo ante ella.

Después de ver *Orfeo* Clouzot dijo: "Esta película demuestra que la técnica no es otra cosa que invención". Al

perfeccionarnos nos oxidamos. Es fundamental abordar un trabajo como si fuese la primera vez. Me responderán que en una película me rodeo de técnicos y especialistas. Nada más cierto. Pero me las rebusco para que no respeten la técnica más de lo que yo mismo lo hago, para que me ayuden a desviarme del camino, a recorrer otros senderos. Me siguen de buena gana. Y esos caminos los obligan a poner en acción el genio inventivo, que en Francia es extraordinario. Les pido lo imposible. Ellos lo hacen posible y de un modo que nadie les enseñó. Los únicos que a veces se resisten son algunos asistentes porque vienen de la academia. Los provoco, pero es por su propio bien. Y como son buena gente, rápidamente reconocen que mis faltas no son malos hábitos y que el uso de algunas de ellas –o lo que ellos consideran tales– aporta fuerza mientras que la regla aletarga.

Más allá de una voluntad de olvidarlo todo, mi problema principal es la selección moral de mi equipo de trabajo. No me refiero a la moral de los moralistas. Quiero decir que exijo una virtud de alma, una nobleza dentro y fuera del trabajo.

Lo demás no me concierne. Poesía y realismo son sólo palabras. Lo que para otros es un misterio para mí es mi propio realismo, una verdad que expreso con imágenes. Les delego la responsabilidad de hacerlo indiscutible, ya que ellas representan un sueño colectivo.

Que mis proyectos cuenten o no con aprobación, eso es otra historia. Lo esencial es que los llevo adonde quería llevarlos. Y no podría hacerlo sin mis actores, decoradores, camarógrafos y técnicos. Cada quien tiene su sistema, no existen las reglas de oro. Pero como no soy cineasta de oficio, es importante no menoscabar los privilegios de mis colegas que consagran su vida al cinematógrafo y tienen que filmar una película tras otra.

(*L'écran français*, n° 322, 12-9-1951)

A PROPÓSITO DE LA BIENAL DE VENECIA

Los edificios de la Piazza San Marco dan la impresión de haber sido apoyados al azar sobre una mesa. Esto contribuye a darles el insólito aspecto de objetos de oro extraídos del bolsillo de algún Dogo y abandonados por ladrones que no sabían cómo usarlos.

Las películas de la bienal se proyectaban en el patio del Palacio Ducal. Es decir que, sobre una tela más colgada sobre el mármol, el público tenía que seguir el drama en medio de las campanadas y el vuelo de las mariposas nocturnas. Menciono esto por el rumor que se propaga de asiento en asiento cuando las palomas pasan en bandada, cuando circula el café negro, cuando los carteles publicitarios del cine caen uno tras otro ante el más leve soplo del viento del Adriático.

Nuestro trabajo en *Ruy Blas*, en el estudio Giudecca, nos retenía hasta las nueve de la noche y nos impedía asistir a las proyecciones.

Por lo demás, un festival agrega bastante poco al perpetuo aire festivo de una ciudad muerta, construida bajo la influencia del miedo, y de una locura análoga a la de los náufragos que intentan hacer flotar su fortuna por sobre las olas. Nada es más ajeno a Venecia que el espectáculo de esos grandes hombres de negocios saliendo de hoteles, con sus anteojos de marco nacarado y sus portafolios de cuero, obligados a entrar en el ritmo de las mascaradas, las serenatas y otras holgazanerías.

Toda la vieja magnificencia está en su lugar. La resume el Palazzo Dario. Alguna vez dije que hacía acordar a Sarah Bernhardt, inclinado hacia la derecha y saludando a la multitud.

Por lo que me cuentan, parece que la técnica hace cada vez más estragos y, por su culpa, la máquina sigue derrotando al espíritu. Sólo las últimas películas italianas –a las que Italia, por lo demás, no otorga ninguna importancia– logran vencer

a la máquina y gozan de esa incomodidad gracias a la que el espíritu siempre triunfa.

Es el caso de *Paisà*, la admirable película de Rossellini, en la que un hombre se expresa por medio de un pueblo y un pueblo por medio de un hombre, con total desfachatez.

Las películas de Luciano Emmer gozan de ese privilegio. Su iniciativa consiste en construir su estilo sobre un cuadro o un fresco, y en utilizar los grandes actores que le proveen el Bosco, Giotto y Ucello. Su sensibilidad le permite animar una obra inmóvil, dotarla de intensa vida, poner la máquina (la cámara) al servicio del alma, en cierto modo vencerla, hacer olvidar la técnica del cinematógrafo y del pintor en beneficio de una iluminación espiritual totalmente nueva e inesperada. El travelling que hace cobrar vida al lienzo, el encuadre de una figura, la importancia extrema de un detalle, un lento retroceso de cámara, nos emocionan y nos obligan a reconocer que sabemos muy poco de esa obra maestra que creíamos conocer de memoria.

En Venecia no hay policía de uniforme. El buen humor es el signo distintivo de aquellos que recorren su decorado y se pasean por los meandros de sus bellos bastidores. ¿De qué sirven los teatros y los cinematógrafos? Todo es teatro para ese agradable pueblo para el que cada tienda es un espectáculo, que no come casi nada y, sin escandalizarse, se divierte viendo comer a los turistas como bestias, en la calle, porque los restaurantes desbordan.

Ese ballet de Carpaccio o de Goldoni, esos paseos, esos nocturnos cortejos de góndolas –que avanzan como un río de lava alrededor de un casino de luces, cuya cúpula se agacha para pasar por debajo de los puentes de madera–, en síntesis, esa continua distracción para los ojos, invita a no enclaustrarse en una sala cerrada. Eso no quita que Venecia tenga un teatro modelo: La Fenice, donde mis artistas de *El águila de dos cabezas* actuarán para el Festival.

Otra velada pasa, y otra gala. Repito, no vi las películas. Y me cuesta imaginar una serie de proyecciones al margen de esa fiesta que es Venecia, de la que nos vemos expulsados, apenas nos alejamos un poco.

(*Carrefour*, 8-9-1947)

A PROPÓSITO DE LAS PELÍCULAS MALDITAS

Es necesario que nos expliquemos acerca del sentido del término "maldito" en el campo cinematográfico.

El término "poetas malditos" es de Mallarmé. Designa a los poetas cuya obra desborda los marcos normales y supera la línea por debajo de la cual se expresan los poetas mediocres. Esos poetas malditos escapan al análisis y los jueces prefieren condenarlos de oficio. El resultado es que no gozan de las ventajas de lo que permanece *visible*. En cierto modo se vuelven *invisibles*, salvo para quienes tienen ojos que ven a lo lejos y gustan de escrutar las luces tenues, insolentes y profundas.

La invisibilidad que Mallarmé bautiza maldición se produce desde el momento en que alguien busca contradecir una moda, así sea una moda de avanzada. En este caso, la invisibilidad llega a ser perfecta, ya que ni siquiera puede gozar del prestigio de los enigmas. Tras una larga época de enigmas, la audacia se presenta bajo el auspicio de la simplicidad. He ahí un gran momento de soledad. Porque ni los simples ni los intelectuales la reconocen.

Nos pareció urgente señalar el problema en que se empantana el cinematógrafo. ¿No es el único arte que no puede ni debe esperar, el único al que las grandes sumas que cuesta lo obligan al éxito inmediato? Pero para ciertas almas, cada vez menos raras, el cinematógrafo es un medio admirable para dar cuerpo a los propios sueños, para lograr que una

gran cantidad de personas participen de algo secreto, para sacar afuera la soledad y orquestarla. Por sueños no me refiero a los que tenemos cuando dormimos. Hablo de los espectáculos que cobran forma en la noche del hombre, y que el cinematógrafo proyecta en plena luz. Así, la noche de las salas se asemeja a la del cuerpo humano, y una multitud de individuos pueden soñar juntos el mismo sueño. Una minoría no pensante, o malpensante, poseedora de los recursos que permiten convertirse en mayoría, tomó el control desde el principio, o casi. Se ve perturbada por una minoría pensante. Su sueño es destruirla, volverla inofensiva. Resolvió que conocía al público y sabía lo que este necesitaba. Y como lo juzga con su propia vara, lo subestima. Decreta que, como el cinematógrafo es una empresa popular y el pueblo es tonto, es fundamental no pedirle que haga el menor esfuerzo. Esos ricos minoritarios se equivocan. El pueblo está mucho más cerca de la minoría pensante que de la suya. Cada minuto que pasa lo demuestra y hace mayor su debacle. Pero como no quieren arriesgarse, se niegan a entender los motivos de esa debacle. Declaran que la industria cinematográfica está en baja y puede ir a la bancarrota en cualquier momento.

El error es considerar el cinematógrafo únicamente desde el punto de vista industrial. Es una máquina, sí, pero sus productos no pueden comercializarse con los métodos de venta de la industria textil. Si los productores hubiesen tenido la astucia de poner sus mejores botellas en la bodega, hoy se darían cuenta de que sus triunfos están muertos ya, mientras que sus malas películas (o lo que ellos consideran tales) pueden rendirles fortunas. El fracaso previo (considerado definitivo en el cinematógrafo) es en las obras maestras el honor. No nos equivoquemos: el fracaso no es obligatorio. El éxito logrado por malentendido puede despistarnos. Las películas de Charles Chaplin, verdaderos dramas kafkianos, se impusieron por medio de la carcajada. Hoy se las acusa de

ya no ser tan graciosas. En realidad ahora están en su justo lugar, porque lo dramático prima sobre lo cómico. En virtud de este descubrimiento, la minoría no pensante condena una obra maestra que sintetiza a Chaplin: *Monsieur Verdoux*. Las maravillosas películas de Harry Langdon eran del mismo tipo. Claro, no se las consideró graciosas. Arruinaron a sus productores y al autor. Son películas *malditas* por excelencia. *Sueño de amor eterno* de Hathaway, *Al caer la noche* de Richard Thorpe, *Avaricia* de Erich von Stroheim, son otras obras maestras enterradas vivas.

Llegó el momento de rendirles homenaje y hacer sonar la campana. El cinematógrafo tiene que exhibir sus títulos de nobleza y vencer una esclavitud de la que tantos valientes intentan emanciparse. Un arte inaccesible a los jóvenes nunca será un arte.

Me responderán con números.

Y yo responderé con números. El temor al riesgo lleva a los productores a la bancarrota. Le cierran la puerta a la sorpresa. Las mejores películas surgen en la dificultad. Rusia, Alemania e Italia brillaron en las pantallas del mundo en sus peores momentos. En cuanto los países se levantan (se enriquecen) el nivel de las películas baja. Y más aún porque la minoría de la que hablo encuentra esos malos ejemplos y recae en los mismos errores.

La producción cinematográfica no existe, es una farsa. Así como no existe producción literaria, pictórica o musical. No hay años de buenas películas como años de buenos vinos. La película bella es un accidente, una zancadilla al dogma. Lo que pretendemos hacer con el Festival del Film Maldito es defender algunas de esas películas que no respetan las reglas, películas heréticas, *malditas*, enterradas como un tesoro en la Cinemateca Francesa.

(*Festival del Film Maldito*, Biarritz, 1949)

La lección de los festivales

Me preguntan cuál es, en mi opinión, la lección de los festivales que se suceden con asombrosa cadencia.

En lo que a mí respecta, prefiero el plebiscito. Es mucho más informativo y raramente no se corresponde con nuestras preferencias secretas. Pero los festivales apuntan sus reflectores hacia un arte al que Francia no atribuye el lugar que merece. Esto ocurre porque el cinematógrafo es muy joven. Recién empieza a salir del dispositivo industrial y a retomar los títulos de nobleza a los que tenía derecho a aspirar desde su nacimiento.

Los festivales ayudan a sacudir esa pereza que lleva a unos a subestimar al público y a otros a considerar las salas de cine como un túnel oscuro que se atraviesa distraído.

Los festivales plantean problemas que el jurado intenta resolver. Y como son muchos discutiendo, cada uno plantea problemas diferentes y el veredicto puede volverse inalcanzable.

En el festival de Biarritz (de films malditos) otorgamos el premio a la película americana *A Electra le sienta bien el luto* de Dudley Nichols, basada en la obra de Eugene O'Neill. Dudamos entre esta y *Roma città libera*, de Pagliero. Pero a pesar de la gracia de esta película narrada como un cuento árabe, consideramos que Pagliero trabajó con más libertad que los directores norteamericanos. Estos se enfrentan con los insuperables obstáculos de la censura y de circuitos demasiado grandes.

A Electra le sienta bien el luto es el caso tipo de película maldita. Es decir, de una película cuya audacia no se ve obstaculizada por ninguna circunstancia y enfrenta los riesgos con extraordinario coraje. ¿Quién conoce a los átridas entre el gran público? Los asesinatos y suicidios se acumulan. Los actores hablan al modo teatral de la tragedia.

Sólo que esta película no es teatro, porque el cinematógrafo posa su terrible lente sobre los detalles de la trama, y

el primer plano cumple la función de la máscara antigua. En síntesis, si un público perezoso abuchea la película, un festival al menos habrá puesto de relieve su soberbio logro.

Por su importancia y por la solemnidad de la que se rodea, el Festival de Cannes presta un inmenso servicio al séptimo arte. Ciertos peligros amenazan el ejercicio de este. En ocasiones, algunas películas demasiado esperadas enervan las opiniones previas y se hacen añicos contra una injusticia momentánea. En ese caso, la justicia renace de sí misma y un festival habrá servido para obligar a la obra a sortear el obstáculo y probarse por sus propios medios.

Sea como fuere, es necesario que los festivales existan e inciten a los corazones a participar de la carrera. Cuantas más obras extraordinarias se coronen, más los productores y distribuidores perderán el temor al público (ese al que habitualmente desconocen y que lo único que pide es que lo lleven más lejos).

P. S.: Se publicaron tantas cosas erróneas sobre el sentido de nuestro festival de Biarritz que querría dar algunas precisiones. No se trataba de proyectar películas abucheadas por el público. De lo que se trataba era de proyectar películas cuya mala suerte les impidió entrar en contacto con él. Películas que se dudó en poner en circulación por temor a ese público que es mucho más sensible de lo que se supone.

(*Cinemonde*, n° 787, 5-9-1949)

Suerte a *Cinemonde*

Por más lejos que me remonte en mi recuerdo, siempre escribí dibujos y dibujé escritura. Así, era natural que me expresase por medio de películas, que constituyen la unión de ambas alternativas. En una película hablamos con una imagen y esa imagen habla. Por eso, salvo en uno o dos casos,

nunca intenté hacer lo que comúnmente se denomina "cine". Lo que intenté hacer fue unir ambos extremos, es decir, hacer plástica la lengua de los poetas (que es una lengua aparte y no, como cree la gente, una manera diferente de emplear su propia lengua).

Por eso siempre dije que el cinematógrafo no era mi oficio, que yo no era cineasta y no me consideraba obligado a filmar una película tras otra.

Todos nuestros camaradas aceptaron las misteriosas reglas sin siquiera darse cuenta. Sus películas son mudas y sonoras. Actúan al mismo tiempo por medio de un hecho que se impone (dado que se prueba, incluso si eso que llamamos realidad lo desaprueba) y por medio de palabras, que dotan de lengua a esas estatuas vivas cuyo nacimiento profetizaba Músorgski en su lecho de muerte: "Un día –dijo– el arte se expresará a través de estatuas dotadas de movimiento".

Cuando ciertas personas tienen una comprensión equivocada de ese extraño recorte del tiempo –ese extraño fenómeno de perspectiva semejante al que experimentaron las señoras Moberly y Jourdain en el Trianón–, la respuesta es simple: una película está entera en una lata, existe, *preexiste*. El proyector la desenrolla para nosotros, como hacen el tiempo y el espacio, que extrañamente combinados nos hacen vivir poco a poco, segundo a segundo, episodios que tienen que producirse en bloque.

En el sueño el tiempo lineal se altera, la Parca enmaraña sus hilos, nos libramos de nuestras ojeras y podemos estar junto a nuestros muertos en circunstancias desconocidas. Diría incluso que podemos vivir *lo que será*, cosa que nuestro limitado organismo nos hace vivir como una profecía (sueños premonitorios). En verdad, el acto futuro no obedece a las reglas de nuestro reino.

Es fundamental que tantos enigmas, y una máquina que nos permite tomarnos las libertades del sueño, puedan tener prensa

que los haga asequibles, que disimule la terrible fuerza de esos "juegos prohibidos" bajo una apariencia tranquilizadora.

Cinemonde se ubica a la cabeza de esa lista. Le deseo buena suerte al igual que a sus lectores, quienes, como demuestran las cartas que recibo, son sensibles a los asuntos que van más allá de los premios, los festivales y la simple actualidad.

(*Cinemonde*, n° 1000, 2-10-1953)

Señoras y señores,

Pido disculpas por subir a este estrado con un papel en la mano. No es mi costumbre. Ocurre que el cansancio ya me hizo perder la voz, y temo que si improviso podría perder la cabeza.

Los premios son necesariamente injustos. Hay demasiadas películas y demasiados premios.

Por eso mis colegas y yo no juzgamos como jueces, lo cual sería ridículo, sino como simples espectadores. Por lo demás, el papel de presidente del jurado es bastante desagradable. Si no logra reunir una mayoría, se hace cargo injustamente del fracaso de la película. Lo mismo ocurre con cada uno de los miembros de nuestro grupo. Nuestra mayor alegría fue el habernos apasionado juntos, sin el menor atisbo de tormenta cuando nuestras opiniones no coincidían.

Ya que me pidieron que haga un balance, hay algo que me llama la atención este año. Por doquier la ciencia de los cineastas se afirma. El instrumento existe, y esa soltura general en la escritura del estilo visual nos liberará de ciertas limitaciones y dejará al instrumentista mucho más libre para ocuparse exclusivamente de la partitura que está tocando. La tendencia de conjunto es exponer un problema social o un problema moral. Son pocas las películas que se conforman

con ser un problema en sí. Que planteen controversias donde los protagonistas disputan alrededor de un objeto en el que nada está implicado sino su propia sustancia. Esta no es una crítica de poeta. Las películas son una tribuna considerable. La película que hace un alegato parece responder a lo inmediato, y la servidumbre a lo inmediato constituye el privilegio y el peligro de la pantalla.

Por lo demás, en lo que a mí respecta, lo más importante de Cannes no son los premios. Yo soy una prueba de ello. El monumental fracaso de *La bella y la bestia* en una competencia similar no le impidió recorrer el mundo y conquistar grandes recompensas.

Lo que importa del festival, lo que lo eleva por encima de una mera distribución de premios a alumnos que son maestros, es el encuentro, el contacto humano entre espíritus separados por grandes distancias. El hecho de que es una tierra de nadie donde no existe el muro de los idiomas. Es ver, en el frontispicio del palacio que apodo Berlitz School –porque allí aprendo todas las lenguas– el mistral mediterráneo mezclando banderas que no siempre tuvieron la suerte de vivir juntas. Si las naciones participantes consideran que aporto aunque sea un poco a ese estilo de concordia, me sentiré muy orgulloso y les expresaré toda mi gratitud.

Mi deseo es que el día de mañana les quede el recuerdo de un periodo en que la única batalla fue una batalla de flores.

Y ahora, señoras y señores, les pediré que aplaudan conmigo a una estrella que no es ni del escenario ni de la pantalla, alguien que nos ayudó de principio a fin en este festival de 1954 con la belleza y la gracia de su presencia: la princesa Aga Kahn.

(Discurso pronunciado en la gala de cierre del Festival de Cannes, el 9 de abril de 1954)

El cine y la juventud

Ni la estupidez ni la vulgaridad son nuevas en este mundo, pero ahora poseen estrados y altoparlantes. No sólo ya no se contentan con hacer seguidismo o cambiar de camiseta. Ahora piensan y se expresan, y criminalmente se les da la oportunidad.

¿Quién es el criminal en esas transmisiones de radio donde cualquiera se atreve a cantar o a afectar espiritualidad sobre un escenario invisible? ¿Quién permite a unos imbéciles incultos juzgar nuestras obras con altanería y desenvoltura grotescas? Les pregunto, ¿quién es responsable por esa esclusa que chorrea agua inmunda en nuestras casas? Más allá de las empresas de medios, que invitan a esa buena gente a tomar la palabra, la responsable es la penosa indulgencia de un público que los acepta y no los echa a tomatazos. Porque más allá de quienes siguen esos programas de ondas, hay un público de carne y hueso que aclama esas monstruosas payasadas. Sépanlo: esa ola de estupidez activa inunda nuestras rutas impidiéndonos correr y pasar la llama de mano en mano.

Los que se imaginan que el arte es una empresa poco seria encargada de distraerlos ¿nos escucharán, nos mirarán, nos concederán un minuto de respetuosa atención? Andan con la cabeza en alto, berreando, con un sombrero de burro como los antiguos conscriptos.

Señores, ya hace bastante decidí mantenerme al margen, tanto en el mundo de los libros y el teatro como en el del cinematógrafo (sin contar aquí las reposiciones o reediciones de antiguas obras). El motivo de ese silencio es exactamente el mismo que me decide a tomar la palabra ante ustedes esta tarde.

¿Por qué nuestra ciudad ofrece un lúgubre espectáculo, les pregunto? ¿Por qué ese aspecto de ciudad muerta si París fue siempre la ciudad más viva? Se lo diré. Lo que ocurre es que

los jóvenes ya no pueden pagarse una simple salida. Su lugar fue ocupado por bolsillos llenos y cabezas vacías. ¡Extraño mundo! Hasta las montañas de libros de Albert Simonin tienen que ver con *Los tres mosqueteros* y una mitología del bajo mundo. Porque en su ingenuidad, quienes todo lo arriesgan no advierten que se ven remplazados por los maestros en no arriesgar nada, por un bajo mundo burgués, por piratas a los que ellos toman por "necios".

En síntesis, en nuestro camino ya no hay ni juventud ni audacia, y no por nada. En el cinematógrafo el método es igual. Una generación, que por desgracia no es otra que la mía, rodeó de alambre de púas el cinematógrafo para hacerlo inaccesible a los jóvenes.

Todo cuesta demasiado caro, las películas y también la comida. Antes, en Montparnasse, podíamos darnos el lujo de ser pobres. Y es un lujo, porque el dinero todo lo avala y vuelve todo mediocre por temor al riesgo. En 1956 la pobreza es demasiado cara. Y que no me vengan a contar que un billete de mil francos de hoy equivale al franco o los diez francos que eran nuestra fortuna.

Algo más: el apuro lo estropeó todo. ¿Cuál es su origen? El siguiente hecho: al que se atreve le cierran las puertas en la cara. Y el que "se atreve" se enerva y pierde el control. Hay demasiados autos insolentes salpicando a los que viajan a pie, esos que hacen turismo espiritual, acampantes del espíritu. El joven que va a pie se desanima, y como dije en mi discurso de recepción a la Academia Francesa, se entrega a la pantomima de hacer dedo. Y está convencido de que va rápido. Pero esa velocidad no es suya, como tampoco es suyo el vehículo en el que pierde el tiempo creyendo que lo gana.

Le tienden todas las trampas y en primer lugar la de los premios literarios; le muestran el terrón de azúcar, lo obligan a hacer algo bello y, una vez más, a extraviarse. ¿Qué le dicen el diablo y los organizadores de premios literarios? "Abandona tu

sueño póstumo. Aférrate a lo inmediato. No escribas como los que hicieron la gloria de Francia. No seas otro estúpido mártir. Hazme rápido un libro para vender." Y ahí tenemos al pobre tipo sin sombra, esa en la que maduran los frutos del espíritu.

Pasemos al porqué de mi presencia esta tarde sobre el estrado de la Sorbona.

Repito, el apuro lleva a crear demasiado rápido. Y a nosotros nos toca vérnoslas con el inconmensurable texto del guión. ¿Qué nos falta, en medio de una jungla de juventud nerviosa y desesperada? Una juventud que remplace al equipo. No me refiero a los creadores, sino a quienes les abren a estos las puertas y permiten que sus dones se desarrollen. Una juventud de productores, distribuidores, editores, libreros. En suma, un equipo nuevo, fresco, capaz de entender una era que está esbozándose, en vez de buscar el secreto del éxito en los peores ejemplos del pasado u obedecer los reclamos de una multitud somnolienta y encolerizada contra todo lo que la despierta. ¿Qué digo? Nosotros conocimos esa terrible cólera de los despertares sobresaltados. Pero hoy ya no es posible provocar esas reacciones violentas. No sólo porque hubo muchos bastonazos y hay miedo de que haya más. Sino directamente porque ya no los hay. ¿Y por qué no? Porque las obras están sometidas a la selección de un tribunal, que imagina que la mediocridad constituye la única garantía para responder a otra mediocridad, la de ese mismo tribunal. Y este supone que esa mediocridad es la de la multitud. Por el contrario, esta posee un misterioso instinto de lo nuevo y lo bello.

No lo olviden, siempre me dijeron que trabajaba para una élite y que mis ondas no pasaban más de ahí. Sin embargo, cada vez que produje una obra, la élite me dio la espalda, y tuve que sortear ese obstáculo para que mis obras pudiesen salir al mundo y llegar a mi verdadero público.

Podrán objetarme que los roles de productor o editor están vedados a los jóvenes, por la fortuna previa que suponen.

Pero contra toda esperanza, yo igual aguardaba a ese nuevo equipo al que me referí. Y recientemente tuve la sorpresa de constatar que se está constituyendo. De los bastidores del drama, al fin surgen técnicos que, en vez de buscar la gloria de las estrellas, aprenden con paciencia y coraje el difícil oficio de asistir a esa rica efervescencia que, desde la guerra del 40, hace bailotear la tapa de la olla.

¡Y que salte! Expresión perfecta. Como todas las expresiones de ese estilo que no es un argot sino la lengua del rey de la que habla Peter Cheyney. Un estilo que él usa y usaban Shakespeare, Villon y Montaigne, cuyo relieve y vitalidad, curiosamente, vuelven a encontrar hoy ciertos libros policiales anglosajones.

¡Y que salte! Que salte la tapa de la olla y que el agua hirviendo desborde. Pero en vez de esparcirse al azar y evaporarse, que sirva para poner en marcha la más noble máquina del mundo. Esa que nuestras máquinas modernas nunca remplazarán. Esa máquina de fabricar poesía (la cual, afirmo, es indispensable, incluso si ignoro para qué).

Esta tarde, señores, les mostraremos cuántas fuerzas de poesía y originalidad se desperdician, y cómo ellas se empecinan noblemente en vivir con los escasos medios de la marginalidad.

La audacia ha muerto, viva la audacia.

(Discurso pronunciado en La Sorbona en 1956)

La cita de Cannes

Me puso muy feliz el título de Louis Lumière que recibí de parte de los organizadores del festival a modo de homenaje: "Presidente honorario del Festival de Cannes". Me puso feliz porque recompensaba mis esfuerzos en la presidencia efectiva durante dos años consecutivos. Y sobre todo porque, al ser

un cargo honorario, no me obligaba a interrumpir mi trabajo para hacerme presente en el festival. No es que no me guste estar en contacto con un medio en el que encontré un espíritu de equipo, casi de familia, pero por así decir, ya me retiré del ruedo. Por lo demás, el contacto con el mundo del cinematógrafo siempre me deja una suerte de tristeza, de nostalgia, una especie de tentación de retomar hábitos que hasta nueva orden tengo prohibidos.

Sólo que, bajo una apariencia despreocupada e inocente, Favre Le Bret disimula trampas y ardides. Creo que me estima y sabe que si es necesario me entrego sin reserva. En síntesis, me llama por teléfono a mi refugio en la costa y me dice que, en el festival de 1957, el jurado iba a estar compuesto por los anteriores presidentes de jurado. Por lo tanto, se me hacía "imposible sustraerme a la tarea".

En ese momento creí muy ingenioso responder que aceptaba si todos los demás lo hacían, seguro de que las obligaciones de al menos uno de nosotros nos alejarían de Cannes y desbaratarían el maquiavelismo de Favre.

Me equivocaba. Movidos, supongo, por la misma nostálgica atracción de este palacio, donde el mistral entrelaza banderas que no siempre confraternizan en otras circunstancias, todos los anteriores presidentes respondieron a la convocatoria.

Y por eso este año nos reuniremos como los fantasmas de fiestas pasadas, alrededor de una larga mesa verde análoga a la de la Academia.

Como el tribunal se compone de presidentes, le propuse a Favre que ninguno presidiese. Ignoro si seguirá ese prudente consejo, pero nos evitaría responsabilidades cuya pesada carga conozco.

Con frecuencia digo que soy más de la estirpe de los *acusados* que de los *jueces*. Me resulta muy desagradable juzgar lo que fuere o a quien fuere, recompensar a uno y desfavorecer a otro. En ese juego sólo se reciben bastonazos.

Pero está el soleado bulevar de la Croisette, el macizo de Esterel color malva, la sala oscura y su máquina de resucitar sombras, los corrillos en el hotel, el recuerdo de los estudios donde nuestros decorados –que se preparan, erigen y destruyen a toda velocidad– dejan algo así como la geometría secreta de un misterioso laberinto...

Y hay otro prodigio: la camaradería. Max Jacob me escribió una vez: "Sólo conoces la pasión amistosa, no tienes ningún sentido de la camaradería". Tal vez se equivoca. Porque desde el momento en que vuelvo a encontrarme con un medio que me dio tantas penas y alegrías, ya no me resisto, me dejo llevar hacia un mundo lleno de monstruos sagrados y extrañas maravillas.

(*Les lettres françaises*, n° 669, 2-5-1957)

André Lang olvida que el jurado de 1957 no fue reclutado en el bar La Coupole sino que está compuesto por los antiguos presidentes.

En lo que concierne al informe bienpensante expedido a Maurois, quisiera recordar que *El salario del miedo* de Henri-Georges Clouzot y *La puerta del infierno* de Teinosuke Kinugasa dieron una magnífica vuelta al mundo (en mucho más que ochenta días). Si mi presidencia hubiese intercedido contra la "amplia difusión", creo que no me habrían otorgado el título de Louis Lumière.

P.S.: Uno hace un alegato en favor de la libertad de espíritu del festival, otro en contra; deberían ponerse de acuerdo. Sólo respondo por mí. Pregúntenles a mis colegas. Agrego que los premios no fueron hechos para ayudar a vender lo que se vende solo, sino lo que se encuentra un poco por encima de las consideraciones de venta. De lo demás se encarga la publicidad.

(*Boletín informativo del Festival de Cannes*, n° 5, 6-5-1957)

Señores,

En Cannes tengo dos papeles contradictorios. El de presidente honorario del festival me lleva a entablar contactos afectuosos con las delegaciones extranjeras. El de jurado me lo impide. Pero esta mañana nuestro programa me permite hacer caso omiso de todo eso. Y aunque ya no haga películas hasta nueva orden –por motivos extracinematográficos, no relacionados con mi crítica a la orientación demasiado comercial de la profesión, como creyeron algunos colegas–, mi fidelidad al festival prueba que me resulta difícil hacer caso omiso de esta familia.

Así que hoy no me encuentro ante ustedes ni como presidente de nada, ni como cineasta, ni como juez, sino sólo como camarada. Agrego que soy un acusado de nacimiento, y que la toga de juez me queda bastante mal.

Y como camarada, me atrevo a decir lo que siento después de cierta cantidad de proyecciones.

Del conjunto de películas que vi se desprende una suerte de terrible retrato: el de una juventud que sólo busca sentimientos y acontecimientos en lo exterior. Y si no se producen, experimenta un tedio que a unos los expulsa del campo y a otros, en las ciudades, los incita a buscar en el alcohol un medio para huir de su vida interna.

Ahora bien, señores, como podrán adivinar, el acontecimiento exterior por antonomasia desgraciadamente es la guerra.

De modo que me dirijo a nuestra familia, la de ustedes, con la esperanza de que ayuden a los jóvenes a salir de ese vértigo del vacío. A entregarnos esa singularidad viva y violenta a la que nos obliga la inmensa puesta en marcha de una película (y no hablo ni de moral ni de comicidad, como sospecharán).

En efecto, en la actualidad esa puesta en marcha es demasiado pesada como para permitir que el oficio sea ejercido como una rutina simple y liviana. En mi opinión, cuanto más

cara es una película, menos debe aspirar a la gran difusión, y probablemente será así como la alcanzará.

Y en esta era en que el cinematógrafo busca medios exteriores para renovarse (lo cual deploro, porque el privilegio del arte es no ser tributario del progreso) quizá la televisión, que aún anda a tientas, pueda darnos pronto un pretexto de frescura vital.

Señores, disculpen si les hablo con franqueza, pero si me decidí a hacerlo es porque los camaradas que me rodean nunca cometen los errores que hoy constato. Y las dos o tres películas que en mi opinión prevalecen sobre las demás, si pertenecen a la misma estirpe sombría, lo hacen lejanamente y de un modo que la trasciende.

En un mundo de discordia y graves malentendidos, concibo el anhelo de que nuestro grupo internacional dé un ejemplo de cordialidad y de la más libre, sublime y profunda amistad.

(Discurso pronunciado en la apertura del congreso de la Federación Internacional de Autores de Films y Televisión, *Boletín de información del festival de Cannes*, n° 12, 13-5-1957)

Señores,

La Musa del Cine es la más joven de todas. Si bien aún no soy centenario, puedo jactarme de haber visto, en un pequeño sótano frente a Old England, *El regador regado*, *Llegada de un tren a la estación* y *El desayuno del bebé*.

En ese entonces me habrían dado una buena sorpresa si me hubiesen dicho que, algún día, yo mismo usaría esa extraña linterna mágica. Y que sesenta años después de visitar un sótano donde una linterna resucitaba la vida, me costaría tanto realizar una película (tanto como si me decidiese a hacerla vestido de marinerito, con pantalones cortos y sombrero Jean Bart). Sin embargo es verdad. Y hoy pienso entretenerlos hablándoles no de los obstáculos que se alzan entre mi próxima

película y yo, sino del origen de esas dificultades. Porque al fin y al cabo ¿no es curioso que después de proyectos tan veloces sigamos empujando las películas sobre los mismos rieles, que sigamos cometiendo el error equivalente, por ejemplo, a nunca publicar libros que no ofrezcan la certeza de venderse por millares y ganar todos los premios?

A veces se sorprenden de que mi vieja película *La sangre de un poeta* y las de Buñuel *Un perro andaluz* y *La edad de oro* sigan siendo únicas en su tipo. La explicación es muy simple: llegaron al mundo gracias a la generosidad de un mecenas, el vizconde de Charles de Noailles. Nunca habrían visto la luz sin esa fantasía de un gran señor de 1930 (y digan lo que digan, en esa época se le confiaba a un muchacho un millón para hacer con él lo que quisiese con más facilidad de lo que hoy en día, en 1959, se le confiarían cien millones). Y bien, resulta que *La sangre de un poeta* se exhibe en una pequeña sala de Nueva York desde hace 19 años. Es la mayor exclusividad de la que se tenga noticia. Esto podría abrirles los ojos a los distribuidores acerca de las sorpresas que depara el espíritu del público, de la curiosidad de una juventud numerosa, de los relieves de lo personal frente al imperativo comercial de anonimato.

Mi esperanza es que la Musa del Cine muestre sus títulos de nobleza y aprenda a introducir matices en el perezoso mecanismo de la distribución. Las musas tienen que ser pintadas en actitud de espera, siempre. Su papel es esperar. Esperar a que las obras penetren en los espíritus a la larga y, tras haber escandalizado, es decir, tras cambiar las reglas del juego, terminen por ocupar en ellos un lugar privilegiado.

¿Por qué, señores, les pregunto, la joven Musa del cine debería ser la única en no adoptar el ritmo de las otras? Condenarla a la prostitución, a embolsar de inmediato enormes sumas que tienen que retornar a su..., iba a decir proxeneta –so pena de verse relegada como una mujer sin encantos–, es tratarla con suma insolencia y con desprecio.

Aquí, por desgracia, su corta edad le impide a la Musa ocupar un lugar en el ilustre colegio de sus hermanas. Parece que nunca hubiese pasado por la escuela en la que estas aprendieron a convencer a la larga en vez de ponerse inmediatamente al servicio de los apetitos más bajos.

Jactarse de conocer al público es presumir de conocer el enigma de los océanos y los astros.

Aún si está compuesto por individuos de lo más diversos, el público se convierte en un bloque. Y ese conjunto es un niño sumamente sensible e instintivo, capaz de sentir con rapidez lo que hace reír o llorar. Si el misterio de la poesía se le escapa, al menos lo intriga. Y en vez de burlarse –como harían esos que erróneamente se consideran la élite– sigue pensando en ello durante mucho tiempo, una vez que traspuso la puerta de la sala. Conocí muchos ejemplos. Sería ridículo subestimar a la multitud, suponerla igual a quienes creen conocerla, a quienes imaginan servirle la única sopa popular de la que sería digna. A fuerza de creerla indigna de consideración, la adormecerán, la degradarán. Así, la pobre Musa Cine nunca recuperará el glorioso lugar que merece, y que habrá perdido por culpa de crasos errores psicológicos.

Querría que sus entrevistas giren en torno a esto. Y como esta sala reúne lo mejor de la corporación, acaso lleguen ustedes a entenderse, y su elevada tarea deje de caer en manos que la privan de sus posibilidades y la sofocan desde el embrión.

Más de una vez dije: "*Sé que la poesía es indispensable, aunque no sé para qué*".

Y ahora, señores, si me preguntasen "¿Hacia dónde va el cine?" y la pregunta llegase en uno de mis días pesimistas, respondería: "Como el resto del mundo, va hacia la destrucción, que la naturaleza prepara para volver a empezar de cero".

Y si la pregunta llegase en uno de mis días optimistas: "Siempre habrá muchas películas mediocres y unas pocas destacadas. Y es una suerte, porque para los biólogos lo

asimétrico engendra la vida y la simetría es sinónimo de muerte". Y supongo que ustedes ríen conmigo cuando el ambiente cinematográfico habla de buenos y malos años de películas, como si se tratase de buenos y malos años de vino.

Un saludo fraternal a todos.

(Discurso pronunciado en la reunión inaugural de la Federación Internacional de Autores de Filmes, *Boletín informativo del festival de Cannes*, n° 5, 4-5-1959)

Un poeta tiene que ser invisible. Recuerden la bella frase de Brummell: "*Si por la calle se dan vuelta para mirarte, es que no estás bien vestido; la verdadera elegancia consiste en no hacerse notar*". Extrapolando esta frase, cuando un poeta recibe un homenaje, un título, es que tiene alguna falta en la consciencia y SE DEJÓ VER.

No obstante, ciertos homenajes y títulos celebran esa misma invisibilidad, quitándole al beneficiario algo de culpa de la consciencia.

El título de presidente honorario vitalicio del Festival de Cannes y el homenaje del 16 de mayo de 1960 son de ese tipo. Valen únicamente por la amistad de mis colegas. También los veo como una prueba de que nuestra época no desprecia las cosas del corazón tanto como imaginamos. Quería agradecer al festival.

(*Boletín informativo del Festival de Cannes*, n° 15, 18-5-1960)

Ciencia y poesía

Esta semana me reí mucho con el artículo de un joven periodista, que considera la investigación nuclear como una moda, me acusa de seguirla (sic) y me compara con Brummell. Más allá de que me cuesta imaginarme a Brummell siguiendo

una moda, nuestro periodista probablemente ignora que los estudios nucleares empezaron con Heráclito.

Ayer nomás, los desconocidos eran desconocidos. Hoy, los artistas desconocidos son conocidos, a veces incluso famosos, y los artistas famosos a veces son desconocidos. Si ese joven periodista conociese mi obra entendería por qué el Centro de Investigación de Saclay me pidió que hiciese el texto para su película *À l'aube du monde*. La ciencia y la poesía tienen que ver con cantidades. No son apariencias, son organismos. No toleran la menor inexactitud o vaguedad. Un capítulo del *Diario de un desconocido* que lleva por título "Sobre las distancias" dio origen a nuestra colaboración.

Más que el azar de encuentros amistosos, ese capítulo y una serie de problemáticas que hace mucho me intrigan fueron los que me abrieron el cerrado mundo de esa joven ciencia. Y ese mundo sabe muy bien que la frase que abre la película –"Pocos sabios poseen el uso de la palabra"– no era malicia. Con ella quise decir que nuestro privilegio de poeta consiste en hacer abstracto lo concreto, en asir lo invisible, procurarle volumen y contornos, en síntesis, en convertirse en intérprete de los sabios, que salvo por unos pocos ejemplos (Henri Poincaré, Bergson), se encuentran más a gusto en la fórmula algebraica que en las de la sintaxis. Pese a una falsa apariencia, mi texto muestra que mis fórmulas son lo opuesto al estilo "poético". Lo evitan y simplemente tratan de hacer menos ingrato un paseo entre máquinas de uso sumamente misterioso. Trabajé bajo control del Centro. Por suerte, me estaba vedada la más mínima de las fantasías (que son algo que detesto). Pero también tenía que evitar la lúgubre chatura de las guías.

Lo que se aleja en el espacio parece achicarse. Lo que se aleja en el tiempo parece crecer. Desde un avión, el lago se transformó en laguna. En la memoria, la laguna de nuestra infancia se transformó en un lago. Es el tipo de ilusión con

que el espacio-tiempo se divierte engañándonos. En Saclay y en Marcoule nos esperan otras ilusiones desconcertantes. Pero si la defensa contra los maleficios de lo infinitamente pequeño moviliza un enorme arsenal, análogo a las antiguas máquinas de guerra, en cambio la naturaleza, bajo un aspecto campestre, disimula uno de sus secretos más formidables con los métodos de *La carta robada*.

Como toda novedad profunda, Saclay y Marcoule no se adornan de nada pintoresco. Imagínense el decorado de un drama, de una apasionante trama, del que el público vería únicamente los bastidores y muebles que la presenciaron. Porque la esfinge del atomismo disimula sus enigmas. No exhibe ni garras ni patas ni alas. Ofrece el humilde espectáculo de las cabañas texanas de las películas de nuestra juventud.

Louis de Broglie dice que la batería nuclear es una bomba que funciona en cámara lenta. Esa desaceleración contiene las fuerzas monstruosas y las domestica. El contador Geiger hurga en la roca como el hocico del cerdo busca la trufa, y el abono radiactivo fecunda un suelo deshonrado por las bombas.

Por lo tanto se me hacía indispensable imaginar las cifras en el pizarrón, entreabrir esa bóveda de seguridad de la ciencia, más que nunca cerrada con tres vueltas de llave.

El hombre es un prisionero entre tres paredes. Sobre una cuarta pared, invisible, se esfuerza por escribir sus amores, sus cálculos y sus sueños.

Probablemente, por desgracia, cuando me expliqué con tiza sobre esa pared, por la que los prisioneros querrían huir, debo haberme conducido con la torpeza de los niños y los enamorados. Pido disculpas y expreso mi reconocimiento hacia los jefes del Centro de Investigación Nuclear, que me dieron todas las libertades, no me reprocharon ninguno de mis errores y llevaron la amabilidad al punto de pretender que yo no era el responsable de estos.

(*Les lettres françaises*, n° 606, 9-2-1956)

La civilización sonora

Todo lo relacionado con el genio siempre se considera peligroso, tanto una persona como un invento genial. De alguien genial, por lo común se dice que es peligroso; eso significa que tiene malos imitadores. Pero esto no es culpa de esa persona. No se puede reprimir la genialidad con la excusa de que abre el camino a las faltas de otros. Todo lo que se inventa en la actualidad pertenece a un campo de genialidad forzosamente peligroso, pero no por ello podemos rechazarlo. Sería ridículo. La radio es pésima si fluye por cada casa como agua tibia. Si lleva cultura a gente que no la conocía, es muy importante. Todo esto me parece claro como el día, pero unos dirán que la radio es indispensable y otros que es nefasta. No es ni una cosa ni la otra. Es una invención genial; por consiguiente, una invención peligrosa. Todo lo que es útil puede ser considerado inútil. Obviamente la poesía es inútil, por ejemplo. Pero no es eso lo que le da su belleza. La poesía es bella porque es una lengua aparte, que no es una lengua muerta sino una lengua viva con el aspecto de muerta. Una lengua que se desenlaza a la larga. Existe la costumbre de juzgarlo todo sobre la base a un patrón único de velocidad. Hay muchas velocidades y muchas lentitudes. Siempre se juzga en bloque, se dice "la radio es buena" o "la radio es mala". Pero harían falta horas para explicarse. Es cierto que los individuos fueron influenciados por el mundo del sonido, pero a veces para mal, porque la radio es tan profusa y llega tan lejos que tiene tendencia a obedecer. A los oyentes, por ejemplo, cuando sería mejor que estos la obedeciesen a ella. Si se lograse crear un nivel elevado por medio de la tecnología sonora, se estaría realizando una muy buena obra. Pero como por desgracia en este terreno hay que trabajar con lo inmediato, repito, existe una tendencia a responder sólo a las demandas.

Mientras la radio necesite textos leídos, será difícil crear una radio viva. La lectura le da una suerte de tediosa chatura, incluso si el lector es hábil. Es eminentemente un medio para la improvisación. Por otra parte, sé muy bien que es prácticamente imposible basar un programa en el azar. Todo esto me impidió pensar seriamente en hacer radio.

Esta es terriblemente íntima. En lo fundamental, su problema consiste en introducirse en las casas e imponerse, de modo tal que quienes la escuchan se alejen de sus preocupaciones y se dejen seducir por las nuestras. Pero una perilla se gira muy fácil y enseguida se hace el silencio. Por otro lado, si la radio no es más que un acompañamiento de fondo para las preocupaciones íntimas de las que hablo, pierde todo interés y es una canilla más en la casa.

Lamento que en las escuelas no se use más la reproducción sonora y el cinematógrafo con un sentido pedagógico. Es evidente que las voces impactan más que un texto leído y que las imágenes son una enseñanza más agradable y directa, por ejemplo en el campo de la Historia. Habría que mostrar a los niños las películas en cámara lenta acerca de las plantas o las flores, o las películas de Jean Painlevé sobre el nacimiento de la mariposa o el hipocampo. No entiendo por qué no se instala en todas las escuelas un proyector de 16 mm. Lo mismo vale para el tocadiscos o el reproductor de cinta magnética (y no para divertir al margen del programa).

El universo del sonido se vio enriquecido por el universo ultrasónico aún desconocido. Tal vez siga siéndolo, porque nos limitamos a los registros que nuestros sentidos perciben y que nuestro cerebro graba. Pero esto no nos impide saber, cada vez más, que nuestro pequeño mundo se halla en medio de un mundo inconmensurable. Por más sorprendentes que sean nuestros progresos, sería ingenuo creer que no se desarrollan en el marco de límites precisos y restringidos.

Recientemente me curaron dolores muy fuertes con un aparato ultrasónico inventado en Alemania y calibrado en una fábrica de Vence. La ciencia nos anuncia futuras armas ultrasónicas, en comparación con las cuales la bomba H será poca cosa. Esperemos que esas misteriosas armas lleguen a ser tan nefastas que la paz, sinónimo de guerra, deje de ser un símbolo y los pueblos se armen contra esta.

En cualquier caso, esa expansión del universo audible –que probablemente estará seguida por la del universo visible, aunque ignoro cómo– nos facilitará, por medio de un rodeo, el uso de riquezas que están vedadas en nuestra escala de valores. Sabremos que los peces gritan, que el mar está lleno de ruido. Sabremos que el vacío está poblado de fantasmas realistas, a cuyos ojos nosotros somos los fantasmas. Tal vez podamos extraer el pasado grabado en la materia y aprendamos que pasado y futuro no son más que engañosos fenómenos de perspectiva. Todo esto no quita que tendremos que vivir cada minuto, y tras nuestra muerte volver a ese mundo inconcebible donde estábamos antes de nacer. Quiero decir que el hombre tendrá cierto malestar al saberse rodeado, cercado por fuerzas invisibles e inaudibles, de las que tendrá pruebas por los efectos que provocará al curar o al destruir. Confieso que la curiosidad me lleva más hacia estos temas que hacia los relacionados con el perfeccionamiento del universo visible y audible. Quizá tenga que ver con que me llevó mucho tiempo plegar viejos métodos a mis necesidades, y siempre me muestro un poco torpe cuando me veo obligado a recurrir a nuevos métodos que parecen superar a los anteriores.

El gran error es creer en esa superación. Es una idea cómica. En este terreno, nuestra época será tan risible como el 1900 que hoy tanto nos divierte. Las cosas importantes y lentas de cada época no progresan. Picasso no supera ni al Greco, ni a Rembrandt, ni a Van Gogh, enriquece ese tesoro. La creencia en la velocidad es el tabú de nuestra era. Todo el

mundo quiere adelantarse en las rutas. De un artista, se dice que está superado, que hay otros más adelantados. Pero todos vuelven a encontrarse en el semáforo en rojo o en el hospital.

En el terreno que me interesa hay que ir a pie, y siempre será así. Cuando la velocidad, ebria de sí misma, nos cruce por el camino, lo esencial, si nos salpica de barro y luz, es no dudar de nuestras piernas y no hacer dedo. En ese caso nos veríamos embarcados, "comprometidos", para usar un término de moda. Andaríamos en un vehículo que no es el nuestro.

Algún día el hombre advertirá con horror que sus células están tan alejadas una de otra como los astros, que él mismo es un infinito, una suerte de nube o, para dar una imagen más clara, una línea de pesca atravesada por todas partes por ondas de ruido e imagen que no sabemos ver ni oír.

(*La revue du son*, n° 7, octubre de 1953; *Arts et techniques sonores*, n° 29, octubre de 1953)

A FAVOR DEL 16 MM

Francia es un país de diálogo. Se opone al monólogo a través de su desobediencia a las reglas, su tradición de anarquía, su individualismo casi enfermizo. Aquí siempre se discute, se disputa, se pelea. Este espectáculo sorprende en el exterior y hace de Francia un enigma. Si dejase de dialogar, qué digo, si dejase de contradecirse incesantemente y de vivir en efervescencia, si se plegase al monólogo que mató a la Alemania hitleriana y matara a todo pueblo que se adhiera al aquél, Francia moriría y caería en una mediocridad aplastante a la que, hoy en día, su estructura interna impide.

Sus resplandores surgen de su aparente desorden. Es una suerte que quienes gobiernan colaboren sin saberlo con ese desorden tan fértil. Si lo comprendiesen, probablemente

intentarían hacer voluntariamente lo que logran de manera inconsciente y, en consecuencia, la maquinaria se volvería demasiado pretenciosa y dejaría de funcionar.

Lejos de mí preconizar ese método. Lo que hago es constatar que en nosotros tiene eficacia desde hace siglos. Probablemente en otros funcionaría bastante mal, pero nuestro gallo sólo puede proferir su grito si está parado sobre abono. Si limpiamos el corral, si le quitamos ese zócalo de oro y estiércol, moriría.

La posibilidad de diálogo es de fundamental importancia para un pueblo. El principal peligro que amenaza al cinematógrafo –y no sólo en Francia: en el mundo entero– son sus costos y el temor al riesgo que nos impone el aporte de fondos de los productores.

Esto priva al cinematógrafo de esos contrastes, esas búsquedas, esas audacias, esos maravillosos fracasos que permiten que el arte venza la inercia y rompa con los hábitos, siempre nefastos.

Actualmente en Francia, donde el circuito de venta es mínimo, un productor tiene que invertir cien millones para obtener un retorno de catorce (sobre los que además paga impuestos abrumadores). Y la película le cuesta sesenta.

Si no abandona el oficio es porque está atrapado en el mecanismo de su negocio y se obstina contra toda prudencia. Poco a poco se convierte en un mecenas bastante malhumorado (lo cual es comprensible, ya que en un comienzo nunca había pensado en convertirse en mecenas).

Repito, creo que el peligro que amenaza al cinematógrafo norteamericano es del mismo tipo que el nuestro. Y en Estados Unidos debe ser peor todavía, dado que la venta masiva de una película y la propaganda que ello requiere obligan a las compañías cinematográficas a salirse lo menos posible del camino que creen correcto. Esto deja afuera la savia, es decir, excluye a la juventud. ¿Quién se animaría a arriesgar

semejantes sumas en una audacia que aún no pasó la prueba? Pero todos sabemos que el arte nunca vivió de plaquetas, que en su época se vendieron mal, ni de pequeños periódicos distribuidos de mano en mano, ni de revistas de tirada ínfima. Es ahí donde, más tarde, se encuentran los nombres que el mundo respeta y ovaciona. De ahí surgen las semillas que caen y germinan en cualquier suelo. De esa música de cámara hecha en las sombras el mundo recoge sus grandes rapsodias.

¿Quién hace el prestigio de Francia, les pregunto? Ciertamente, no los políticos. Se trata de Villon, Rimbaud, Lautréamont, Verlaine, Nerval, Baudelaire. Francia los menospreciaba, los dejaba morir de hambre, suicidarse o morir en el hospital.

Tenemos que proteger ese misterioso patrimonio. No entender que el cinematógrafo es un arte y que está *en vías de transformarse en un arte completo*, tratarlo como si fuese una fábrica de lujo, no buscar poner en manos de todos esa arma de dar vida, es no reconocer su importancia.

Un arte del que la juventud no puede participar con libertad está condenado de antemano. La cámara tiene que transformarse en una pluma, cada cual tiene que poder traducir su alma al estilo visual. Es necesario que todos aprendan a guionar, a filmar, a montar, a sonorizar, que no se especialicen en una de las ramas de este oficio tan duro. En síntesis, que no sean una célula de uno de los órganos de la fábrica, sino un cuerpo libre que se tira al agua e inventa su propio estilo de nado.

No puedo imaginarme que en nuestra época se le ofrezca a un joven la posibilidad que me dieron a mí hace dieciocho años, cuando me permitieron filmar *La sangre de un poeta* sin ninguna ayuda técnica y sin nunca haber puesto un pie en un set de filmación.

Fue un lujo que se dio un hombre curioso por salirse de las reglas, el vizconde de Noailles. Pero al contrario de lo que nos

cuentan, la escala del cambio monetario no es proporcional, y doce millones de ahora tardarían más en salir de un bolsillo que un millón de aquella época.

Por lo demás, ¿quién, en 1948, pondría una suma equivalente a ese millón de antes para permitir que un joven cineasta haga lo que quiera sin limitación material, espiritual o moral alguna?

Yo fui muy afortunado. Y reclamo esa misma suerte para quienes tienen la edad y la audacia que yo tenía en aquella época.

En mi opinión, el 16 mm es la única manera de resolver el problema, y creo que Estados Unidos tiene que tomar la iniciativa. Posee una fuerza que le permite realizar una pequeña distribución al margen: la de la intensidad. Por lo demás, esa pequeña distribución podría cambiar de escala rápidamente y sorprender a quienes la realizan.

Las cámaras americanas de 16 mm son una maravilla. Es probable que no demoren en incorporar sonido. Por lo demás, sería deseable que ese progreso tardase lo más posible en producirse, porque el sonido tiene una tendencia a seguir perezosamente los pasos de la imagen. Por el contrario, el uso del sonido en forma de gag, el sonido inventado, agregado, superpuesto a la imagen, estimularía la imaginación de los jóvenes innovadores.

En lo que a mí respecta, la película de 16 mm lleva las cosas al extremo. Acabo de filmar una en mi jardín. Libre de toda preocupación material –ya que usaba la película reversible Kodak, y lo que cuesta cinco millones se convertía en cinco mil francos–, filmé algo que no se parece en nada a una película. Inventaba en el momento, improvisaba sobre la marcha y usaba como actores a los que estaban ese domingo en mi casa de campo. El resultado fue una serie de escenas bastante ridículas e inexplotables comercialmente. Pero su total libertad para decir lo que nos pasa por la cabeza comunica una violencia

que es imposible de obtener desde el momento en que entra en juego el temor de llevar una empresa a la bancarrota.

Probablemente Picasso sea la única persona en el mundo capaz de hacer un objeto magnífico a partir de nada: un cable de acero, el esqueleto de un animal muerto, un asiento de bicicleta. Apenas los toca, esos desperdicios adquieren otro sentido, brillan en otro mundo, en su mundo propio. Él los llama príncipes en su reino. El 16 mm nos permite arriesgarnos a hacer prodigios de ese tipo. Un primer plano, un ángulo inesperado, un movimiento en falso, una cámara rápida, una cámara lenta, una filmación cabeza abajo, y los objetos y las formas empiezan a seguirnos y obedecernos como los animales a Orfeo.

Como durante nuestro primer montaje estuvimos escuchando la obertura de *Coriolano*, le puse ese título a la película. Pienso sonorizarla y agregarle un texto explicativo, tan alejado de lo que ocurre en ella como su título. Es posible que esta broma nunca salga a la luz. También es posible que se me escurra entre las manos, y numerosos espíritus se complazcan encontrándole a posteriori una multitud de sentidos que la película no tiene, o que tal vez tiene sin que yo lo sepa.

Hay incontables exégesis de *La sangre de un poeta*. ¿Es culpa mía? Yo soy ebanista. Fabrico una mesa. No soy espiritista. Si otros la hacen girar y obtienen respuestas –que vendrán del fondo de ellos mismos–, están cumpliendo con su función de público y no me opongo. Deseo de todo corazón que, al lado de su enorme industria cinematográfica, Hollywood abra una rama menor, que no se blinde e invite al accidente a producirse. *Una interferencia en la línea* es lo que pone en el mundo las obras en las que un día la humanidad depositará su orgullo.

Enero de 1948. P.S.: Obviamente se trata aquí del terreno comercial, que explotaría las películas de 16 mm en circuitos y salas excepcionales.

(Jean Cocteau agregó este *post scriptum* a consecuencia de un pedido de precisiones por parte del *New York Times*)

El gran dieciséis

El 16 mm permitirá que los jóvenes se expresen de un modo que los medios de expresión oficiales les vedan. ¡Demasiado caro! ¡Demasiado pesado! Pero una película de sesenta millones deja un margen de ganancia. Una de sesenta mil francos no. Ese es el secreto de la lucha de las grandes empresas contra el arma de bolsillo.

Una actriz que actúa en una película de 16 mm me cuenta que se siente desorientada por la ausencia de una cámara grande, por ese ojo de cerradura que remplazó al ojo de buey. Es uno de los malos hábitos que ya se adquirieron.

El cineasta tiene que luchar contra las inclinaciones del director de fotografía y el camarógrafo, superarlas, obligarlos a seguirnos *por el mal camino*.

¡Hollywood grita *socorro*! La solución es simple: tiene que ofrecerles a los jóvenes unos circuitos al margen del grande, tiene que eximirlos de las abrumadoras responsabilidades de las grandes empresas, tiene que ayudar al 16 mm. *No hablo de un emprendimiento experimental sino industrial.* Después, los que financian una película en 16 bien pueden pasarla a 35, si el público mordió el anzuelo. Y es probable que lo haga, porque nunca le dan la oportunidad de salirse de aquellos caminos que se consideran los únicos permitidos.

Una película hecha para el público casi siempre fracasa. En cambio, no es raro que el éxito lleve lejos una película que el productor se daba el lujo de producir al margen. La película vergonzante pasa entonces a la cabeza y arrastra a las demás.

Me objetarán el problema del sonido. ¿Es un problema? Actualmente el sonido sigue a la imagen como una sombra. La necesidad de realizar aparte las tomas de sonido obligará al poeta cineasta a usarlo en forma de hallazgos y gags (que era lo que ocurría al comienzo).

En mi casa de campo filmé *Coriolano*, una película en 16 mm. La hice en 16 fotogramas por segundo para impedir la tentación de copiarla (es decir, de la explotación comercial) y, que nada perturbe mi escritura visual. El resultado es una pieza cómica pero cuya intensidad supera en mucho la de mis películas en 35 mm.

Porque por mucho que *conozca la música*, sigo siendo prisionero de una gran empresa y un personal numeroso.

Y el taxímetro corre. Y los millones caen. Y yo debo hacer economía, en el sentido más noble y vulgar de la palabra.

Un guión se prepara hasta en sus más ínfimos detalles. Aconsejo cambiar todo a último momento, de acuerdo con los prodigios que la vida, el decorado y los artistas nos deparan. Sería una locura someter tantas cosas azarosas a una voluntad previa, cuya eficacia de laboratorio ya no se impone en el set de filmación.

Lo real no es lo verdadero. Lo verdadero es lo único que importa.

El microfonista tiene que ser un músico, no un pescador.

Los técnicos se vuelven locos tratando de entender cómo filmé la caída de Marais en el final de *El águila de dos cabezas*. El truco es muy simple. No hay truco. Cae hacia atrás. El cinematógrafo permite cristalizar una acción intrépida que el artista no haría una segunda vez.

Nunca hubo tantas exégesis precisas como acerca de *La sangre de un poeta*, donde supuestamente yo hacía "cualquier cosa". Ese "cualquier cosa" *significa* en cada persona. En esa película duermo de pie. Es la historia de alguien que duerme despierto. No de un soñador. Me expreso a través de signos, en ese estado de vigilia en que el espíritu desvaría, como cuando dormitamos frente al fuego. Catalogarla de "película surrealista" es ridículo. Demuestra la falta de cultura de los historiadores del espíritu.

Hace veinte años, antes de *La sangre de un poeta*, filmé la primera película con espíritu de 16 mm. ¿Dónde están los rollos? No quedan rastros. Braunberger los busca, porque me vio trabajar en el Studio des Cigognes. Lo dirigía una fornida señora. Una mañana en que no había electricidad me dijo: "Paciencia, hay que esperarla". Yo había llenado baldes de agua para mojar las telas con que vestí a mis intérpretes. Uno de ellos padeció una pleuresía. Abandoné Cigognes y a la señora que creía que la electricidad viaja lentamente por un caño.

Jóvenes, ustedes que frecuentan las salas oscuras y salen con la cabeza llena de tumulto: exprésense con esa tinta de luz, ya no teman a los alambres de púa que otros ponen alrededor de un falso misterio. El misterio está en ustedes, y la escritura de imágenes les permitirá sacarlo afuera si los sofoca. No hay nada más simple. Búsquense un compañero que tenga una cámara de 16 mm. Si hace falta alquílenla. Salgan con sus lupas indiscretas y sus barretas. Fuercen las almas. Abran las figuras. Que ninguna técnica los asuste. Las técnicas no existen. Se las inventa. Sus faltas de ortografía me conmoverán más que un ejercicio de gramática. Con frecuencia se mencionan como hallazgos las faltas de *La sangre de un poeta*. Yo no sabía nada. Ni siquiera sabía que existían los rieles. Por

eso Chaplin se maravilla con el poeta que se introduce en la noche del espejo. Lo movíamos sobre un carrito tirado por una soga, y volví a usar ese método primitivo cuando Bella se desliza por un pasillo del castillo de la Bestia.

Paséense por todos lados y no jueguen a ser cineastas. No se pongan el uniforme. Sean libres en un mundo donde la libertad se ve acosada; solitarios en un mundo donde los individuos se desindividualizan en grupo; atentos en un mundo distraído; temerarios en un mundo guiado por el temor.

Filmen. Filmen. Proyecten. Proyéctense hacia afuera de sus tinieblas. Y sobre todo no olviden que el cinematógrafo es realista, al igual que los sueños. Todo depende del orden en que la realidad se recorta, se monta y se convierte en la realidad de ustedes.

(*St. Cinéma des Prés*, n° 1, 1949)

No descuiden la lengua. El cinematógrafo odia la confusión. El primer plano es la máscara de la tragedia antigua. El texto se ve a través de una lupa.

Elijan siempre la escena con más fuego, incluso si el encuadre es peor o se ve la sombra del micrófono.

La cámara capta todo. La atmósfera del set de filmación y todo lo demás. En la pantalla se adivina el mal humor de un equipo de trabajo. Cultiven el buen humor de su equipo.

Después de elegir con el camarógrafo el ángulo desde el que filmaremos, casi siempre sigo la escena desde una posición totalmente distinta, para sorprenderme en la proyección.

El camarógrafo es nuestro verdadero asistente.

La multitud se imagina que el cinematógrafo es un juguete, una escuela de haraganería y lujo. Se sorprendería mucho al enterarse de que esas películas que ella traga a toda velocidad, como se bebe un chop en un bar, son el resultado de un trabajo que no nos deja un minuto libre y nos devora. Vista de cerca,

la vida de las estrellas es un infierno. La nuestra menos, porque en el teatro pertenecemos a los actores, pero en el cine ellos nos pertenecen y se convierten en la tinta de nuestra escritura.

Sea como fuere, los que visitan un set de filmación no aguantan demasiado tiempo y terminan por irse. Para nosotros cada segundo es precioso. Y de todo ese trabajo de insectos, lo único que le queda al visitante es una impresión de vacío y espera, de polvo, calor tórrido o frío glacial. Acorralado por todos los flancos, inspecciona con angustia ese lugar que no es tal, ese tiempo que no existe, esos actores fantasmas, ese teatro ocupado por un desorden de técnicos, muebles, proyectores, maquilladores, paredes derruidas y techos que desaparecen a pedido. Busca saber por qué prodigio esas ruinas, esa agotadora faena, esa suciedad pegajosa, darán lugar a las imágenes de una película y su brillante soledad de astros.

No hay nada más divertido que quienes hablan de *producción cinematográfica*. Por ejemplo, dicen que la producción cinematográfica está en baja. Nunca hubo producción cinematográfica; tampoco producción pictórica ni literaria. De hecho, lo que hay es una producción mediocre, una excelente rutina. Y algunos accidentes que se producen en ella, bastante excepcionales, y más raros en el cinematógrafo que en la pintura o las letras.

Por cada película de Wyler u Orson Welles, ¡cuántas películas de brillante mediocridad! Sin ellas, las de esos héroes de la pantalla serían imposibles. Les proporcionan su relieve.

Sueño de amor eterno y *Al caer la noche* son dos ejemplos de película normal que escapa a la norma. Dos obras maestras. Desde el punto de vista americano, dos fracasos.

Picasso me dijo una vez: "A partir de cierto momento ya no podemos hacer *cualquier cosa*, todo lo que hacemos adquiere un significado". Es lo bueno de un lugar como

Saint-Germain-des-Prés, donde la manera general de ver y de hacer aligera el trabajo de una sola persona, lo que es una considerable ventaja para los que recién empiezan. El gran estilo consiste en primero encontrar y luego buscar. La búsqueda general que lleva adelante un medio hace que los espíritus quieran lograrlo enseguida, sin búsquedas individuales. Luego, y de acuerdo con Picasso, "todo trabajo adquirirá significado, hagamos lo que hagamos".

(*St. Cinéma des Prés*, nº 2, 1950)

Aviso a los cretinos

Sin consultarnos, sin haberlo hablado nunca, Clouzot, Melville y yo concebimos la idea de llevar a Molière al cinematógrafo. O para ser más preciso, usar el cinematógrafo para difundir a Molière, más famoso entre las masas por su nombre que por su obra.

En síntesis, de esta manera queríamos brindarle un servicio a Francia, al igual que Laurence Olivier, con *Hamlet*, le brindó un servicio a Inglaterra.

Felicito al cinematógrafo cada vez que encuentra un pretexto para apartarse de la innoble mezquindad del "cine".

En *Orfeo* quise hacer una película donde nada pueda expresarse en otra lengua que la del cinematógrafo, donde el *cine* no meta la cola.

Lo que busco con este método es marcar aún más el abismo que separa al cinematógrafo tal como lo entendemos del *cine*, tan preciado por los pequeños escribas de la prensa y la radio. Para qué decirles que, en vez de agradecernos a Clouzot y a mí por distraer varios meses de nuestro trabajo personal para que *El burgués gentilhombre* y *El avaro* –respetuosamente interpretados por grandes actores cuya contratación llevaría a un teatro a la bancarrota– hagan reír a las salas populares y del exterior, se apresuran a lamentarse por Molière. "¡Pobre

Molière!" Y nos aconsejan el respeto por las obras maestras (las cuales, por desgracia, desde hace siglos no se alimentan de otra cosa que de falta de respeto).

Y se escucha una vez más la eterna cantinela del "teatro filmado". Como si el cinematógrafo no fuese un medio para poner las acciones bajo la lupa y resaltar textos que sus defensores ni siquiera conocen y deforman al citar.

Clouzot, Melville y yo mismo lamentamos anunciar, a esa inculta estirpe que se mete en lo que no le incumbe, que cuanto más nos reprochen nuestro proyecto más nos empecinaremos en llevarlo a buen puerto.

Ya hace tiempo aconsejé a la Comédie Française que organice una sección de cinematógrafo y encargue filmar los clásicos a los directores importantes. Es indispensable.

II

Poesía cinematográfica

Un estudio de cine es una fábrica de fantasmas. El cine es una lengua fantasma que hay que aprender. Para un poeta, conocerla es algo increíble. El día que el director entienda que el papel del autor no se limita a la escritura del texto –el día que el autor se ponga a sí mismo en escena–, la lengua muerta del cine se convertirá en una lengua viva.
(*Album du Cinéma*, 1943)

La sangre de un poeta

El arte –cinematográfico u otro– se presenta bajo dos aspectos. O bien como arte activo, suerte de periodismo sublimado cuya finalidad es prestar servicios de orden social, o bien como un arte oculto, velado, esa suerte de bomba de tiempo que a primera vista parece un lujo escandaloso pero a la larga compone la figura menos perecedera de todas las patrias. Los elevados costos hacen que la producción de una película sea prácticamente imposible de llevar a cabo. Pueden llevar una empresa a la bancarrota y obligan a una enorme recaudación y a la inmediata recuperación de los fondos invertidos. Así, es poco habitual que el cinematógrafo –esa forma de arte tan secreta y por lo general tan mal recibida por el público desde fuera de las sombras: me refiero al de los libros de tirada reducida y los espectáculos de una sola velada– logre escapar al uso que se le impone como una fatalidad. ¡Ninguna libertad en ese mundo de libertad perfecta! Y cuando lo adoptan los grandes poetas, como Chaplin o Keaton, la única excusa que tienen es la risa. Si usasen la misma fuerza para el drama, si en vez de someterse a lo cómico sus gags estuviesen al servicio de la tragedia, la risa del público se convertiría inmediatamente en furia y el linchamiento remplazaría los aplausos.

El cinematógrafo se aleja cada vez más del automóvil e intenta confundirse con el teatro. Así, no es más que un teatro artificial, lúgubre y que ya no obtiene provecho del esperanto sobrenatural de las imágenes.

Escenas como las de la vaca o el director de orquesta, en *La edad de oro* de Buñuel, pueden considerarse como un acontecimiento capital: la aparición del gag trágico. No ignoro que se las recibe con una risa mala: sin embargo existen y ya nada detendrá el río de oscuridad al que dan origen.

Y ahí está el verdadero papel del mecenas. No tiene que apoyar los buenos negocios sino los malos o, mejor dicho, algunos malos negocios, los mejores, los éxitos a largo plazo, las misteriosas ganancias que las pequeñas y áridas billeteras no pueden esperar y siguen siendo exclusivas de los verdaderos ricos, los que tienen dinero y corazón.

El vizconde y la vizcondesa de Noailles nos ofrecen ese noble espectáculo. Un gran nombre y una gran fortuna que no buscan pararse bajo los reflectores de la moda. Y se ubican más allá, en la oscuridad donde trabajan los artistas que ellos aprecian, adivinan y aprueban, y que en ningún otro lado encontrarían los medios para expresarse con libertad.

Por eso, después de tantas negativas, finalmente acepté su oferta. Pese a la amabilidad de las grandes empresas, una gentileza elemental nos obliga a no hacerlas "aventurarse", a trabajar para ellas con prudencia. En este caso, ninguna prudencia. El financista cierra los ojos, se tapa los oídos y lleva el tacto al extremo de no perturbar el trabajo en el estudio. La sorpresa será buena, cualquiera sea. Incluso si desata la reprobación de los círculos de la alta sociedad en que se mueven nuestros mecenas. Allí, burlados, ridiculizados, expuestos a las peores insolencias, innovarán con gran calma, en un rol desconocido por los salones y que no puede sino ennoblecerlos.

La sangre de un poeta es una película en el sentido en que la entiende Chaplin, un documental realista de sucesos

irreales. El estilo importa más que la anécdota. Y el estilo de las imágenes autoriza a cada quien a usarlas a su gusto, a simbolizar de acuerdo con lo que dicta su propio espíritu. Porque Freud tiene razón cuando, en el prefacio a *El jugador*, dice que un artista no necesita haber pensado en ciertos temas para que estas se conviertan luego en el principal objeto de su obra.

(*Le Figaro*, 9-11-1930)

Es un tanto ridículo tomar la palabra ante una sala como esta. No basta con hablar una sola vez, sino varias. Esta es una sala de élite, llena de personas que adivinan las palabras antes de que las pronunciemos y las imágenes antes de que se las exhiba. Pero como prometí, tomaré la palabra.

Primero mencionaré un elogio y un reproche. He aquí el elogio.

Me lo hizo la mujer que trabaja en mi casa. Me pidió entradas. Yo cometí la estupidez de temer su presencia en la sala de proyección. Me decía a mí mismo: "Después de ver la película ya no querrá trabajar en mi casa". Pero ella me agradeció en estos términos: "Vi su película. Es como pasar una hora en otro mundo". Es un lindo elogio, ¿no?

Y ahora el reproche. Lo formuló un crítico americano.

Me recrimina que use la película como una materia sagrada, durable, como un cuadro o un libro. No considera que el cinematógrafo sea un arte inferior. Pero cree, con justa razón, que una película pasa rápido, que el público busca más que nada distraerse, que el celuloide es frágil, y que es ambicioso expresar todas las fuerzas de la propia alma por medio de una materia tan fugaz y delicada que, actualmente, las primeras películas de Charlie Chaplin o Buster Keaton se difunden únicamente a través de cintas prácticamente inhallables y en pésimo estado. Agrego que el cine progresa día a día y el relieve, el color, etc., arrojarán al olvido las películas que en

la actualidad nos parecen maravillas. Es así. Pero desde hace cuatro semanas mi película se proyecta ante salas tan atentas, tan emotivas y entusiastas, que me pregunto si a fin de cuentas no se estará conformando un público anónimo que busca en el cine algo más que un mero divertimento. El mismo crítico americano me felicitaba por inventar el "gag trágico". No lo inventé, pero lo usé todo lo que pude. El gag es el hallazgo. El siguiente es el gag tipo: Chaplin se traga un silbato y todos los perros lo siguen. La sala estalla en carcajadas. Con el gag trágico no le pido a la sala que se ría (y si lo hace, es que no logré mi cometido). Le exijo un silencio oscuro y casi tan violento como la risa.

Quiero destacar la suerte que me acompañó. El cine es inabordable. No puede caer en manos de poetas, y si de casualidad esto ocurre, se les reclama los peores sacrificios. En la película que verán ahora me dieron total libertad. Es un caso único. Y si les gusta, tienen que tomarlo en consideración, para que yo no me lleve todos los aplausos. El cinematógrafo mata la muerte, mata la literatura, hace vivir la poesía por vía directa. Imaginen cómo sería un cine de poetas. Pero repito: por desgracia el cinematógrafo es una empresa en la que no se bromea.

En *La sangre de un poeta* intento filmar la poesía, así como los hermanos Williamson filman el fondo del mar. Se trataba de sumergir en mí mismo, en mi propia noche, la campana que ellos sumergen en el mar a grandes profundidades. Se trataba de tomar por sorpresa el estado poético. Muchos se imaginan que este no existe, que es una suerte de excitación voluntaria. Pero todos lo conocen, incluso los que se creen en las antípodas de ese estado. Recuerden un duelo, un gran cansancio. Nos sentamos ante el fuego, dormitamos pero no dormimos. Enseguida empiezan las asociaciones, que no son de ideas ni de imágenes ni de recuerdos. Son más bien monstruos que copulan, secretos que salen a la luz. Todo un mun-

do terrible, equívoco y enigmático capaz de darnos una idea de la pesadilla en que viven los poetas. Un mundo terrible que hace sus vidas conmovedoras y duras y que el público, equivocadamente, confunde con una embriaguez excepcional.

Naturalmente, nada es más difícil que acercarse a la poesía. Es como un animal salvaje. A las películas sobre el África se les reprocha que estén trucadas. ¿Y cómo no lo estarían? Filmar leones y rugidos de leones para no obtener más que felpudos y ruido de vidrio obliga a nuestros exploradores a convertirse en artistas, es decir, a dar una ilusión de lo que vieron y oyeron mediante el empleo de felpudos y vidrio manipulados por especialistas de Hollywood. No ocultaré que usé trucos para hacer visible y audible la poesía. Estos son algunos.

En primer lugar, verán que el personaje del Poeta entra en un espejo. Luego nada en un mundo que ni ustedes ni yo conocemos, pero que imagino. Ese espejo lo lleva por un corredor, y su andar es el de los sueños. No es ni nado ni vuelo. Es otra cosa, que no se parece a nada. Mostrar eso no era nada sencillo. De modo que hice colocar el decorado en el suelo y filmar la escena en horizontal. En vez de caminar, el personaje se arrastra. Al enderezar la escena vemos a un hombre que camina con dificultad y de manera extraña; el movimiento de su musculatura no se corresponde con el esfuerzo que exige su recorrido.

Los ojos de Miller son claros y en mi película a veces los tiene oscuros. Es que le pinté ojos sobre los párpados. No lo hice con una finalidad estética, para darle un aire de una máscara de Antinoópolis. Se los pinté porque cuando no ve camina como ciego, y como en la pantalla no percibimos que son ojos falsos, su marcha irreal colabora con la irrealidad de su personaje.

Otro truco: se trataba de mostrar la estatua del poeta destruida por los niños que juegan, esa infancia que todo lo destruye y nada respeta. La estatua de piedra tiene que desaparecer como si fuese de nieve. De modo que a ese prodigio

había que oponerle una escena muy realista, una suerte de documental. En fin, había que ponerla de relieve. Llevé la exactitud al extremo de remplazar la nieve verdadera por esa cosa que sólo hay en París, ese lodo gris que los niños parisinos se arrojan y, ciertamente, es menos fotogénico y seductor que la bella nieve rusa.

Con frecuencia el público comete el error de creer que los artistas se burlan de él. Eso es imposible. En primer lugar porque el artista no ganaría nada con burlarse. En segundo lugar porque el trabajo singularmente agotador del cinematógrafo es demasiado absorbente como para que uno pueda pensar. El pensamiento se ve sustituido por un mecanismo de sonámbulo. ¡Imagínense todo el trabajo que demanda una película! Llegamos a las seis de la mañana –la hora de la guillotina– y hasta la medianoche vamos de estudio en estudio. No comemos. Dormimos de pie. Tropezamos. Al cabo de cuatro días, si no tenemos buena constitución o no nos rodeamos de ayudantes, estamos listos. Nadamos. Ya no sabemos dónde estamos. Ya no sabemos quiénes somos. Es una de las razones por las que el cinematógrafo puede ser un arma poética maravillosa. Dormir despierto es hablar sin darse cuenta. Es confesarse. Es decir cosas que no diríamos a nadie. Nos abrimos. Las tinieblas dejan de ser tinieblas. La campana de inmersión de la que hablaba hace un momento entra en funcionamiento. Por eso la película que están por ver es del orden de la confidencia y no es en absoluto clara (al menos en el sentido en que los espectadores entienden el término).

Por más que quisiese contarles la película, no podría hacerlo. Para felicitarme, llegaron a decirme que carecía de técnica. Eso es inexacto. No hay una técnica del cinematógrafo. Lo que hay es la técnica que cada uno se procura. Nos zambullimos y nadamos. Nos vemos obligados a inventar nuestro estilo de nado. Nunca antes me había involucrado en el cinematógrafo. Estuve admirablemente rodeado y secundado,

y no reprocho a ninguno de mis colaboradores el que me hayan dejado solo. Yo exigía quedarme solo, para descubrir un método propio. Me contentaba con decir: "Périnal, necesito una iluminación turbia" o: "Périnal, necesito una iluminación de documental" o: "Périnal, necesito una iluminación de malestar". Fíjense qué cómoda era su tarea. No me respondía. Asentía con la cabeza y yo obtenía lo que le había pedido. ¿Cómo pueden vivir felices los cineastas, haciendo tantas películas? Es mortal. Uno se pregunta si llegará vivo al final de la jornada. Quiero mencionar el ejemplo de Miller, que es una persona admirable (mis intérpretes son todos admirables, ya que no los elegí por su belleza física sino por su carácter moral; porque en una película los rostros se ven inmensos y los ojos revelan todo). Después de filmar, Miller no sabía que había interpretado su papel. Durante la proyección decía: "¡Soy yo, soy yo! ¡Imposible!". Lo único que recordaba era haber estado sentada en una silla durante horas, haberse dormido, haberse desmayado, haber comido sándwiches y bebido cerveza caliente. Nótese que no le reprocho nada ni me lamento por nada. Porque cuando una película está organizada al dedillo, el resultado es algo demasiado claro, demasiado brillante y que envejece rápido. Antes del Rolls Royce, que cambia tan seguido de forma y mecanismo, prefiero la caretilla. Así que, al fin y al cabo, no es malo ser víctima del lujo de los estudios, cuyos directivos menosprecian a los poetas. Incluso me ayudaron creyendo perjudicarme. Un día mandaron a sacudir las alfombras para hacer que me vaya; ese polvo es lo que le provee su tonalidad característica a todo el final de la película y le da un aspecto apoteótico.

Como les decía hace un momento, una película como esta no se puede contar. Podría darles mi interpretación. Podría decirles que la soledad del poeta es tan grande, y que este vive con tanta fuerza sus creaciones, que la boca de una de ellas se le queda en la mano como una llaga y él ama a esa boca (se ama,

en definitiva). Una mañana se despierta con esa boca pegada a él, como en un encuentro azaroso. Trata de deshacerse de ella, cosa que hará por medio de una estatua muerta. Y esa estatua cobra vida, se venga y lo embarca en espeluznantes aventuras. Podría decirles que la batalla de las bolas de nieve es la infancia del poeta, y que cuando juega la partida de cartas con su Musa, con su Gloria, con su Destino, hace trampa al tomar de su pasado lo que tenía que buscar en sí mismo. También podría decirles que, tras haber tratado de conquistar una gloria terrestre, cae en ese "tedio mortal de la inmortalidad", en el que pensamos cuando nos encontramos ante cualquier sepultura ilustre. Tendría razón al decirles todo eso pero también me equivocaría, porque sería un texto escrito *a posteriori* de las imágenes. Por lo demás ¿se trata de imágenes? La vida crea grandes imágenes sin saberlo. El drama del Gólgota no sucedió para los pintores. Repito, mientras trabajaba no pensaba en nada. Y por eso hay que dejar que actúe la película, así como la música de Auric que la acompaña, y como toda la música del mundo. Esta proporciona un alimento anónimo a nuestras emociones y nuestros recuerdos. Y si cada uno de ustedes encuentra en esta película un sentido propio, habré logrado mi cometido.

Agrego que hay tres pasajes de esta película que dieron lugar a graves malentendidos.

En primer lugar un título intermedio: *La profanación de la hostia*. Recuerdo que lo tomé de un lienzo de Paolo Uccello que se exhibía en la exposición italiana de Londres. ¿Cuál es su sentido? Sangre que profana la nieve. Eso es todo.

Luego, el niño que sangra. Mi idea era que en el cinematógrafo no se tiene que deformar en el espacio. Las películas rusas nos hartan de rostros tomados de abajo o de arriba, etc. Quise tomar mi película de frente y sin arte. Pero si el cine prohíbe las deformaciones en el espacio, permite en cambio las deformaciones en el tiempo. Una historia de mi infancia no deja de acecharme. Se la puede encontrar en algunas

de mis obras: un chico lastimado por una bola de nieve. En *Los niños terribles* el niño no muere. En esta película sí. No es la simple reiteración de un tema. Es toda una mitología que el poeta moviliza y enfoca desde diversos ángulos. El niño que sangra en realidad debe haber sangrado muy poco. Probablemente le sangró la nariz. En mi recuerdo vomitaba sangre. No quise filmar una escena realista sino el recuerdo deformado de esa escena.

También está el palco que aplaude. Pero no a un niño muerto, como se creyó. El ángel se lleva al niño entre los aplausos del palco, pero estos son para el poeta que se mata. Con frecuencia, para vivir, los poetas tienen que morir. Y no sólo derramar la sangre roja del corazón, sino también la sangre blanca del alma, que los poetas secretan y que permite seguirles el rastro. Sólo a ese precio se obtienen aplausos. Para obtener la menor de las aprobaciones tienen que darlo todo.

Para cerrar este preámbulo, por el que me disculpo –porque no tengo el hábito de la improvisación y el público me intimida bastante–, les diré que un poeta es alguien muy poco real. Cuando habla tras despertar del sueño en que compone sus obras, es como si nos hablasen en estado de vigilia las viejas que ofician de médium en la Salpêtrière. La obra del poeta lo detesta y lo devora. En la tierra no hay lugar para él y su obra. Esta saca partido del poeta, y sólo después de muerto él sacará partido de su obra. Por lo demás, el público prefiere a los poetas muertos, y tiene razón. Un poeta que no murió es un anacronismo. Para no dar ese espectáculo monstruoso, hace tiempo que me retiré del mundo. Ahora, señoras y señores, cederé el lugar a otra forma de mí, acaso oscura, acaso penosa, pero mil veces más verdadera que la que ahora les habla y tienen frente a sus ojos.

(Conferencia pronunciada en el Théatre du Vieux-Colombier el 20 de enero de 1932, antes de la proyección de la película)

La bella y la bestia

Un cuento de hadas posee un clima especial, que no se parece a ningún otro. Todo está bañado en una atmósfera precisa y maravillosa, que no autoriza la menor vaguedad. La fuerza de la imagen tiene que hacernos creer lo inverosímil y es necesario que los adultos que componen el público vuelvan a tener la buena fe de los niños. A decir verdad, el público ideal es un niño, uno solo, que no prejuzga, que se deja convencer sin protegerse de sí mismo.

Mucho se debatió sobre si el verdadero autor de una película es su director. No hay que exagerar. Sin historia ni texto el director no puede brillar. Pero es cierto que, si parte de buenas bases, una película pertenece al director y es producto de su mecanismo particular. Por eso decido asumir la total responsabilidad de *La Bella y la bestia*. Mis bases están listas desde hace un año. Falta escribir para el ojo, traducir el cuento a mi propia lengua visual. Huelga decir que sería una empresa imposible sin un equipo de primer nivel, desde los actores hasta el último de los técnicos. Y yo tengo ese equipo.

Por otra parte, la cámara capta lo imponderable. El amor al trabajo, el buen humor y la efervescencia son tan necesarios como los decorados y la electricidad. Escribo estas líneas en un corral, bajo el cielo nublado de Turena. Esperamos. Aguardamos los caprichos del cielo. Esperamos por el sol. Josette Day (la Bella), Mila Parély, Nane Germon, Michel Auclair (sus hermanas y su hermano), Jean Marais (el amigo), Marcel André (el padre) acampan maquillados y emperifollados en medio de gallinas, patos, proyectores, cajas, mesas de maquillaje. En medio de este campamento gitano, la vida de la pequeña casa de campo sigue su ritmo, como si fuésemos fantasmas invisibles de otra época, la de Johannes Vermeer.

(*Le Monde illustré*, 8-9-1945)

Creo que el cuento *La bella y la bestia* fue el que más me impactó en mi infancia. A tal punto que lo transformé, lo extendí, lo compliqué sin saberlo. Soñaba con hacer un libro, una obra de teatro o una película a partir de él. Y por temor a decepcionarme no volví a leerlo. Lo encontré nuevamente en 1939 bajo la prestigiosa cubierta de la Bibliothèque Rose. Está junto a los cuentos de Perrault. Esta proximidad hace que con frecuencia se olvide quién fue su autora (Jeanne-Marie Leprince de Beaumont) y se lo atribuya al autor de *Piel de asno*.

No tenía nada que temer. Mi imaginación dramatizaba esta obra de arte sin omitir un solo detalle. Pero el cuento, con sus exquisitas ilustraciones, era mil veces más bello en su simplicidad, su brevedad y sus sorprendentes perspectivas. Una obra de teatro me limitaría demasiado. Decidí tomar el cuento como punto de partida para una película y llenar sus márgenes con acciones que no quebrasen su línea recta sino que se enrollasen en torno a esta.

Restaba conservar el inimitable estilo de los cuentos de hadas, la ingenua audacia de su lenguaje, y traducirlo en imágenes. Restaba encontrar actores capaces de darle figuras y voces. Vestuarios y decorados que tuviesen ese aire convencional que exige lo inverosímil (el cual no tolera la menor inverosimilitud e impone leyes mucho más severas que el realismo). *La bella y la bestia* es un cuento de hadas sin hadas, un cuento humano tierno y cruel, cuyo postulado –"usted me robó mis rosas, por lo tanto merece la muerte"– anuncia desde el comienzo que es necesario creer ciertas cosas sin tratar de entenderlas. Es territorio de la infancia. Esta cree en lo que se le muestra. Por más extraños que sean los hechos, no les contrapone la nefasta incredulidad de los adultos. Y la única oportunidad que tiene el cinematógrafo es lograr imponerle a ese público que perdió la infancia una hipnosis comparable a la que ejercían las linternas mágicas o las imágenes de Épinal.

El del cinematógrafo es un trabajo en equipo. Pero como también es importante trabajar solo, quiero decir, darle a la película cierto carácter singular para bien o para mal, el primer trabajo será elegir un equipo apasionado por el emprendimiento y capaz de plegarse inmediatamente a sus menores zigzagueos. Christian Bérard aportaría a Moulaert (decorados) y Escoffier (vestuario) las ideas, hallazgos, formas y colores cuyas misteriosas relaciones pertenecen exclusivamente a ese zurdo genial (Bérard nunca usa la mano derecha). Yo iba a dirigir. Para ese trabajo no tendría un asistente propiamente dicho. René Clément iba a ser mi consejero técnico. Él, el director de fotografía Alekan, Iberia (montajista) y yo no haríamos una sola toma sin antes discutirla en grupo. Nuestros intérpretes colaboran igualmente en la iniciativa, con su buena voluntad y su deseo de superar los obstáculos que, con semejante tema, se acumulan a lo largo del camino.

Elegí a Josette Day porque al quitarle su barniz exterior, develando así su verdadero carácter, nos encontramos ante un verdadero personaje de las ilustraciones de Gustave Doré.

Jean Marais tiene tres papeles. Su preferido es el de la Bestia, en el que las ventajas físicas, que suelen ser un hándicap para un joven actor, aquí no podrían perjudicarlo.

Georges Auric sumará la música de esta película a las de *La sangre de un poeta* y *El eterno retorno*, todas maravillosas. En nuestra época, una película demanda una cantidad de trabajo prácticamente imposible de realizar. Los problemas de dinero estimulan al poeta y lo obligan a suplantar la riqueza en sentido estricto con su riqueza de espíritu.

Agradecemos a Paulvé, Darbon y Bertroud, sin los cuales este sueño de larga data y los preparativos de todo un año serían letra muerta.

P. S.: Me doy cuenta de que no hablé del sentido profundo que puede presentar la película ni de su virtud como enseñan-

za. Confieso que me niego a esos prolegómenos. Prefiero la fuerza secreta que se desprende de un hombre a su prestigio de buen orador. Y lo mismo con una obra. Su poesía tiene que desprenderse sola, sin que el poeta la premedite. Si lo hiciese, produciría una de esas obras "poéticas" donde la poesía se rehúsa y no funciona. Para extraer el sentido profundo del cuento de Leprince de Beaumont (que interpela más a los adultos que a los niños) yo preconizaría un método semejante al del ebanista: fabricar una mesa sólida. Dejo a los demás la tarea de comer, escribir y jugar a las cartas sobre ella, de hacerla girar y, si tienen ganas, hablar. La obra de un poeta tiene que ser un medio que permita que ciertos fluidos se propaguen y ciertas ondas se difundan. Y punto.

(*Plaisir de France*, n° 112, septiembre de 1945)

No creo que exista un oficio que distraiga más y sea menos monótono que el de director. ¿Qué es un director? Lo constato tras un trabajo de varios meses: es un equipo. Nuestra función consiste en agrupar, amar, interesar, conservar intacto ese fuego sin el cual las tomas no serían más que cenizas.

A veces, en medio de esa gran máquina de luces, ruidos y desorden, me pregunto si yo dirijo el trabajo o este me dirige a mí, acelerando su extraña velocidad por una pendiente cada vez más empinada.

René Clément, mi mano derecha; Claude Iberia, mi mano izquierda; Henri Alekan, el director de fotografía; Henri Tiquet, su camarógrafo; Lucile Costa, mi continuista; Christian Bérard, el que metamorfosea muebles y telas; Aldo Rossano, fotógrafo, todos ellos parecen una continuación de mi cuerpo, movidos por mis nervios y vibraciones. Por no hablar aquí de los actores, con Josette Day y Jean Marais a la cabeza. Trato de darles la menor cantidad posible de indicaciones, porque la atmósfera que los rodea los inspira y les impide extraviarse.

¡Pero qué lucha representa todo esto! Contra la electricidad, contra los reflectores que chisporrotean, contra las traicioneras enfermedades de la fatiga, contra el maquillaje que se corre, contra el sonido que graba ruidos repentinos e imprevistos, contra la consciencia del director de fotografía que quiere rectificar una iluminación, contra la película de mala calidad que se niega a los contrastes, contra el laboratorio que se equivoca de intensidad. Una lucha minuto a minuto y extenuante, porque durante una toma, entre la palabra "acción" y la palabra "corte", el corazón deja de latir.

Una película no pertenece ni al pasado ni al presente ni al porvenir. Se ubica en un tiempo que le es propio y que no se analiza.

En cuanto a los diálogos, considero que no tienen que tener un papel importante. Las acciones los remplazan ventajosamente.

Esta parquedad tiene que someterse al ritmo interno de la historia. En *Las damas del bosque de Boulogne* yo no era más que un amistoso servidor de Robert Bresson, que quería un libreto seco y cercano al estilo de Diderot. Como la suya era una película moderna, yo tenía que transponer ese estilo; por desgracia, pude conservar muy pocas frases de Diderot. La única réplica textual que introduje no pertenece a él sino a Pierre Reverdy. Se encuentra en una obra de teatro que aún no fue representada. "No hay amor, lo único que hay son pruebas de amor." Figura en *Las damas del bosque de Boulogne* como homenaje a ese gran poeta y amigo.

En *La bella y la bestia* se habla poco. Es un cuento. Más que narrarse a sí mismos, los personajes tienen que parecer narrados por el autor. El silencio, la música, el viento, los vestidos que arrastran sus largas colas, acompañarán la maravillosa aventura que Leprince de Beaumont añade a las de Perrault en el libro de la Bibliothèque Rose.

Francia nunca celebra lo suficiente el extraordinario aporte de los técnicos y electricistas de cine. Esa mano de obra alegre, seria, preciosista, veloz, aérea, remplaza la fanfarria de Hollywood. Habría que entenderlo y dejar de tratar como simples peones a los verdaderos directores de la orquesta.

La lista de las reformas que se imponen es demasiado larga.

Contentémonos con imitar a los niños, que conocen el secreto de maniobrar juguetes miserables de modo tal que se conviertan en los más bellos del mundo.

(*Carrefour*, 19-10-1945)

Las incontables críticas que recibió mi película *La bella y la bestia* no me impactaron. Me las esperaba. Tengo una larga costumbre. La mayoría de ellas se origina en una falta de toma de distancia; en el apuro con que el cinematógrafo acostumbra a los ojos y los oídos a ver y oír distraídamente cosas que exigen profunda atención; y en un total olvido del estilo de las leyendas francesas. Uno de los artículos más pertinentes me reprocha el triple papel de Jean Marais. De modo que debo explicarme.

Ese triple papel nos muestra lo ingenuo que es el mundo de las hadas, y por qué no se acerca más al nuestro. Las hadas (cuya acción se desarrolla en los márgenes de mi película) perciben que Bella está enamorada de Avenant, un joven indigno de ella. Creen que si la Bestia tuviese su mirada, Bella lo amaría. A Avenant, que trata de matar a la Bestia, creen castigarlo dándole su fealdad. Y creen recompensar a Bella y a la Bestia concediéndole a este la belleza de Avenant, que se suma así a la nobleza de la Bestia. Y creen que de esa mezcla resultará el príncipe soñado por Bella. ¡Qué hadas ingenuas!

Al igual que las muchachas de 1946 que ven mi película y me escriben, Bella prefiere la Bestia al príncipe. "¿Es feliz?", le pregunta la Bestia. Y ella responde: "Tendré que acostumbrarme".

Pero esa combinación es posible porque Avenant, la Bestia y el príncipe conforman uno solo. Si no, Bella saldría huyendo al ver al bello desconocido. Un gran enigma reúne a los tres hombres que la codician. Sin eso, la película no sería más que una imagen de Épinal.

Hablan de la lentitud de mi película. Pero si el cinematógrafo no admitiese lentitud no sería un arte. Y lo es. Lo mío no es lentitud, es un ritmo. Mientras filmaba, cantaba sin cesar para mis adentros el minueto de Lulli en *El burgués gentilhombre.* Su pompa, sus síncopas, su solemne singularidad, me transmiten una suerte de terror sagrado que me proyecta tan lejos en el tiempo como un documental sobre las danzas de África del Sur me transporta en el espacio.

Los críticos no deberían considerar el cinematógrafo simplemente como una distracción. Tendrían que poder volver sobre una película y estudiarla, aunque más no fuese, en lo que a la mía concierne, para descubrir la sublime música de Georges Auric que la acompaña; para advertir la milagrosa gracia con que se mueve Josette Day y la grandeza sumamente discreta con que Jean Marais expresa el sufrimiento animal de ese doliente personaje. Todo esto –incluidos el estilo molieresco de las hermanas, el equilibrio entre los miembros de la familia, el particular relieve de las imágenes de Alekan y mucho más– quedó como letra muerta para quienes tendrían que declarar a nuestro favor en el juicio que hace siglos se promueve en nuestra contra.

¿Cómo puede ser que el verdadero público, las almas más simples, lean todos esos secretos a libro abierto y nos lo cuenten en numerosas cartas que harían la fortuna de la crítica?

A esa multitud me dirijo y le expreso mi gratitud.

La gran dificultad de la mitología (y los cuentos de hadas ¿no son la mitología francesa?) es no ofender esa imagen bas-

tante vaga que cada uno se hace de sus héroes. La infancia forja un mundo al que hay que entrar con suma delicadeza.

Cuando pensé en hacer una película de *La bella y la bestia*, primero me remití a la edad en que, recostado en mi habitación de enfermo, leí el cuento de Leprince de Beaumont bajo la cubierta de la Bibliothèque Rose. Su teatral encuadernación, roja y surcada de dorado, fue el primer telón que vimos levantarse sobre espectáculos de luz y sombra. Si no me engaño, unas viñetas ilustraban el cuento del que hablo. En ellas se veía una bestia con cuernos y garras, detrás del sillón de la Bella, quien salvo por el vestido no era muy diferente de las doncellas de Rose Long y Sophie Fichini. Pero había otras ilustraciones: las de nuestra imaginación. Y eran innumerables. En un jardín, la bestia surgía de entre las plantas y aterrorizaba al mercader, que tras arrancar una rosa caía de rodillas. La bestia andaba de acá para allá por los pasillos y Bella se moría de miedo en su habitación. Bella regañaba a la bestia y la pobre bestia lloraba.

El cuento se parece muy poco a nuestro mundo, sus pesares y sus horrores. Pero tal vez haya alguna posibilidad de salir por la puerta prohibida, secreta, que se abre hacia nosotros mismos, en nosotros mismos. En una interioridad que ya no se rebela contra su infancia y descubre que los acontecimientos que nos transformaron en adultos también tienen que ver con esa mala costumbre de romperlo todo que tiene la infancia.

La bella y la bestia es un cuento de hadas donde no aparecen hadas. Eso me gusta, porque cuando las hadas se dejan ver desaparecen rápido para nunca más volver. Es mejor imaginarlas disfrazadas de objetos y vigilando nuestros actos. Aquí me aproximo a la dificultad de mi emprendimiento y al extraordinario aporte de Christian Bérard. Cada objeto de la película tenía que ser un hada, provocar en nosotros una resonancia, un agradable malestar. El vestuario tenía que tener

ese estilo que sólo pertenece a los cuentos, pero que pierde si se pretende extravagante y no se somete al impecable realismo de la irrealidad.

El gran logro de Bérard –los míos me los reservo, pues creo haber errado el camino– es el tacto con el que vistió a mis personajes. Estos se convirtieron en los verdaderos habitantes de la casa de campo de Turena donde filmábamos, mientras que el propietario y mi equipo se transformaban en fantasmas. Lo asistieron René Moulaert y Lucien Carré, las impresionantes obreras de Paquin y los continuos viajes entre libros de Johannes Vermeer y Gustave Doré.

Repito: lo fantástico es un estilo. En él, una bestia puede decir "*Sé que soy tan horrible*" en vez de "*Sé que soy horrible*". Todo pende de un hilo. Y en el estado actual del cinematógrafo no era sencillo maniobrar ese hilo sin romperlo. Esto no es un secreto para nadie. Su estado es calamitoso. Sin los obreros, que con tablas y clavos inventan y fabrican con genialidad lo que no tienen, no concluiríamos nuestras iniciativas.

Además yo estaba enfermo. Pero del estudio de Saint-Maurice conservo únicamente recuerdos maravillosos. Allí inventaba, construía, filmaba y montaba. Con Iberia como tutor, ensamblando con él las imágenes, volví a las habitaciones de mi niñez, las de rubeola, coqueluche y escarlatina.

Los actores son los únicos de quienes podemos compadecernos. En el cinematógrafo nos pertenecen, no pueden hacer nada por propia voluntad. Josette Day se moría de frío con su escote. Jean Marais, cubierto de pelos y cuernos, esperaba su texto de una línea. Se ven compensados en el Théatre du Gymnase, donde vuelven a ser libres y yo les pertenezco a ellos.

En lo que a mí respecta, me declaro culpable. Cometí muchos errores. ¿Pero quién podría reprocharnos esas faltas mías y de mis colegas? El cinematógrafo está en sus inicios.

Tiene mi edad. Es viejo para un hombre, joven para un arte, si pensamos en lo antiguas que son la pintura, la escultura, la música y las letras. Esperemos. Ya llegarán el color, el relieve, las nuevas faltas y, a la larga, la posibilidad de usar el cinematógrafo sin oírnos decir constantemente que se trata de un arte caro orientado a las masas. Tendrá que singularizarse, como las otras artes. La exclusividad (que no es tal) tenderá sus trampas. Las películas de "tirada reducida" se proyectarán en una sala similar a la del Studio des Ursulines. Y si desborda, mejor. Sin pasar por la élite que prejuzga, llegará directamente al gran público, que no prejuzga.

Y ahora, debo decir que nunca podré expresar con suficiencia mi gratitud hacia los técnicos del cinematógrafo. Podrían haberme mirado con desconfianza. Ellos conocían los métodos de un oficio al que yo llegaba con amor instintivo. Lo único que encontré fue buena voluntad, ayuda mutua, cordialidad. Nuestro director de producción Emile Darbon cuidó de mi salud y sigue haciéndolo, en el paisaje nevado donde escribo estas líneas. Ninguna de esas personas, todas ellas expertas en su trabajo, se burló jamás de mis búsquedas o mis pasos en falso. El laboratorio de Saint-Maurice toleró mis visitas de maniático. En síntesis, si pude dar cuerpo a mi sueño fue porque ellos así lo quisieron.

Paul Éluard dijo que para entender mi película uno tenía que querer más a su perro que a su automóvil. Después de eso, no queda mucho por decir. Pero como la película plantea problemas, y leí tantas cosas erróneas al respecto, me decidí a explicarme un poco. Las Letras francesas están muy enfermas. Les cuesta digerir la literatura norteamericana mal traducida que devoran. Los americanos se sorprenderían si se enterasen de la alta estima en que Francia tiene a una serie de obras que Norteamérica considera menores y a las que no otorga mayor importancia. No seamos tan severos. Con frecuencia se

produce el fenómeno inverso, y en el mundo se reciben y adoptan libros franceses que Francia tampoco tiene en gran estima.

Por otra parte, lo que encandila al actual esnobismo y fomenta una tendencia cada vez más marcada a leer rápido y de manera distraída, a no buscar en los textos otra cosa que acontecimientos pintorescos, son las malas traducciones de esos libros norteamericanos. Se comprenderá que, de un país a otro, lo pintoresco no se presenta de la misma manera. Las cosas que en uno parecen naturales en otro resultan extraordinarias. Atribuyo a esa diferencia de perspectiva, por ejemplo, el éxito de las películas de cowboys en Francia y de *La mujer del panadero* de Pagnol en los Estados Unidos. ¿Debo agregar que en Francia, donde la juventud ya no compra libros (demasiado caros o demasiado escasos) se abrió un verdadero abismo entre el ayer y el hoy? ¿Que el naturalismo, que Goncourt y Antoine impusieron con tanta dificultad en 1889, que fue vencido por el simbolismo, el cubismo, el dadaísmo y finalmente el surrealismo, hoy vuelve a brotar de sus ruinas, y toda una juventud que ni siquiera lo sospecha cree inventar una forma de arte definitiva, tanto más seductora cuanto que exige menos esfuerzo?

En este sentido, recientemente presenciamos algunos prodigios bastante curiosos, aunque más no sea por las últimas películas italianas (que Italia menosprecia y a nosotros nos encantan por su naturalismo lírico, más verdadero que lo verdadero). Entre ellas, *Paisà* de Rossellini es el ejemplo tipo.

A causa de esta película (en lo que a mí concierne) y de *La sangre de un poeta* (en lo que concierne a Rossellini) decidimos colaborar y hacer *Amore*, con Magnani. Ella es la única intérprete y está admirable.

El cinematógrafo francés está pasando por una crisis muy curiosa. Antes, los productores veían en el espíritu y la poesía un medio para hacer fortunas a través de nosotros. Un circuito de distribución cada vez menor, el aumento de los costos

de producción y la estabilidad del precio de las entradas hicieron poco a poco que los hombres de negocios del cine se convirtiesen en mecenas (y como se podrá adivinar, bastante malhumorados).

En Francia, en la actualidad, una película que supera el estilo promedio ya no es rentable. Y salvo por los grandes emprendimientos donde se pone en juego el prestigio, la producción se interrumpirá y los estudios quedarán vacíos.

Otra de las grandes dificultades que encuentra un poeta frente al trabajo cinematográfico es la exigencia de una recaudación inmediata.

Un libro puede esperar. A una obra de teatro le puede ir mal. Una película tiene que gustar, y necesitamos poner en movimiento una gran cantidad de fuerzas que nos permitan agradar y desagradar a la vez. Nunca ocurre que lo nuevo no despiste a los estetas, a los críticos y a la multitud, que están perezosamente habituados a ciertas fórmulas y ante el menor desvío respecto de ellas se despiertan sobresaltados del modo más brusco y desagradable.

La única posibilidad con la que cuenta una película es que la multitud, menos sorda y ciega que nuestros jueces –debería decir: más infantil, más propensa a dejarse convencer–, no obedezca el veto del tribunal de las Letras y, como pasó con *La bella y la bestia,* vea con ingenuidad y amor lo que las ojeras no dejan ver a los intelectuales de la capital.

En síntesis, cuando decidí hacer una película sobre un cuento fantástico y entre todos ellos me detuve en el menos fantasioso –es decir, el que menos podía sacar partido de las facilidades que ofrece la técnica moderna del cinematógrafo– obviamente sabía que nadaba contra la corriente, que iba a contramano, que una vez más me oponía a la moda.

Al realismo yo iba a contraponer la visión esquemática y un tanto tosca de los personajes de Molière (al comienzo de la película). Al cuento de hadas tal como lo concibe la gente,

por el contrario, iba a oponerle una suerte de realismo que lo sacaría de lo vago, los vapores, las sobreimpresiones y otros métodos obsoletos.

El hilo conductor de la obra iba a ser la continuidad del tipo de hombre que las mujeres buscan sin saberlo, creyendo cambiar de amor. Y la ingenuidad de las hadas, o de quienes las inventaron, que creen que ese tipo se perfecciona hasta llegar a la belleza convencional. Mi objetivo era hacer una Bestia tan humana, tan simpática, tan superior a los hombres, que su transformación en príncipe azul sea una terrible decepción para Bella, y en cierto modo la obligue a un casamiento por conveniencia y un porvenir que se resume en la última frase de los cuentos de hadas: "y tuvieron muchos hijos".

Por lo tanto, me hacía falta decepcionar al mismo tiempo al público y a la Bella. Disimuladamente, para que el ardid fuese exitoso, me esforcé en lograr que mi director de fotografía Alekan filmase con un estilo insulso a Jean Marais como príncipe. Y sucedió.

Yo o mi intérprete recibimos incontables cartas de mujeres, jóvenes, muchachitas y niñas que, en 1947, se lamentan por esa transformación y echan de menos a la pobre bestia, que hubiese horrorizado en la época en que se escribió el cuento.

Cuando publicó *La bella y la bestia*, Leprince de Beaumont era una pobre institutriz en Inglaterra, y supongo que la historia es de origen escocés.

Los anglosajones se llevan mejor que nadie con lo extraordinario y el terror. Y en Inglaterra suele hablarse de lores, primogénitos de una gran familia y herederos del título nobiliario, que son monstruos escondidos en algún castillo.

Tengo muchas esperanzas en la inteligencia norteamericana en esta materia, y por tres razones:

1) Estados Unidos es el país de Edgar Allan Poe y los clubes secretos, de los místicos y los fantasmas, de un admirable lirismo musical que recorre las calles.

2) Allí la infancia es más fresca, está mejor preservada en el alma de los hombres que en Francia, donde la gente se ejercita en perderla y considerarla una debilidad.

3) Los elementos norteamericanos que influencian la literatura francesa ya son anticuados y fueron superados en Norteamérica. El norteamericano busca otra cosa que lo que sigue sorprendiendo a los franceses y a él ya no.

Esto es, a grandes rasgos, lo que me llevó a una experiencia que no repetiré. Porque una experiencia tiene que ser única. Una vez más, la compararé con una semilla que cae en un terreno favorable o desfavorable y vuela hacia donde quiere.

El águila de dos cabezas

Esta vez quise llevar una obra de teatro a la pantalla conservando su carácter teatral. En cierto modo, se trataba de pasearme invisible sobre el escenario y captar los múltiples aspectos, matices, violencias y miradas que escapan al espectador de teatro, incapaz de seguirlos al detalle desde su butaca en la platea.

Yo ya había advertido la fuerza que adquiere un espectáculo teatral cuando se lo ve a vuelo de pájaro, por ejemplo desde las pasarelas, es decir, desde un ángulo indiscreto. Encerrado con los personajes en una habitación a la que le falta una pared, el público los escucha desde el mismo nivel, y sin ese carácter misterioso que la caprichosa forma del ojo de una cerradura confiere a los espectáculos íntimos.

El águila de dos cabezas no es una película histórica. Es *una* historia. Una historia inventada vivida por héroes imaginarios. Nunca me habría arriesgado a esta aventura en el mundo realista del cinematógrafo sin el apoyo de Christian Bérard. Su genio logra situar todo lo que toca, darle un relieve

y una apariencia de verdad en el tiempo y el espacio propiamente inimitables.

La película se inspira en una época más reciente que la de la obra de teatro. Es la juventud de Sarah Bernhardt, el descubrimiento por parte de las grandes damas –actrices o soberanas– del deporte en vestido de cola y las chucherías de la China.

Mi reina ya no es reina: el rey murió asesinado la noche misma de su boda. Pero ella sigue reinando, por el prestigio y la fascinación que ejerce sobre la imaginación del pueblo. Se esconde en sus castillos. Usa velo, no muestra el rostro. En síntesis, como dice el ministro de policía, "tiene una invisibilidad perturbadora."

La archiduquesa, madre del fallecido rey, teme esa perturbadora invisibilidad. Su eminencia gris, el conde de Foëhn, jefe de la policía, acosa a unos pobres grupos anarquistas y familias clandestinas que ensucian el honor de la reina con mil y una infamias.

Se aprovecharán de la rebeldía de un joven anarquista sincero, al que eligen para matar a la reina. Pero su rebeldía es una forma encubierta del amor. Su extraordinario parecido con el rey Frédéric es lo que decide a los anarquistas, y probablemente también a la policía y al conde de Foëhn.

La policía organizará una falsa redada y dejará que el joven Stanislas libre al reino de una persona perjudicial para los intereses de la archiduquesa, celosa de un poder que nada ni nadie puede controlar. La reina se divierte escandalizando a la corte. La noche en que llega a Krantz –el castillo al que se dirigía con el rey el día de su boda– ofrece un baile en el que no aparecerá. Encarga al duque de Willerstein (su ordenanza) y a la señorita de Berg (joven espía de la archiduquesa) que oficien de anfitriones en su lugar.

Durante el baile, cena en sus aposentos con la sombra del rey mientras escucha los valses que le gustaban a este.

Esa noche del baile en Krantz, perseguido por los perros y los disparos de la policía, Stanislas llega a la habitación de la reina tras escalar el muro. Se desmaya, la reina lo esconde, lo cuida y, ante su silencio obstinado, le explica que lo trata de igual a igual porque lo considera su ángel de la muerte. Quiere morir, pero que el destino decida cuándo. "Usted es mi destino –le dice ella– y ese destino me gusta".

Si hay que matar, hay que hacerlo rápido. Stanislas era un asesino y perdió su oportunidad. Tendrá que convertirse en héroe. Eso es menos fácil.

La película muestra los tres días que la reina y su asesino pasan juntos. A través de un procedimiento novelesco, ella pretende haberlo traído para que sea su nuevo lector.

Entre ellos ya no existe el protocolo. La reina se quita el velo, camina de un lado a otro, habla, insulta, la insultan, se planta con la frente en alto o agacha la cabeza. Como se adivinará, es una caída en picada hacia el amor.

El conde de Foëhn, advertido del giro que toman los acontecimientos, le ofrece ayuda a Stanislas en sus asuntos políticos. Este rechaza la oferta. Foëhn lo detiene. Lo libera hasta la partida de la reina, a quien Stanislas convenció de volver a la capital y arriesgar un golpe de Estado.

Stanislas se da cuenta de que el suyo es un amor imposible. La reina enamorada había dejado en su habitación un veneno que llevaba siempre con ella y cuya cápsula tarda quince minutos en disolverse.

Stanislas toma el veneno y quiere ver a la reina una última vez. Esta descubre el medallón vacío: enfrenta a Stanislas y decide actuar una comedia atroz. Lo insulta, le hace creer que se burló de él, hasta que él finalmente la apuñala.

Apuñalada, aún de pie, seguirá hablando y caminando, como la emperatriz Elisabeth de Austria en el embarcadero de Ginebra. Le confesará que lo ama. Morirán casi al mismo tiempo, en el momento en que la reina iba a mostrarse a rostro descubierto ante su escolta.

Un drama así es prácticamente imposible de narrar, y es inadmisible sin la participación de los admirables actores que le comunican grandeza y vida. Edwige Feuillère y Jean Marais, aclamados cada noche en el teatro en los mismos papeles, se superan en la pantalla y nos entregan todo lo que no podían darnos en el escenario.

La música de Georges Auric y los valses de Strauss del baile en Krantz son el fluido en el que está embebido este drama de amor y de muerte.

El cinematógrafo –esa manera de expresarse, esa forma de arte– nos obliga a dirigirnos a la multitud sin perder nuestros privilegios. De modo que al hacer *El águila de dos cabezas* en su versión cinematográfica quise sofocar el intelecto bajo la acción (en la medida de lo posible, claro) y hacer que mis personajes, más que hablar sus pensamientos, los pusiesen en acción. Seguí este método al punto de inventarles una psicología cuasiheráldica. Es decir, tan lejana de la psicología habitual como los animales representados en los blasones respecto de los animales reales (por ejemplo, un león que sonríe, un unicornio que se arrodilla frente a una virgen, un águila que lleva una banderola en el pico).

Esto no quiere decir que sea una psicología falsa, sino que se expresa con más realidad y violencia que de costumbre, eso es todo.

Un ejemplo entre muchos otros es la costumbre de dar órdenes que tiene una reina. Esa costumbre la lleva a confesar su amor en un santiamén, cuando otra persona daría rodeos. A ese carácter se añade entonces una elegancia de alma que obliga a la reina a vencerse e ir más allá de los pudores que desprecia en los demás. Esa insolente audacia es justamente lo que indigna en un primer momento a Stanislas. La considera ridícula. Pero poco a poco esa audacia lo sorprende y el asombro termina convirtiéndose en

admiración y amor. He ahí el mecanismo de conjunto de las almas de esta película.

Sin dejar que ningún detalle nos paralizase, con Bérard nos inspiramos en toda una atmósfera propia de las casas de la realeza. Allí, lo que en los poetas se llama decadencia –y que no es otra cosa que su singularidad– se expresa a través de cierta locura, de una lucha ingenua contra el conformismo y los usos heredados.

Es lo que lleva a la reina a ofrecer un baile por el aniversario de la muerte del rey y no asistir. Y lo que la lleva, por la fuerza del hábito, a intentar matar la costumbre creándose un ceremonial para sí misma, en su propia habitación y con el espectro del rey.

Tomamos de la Historia sólo una cosa: la cuchillada del final y el hecho de que la famosa emperatriz logró caminar un buen rato con el cuchillo clavado en la espalda. El resto (lugares, personajes y acciones) es de mi exclusiva invención.

Como no es mi oficio, se me hace difícil ver el cinematógrafo desde una perspectiva industrial. Para mí es un medio de expresión entre otros. Es un arte. Un gran arte. Tal vez el único popular. En lo que a mí respecta, es una tinta de luz con la que tengo el derecho de escribir lo que quiera (y no me refiero al libreto). Con *El águila de dos cabezas* quise hacer una película teatral.

Se dijo que era el triunfo del mal gusto. Seguro. No se podría hablar mejor. Bérard y Wakhévitch quisieron mostrar el mal gusto de los soberanos. Estamos en una época posterior a los hermanos Goncourt. Mallarmé, Manet y los impresionistas descubren el japonismo. Las reinas y las grandes actrices se inspiran en él. Más allá del salón de fiestas, copiado de la pagoda del príncipe de Gales en Bath, *El águila* nos muestra el revoltijo de los talleres de Marie Bashkirtseff y Sarah Bernhardt.

Soy consciente de los defectos de *El águila de dos cabezas*. Por desgracia, los costos implicados en la producción de una película y el escaso tiempo con el que contamos para hacerla no nos permiten corregir nuestros errores. El cinematógrafo es demasiado caro.

En *El águila* filmé quinientos metros de película de Edwige Feuillère hablando sola. Sin ella, esa hazaña hubiese sido imposible. Se vuelve posible porque ella se mueve con la genialidad de un actor chino, y porque la intensidad del silencio de Marais vale tanto como sus movimientos y la autoridad de su palabra.

Al final de la película, lo sensacional no es la caída hacia atrás de Marais (que su temeridad permitió realizar) sino su rostro, que se descompone a medida que sube los escalones. La reina de *El águila* no presenta ninguna semejanza seria con la emperatriz Elisabeth de Austria. Bérard se inspiró esencialmente en el aspecto de las reinas Victoria y Alexandra. La audacia de la reina al declarar su amor hay que atribuirla a una torpe ingenuidad y a la costumbre de dar órdenes que caracteriza a los soberanos, que pasa por orgullo y falta de pudor. Cuando Stanislas, tras la entrada del mameluco, constata esa manía de dar órdenes, entiende que su amor es un sueño.

Ciertamente, no me habría atrevido a hacer la escena final sin el célebre ejemplo de la emperatriz Elisabeth. Pero la puñalada de *El águila* no tiene nada que ver con la del embarcadero de Ginebra. Subsiste únicamente un fenómeno clínico y de fuerza de alma. ¿Debo hablar también de la escena del trapecio en vestido de cola que nos refiere Kostas Christomanos?

Si se admite que el cinematógrafo es un arte, en cada película hay que plantear un problema e intentar resolverlo. En *Los padres terribles* –a la inversa de *El águila*– me propuse desteatralizar una obra de teatro, filmarla en el mismo orden y sorprender a los desprevenidos personajes desde el indiscreto punto de vista de la cámara. En síntesis, observar a una familia por el ojo de una cerradura en vez de mirarla vivir desde la butaca.

Los padres terribles

Por sobre todo, me gusta la puesta en escena. Y mis obras son puestas en escena escritas. Desde *La sangre de un poeta* –una película que creé para unas pocas personas y tuvo el honor de agradar a las estrellas de Hollywood– sueño con poner en escena una película para el gran público. Esta vez busqué la compañía de Jacques Manuel y George Auriol, ya que se trata de un trabajo monumental (rehicimos la obra de teatro) y ello exige una ayuda competente pero que no se eleve por encima de mí.

Mi primera asociación fue con Alexander Esway. Las circunstancias me impiden continuar con esa colaboración, porque el cine es una sala de apuestas. Esway ya posee un estilo y eso podría impedirme encontrar el mío. Por supuesto, sigo siendo su amigo fiel.

En cuanto a los intérpretes, el cinematógrafo es lo opuesto al teatro. Lo que el público de este acepta, el de aquél no. Una Isolda y un Tristán gordos pueden emocionar, pero en el teatro, no en una película.

En la obra de teatro de *Los padres terribles*, Alice Cocéa hizo el sacrificio de aceptar un papel que no la favorece y va a contramano de sus aptitudes. Ella encuentra la manera de apropiárselo y está maravillosa en él. En la pantalla eso sería de mal gusto y ella lo sufriría. Me niego. Estoy impaciente por admirarla en el papel que le escribí para mi próxima obra de teatro.

Escribí *Los padres terribles* para Yvonne de Bray. Como estaba enferma le cedió su lugar a Germaine Dermoz. En cierto modo, esta se convirtió en la titular. Pero en la pantalla le debo a De Bray –y a mí mismo– presentar esta gran actriz al público.

Por otra parte, la deslumbrante salud de Dermoz, su belleza sana y robusta, no iría bien en la pantalla con el papel de

una enferma que deambula de cuarto en cuarto. Lo repito: en el teatro se admiten ciertas convenciones, en la pantalla no.

Todo este mecanismo funciona en un clima sumamente amistoso. Los otros actores conservarán sus papeles, en los que se destacan. Todavía no elegí a una joven para el papel de Madeleine.

Empezaremos a filmar, espero, el 10 o el 15 de julio. Roger Capgras sostendrá nuestro emprendimiento.

Me preguntan de qué modo podría expresar mi gratitud hacia los colaboradores de mi película. Lo hago así:

De Bray y Dorziat

En el peloteo entre De Bray y Dorziat –casi todas pelotas son interceptadas o terminan en una esquina– uno se pregunta asombrado por la velocidad de ese partido de tenis, cuál de las dos sostiene mejor la raqueta. Una actúa con las entrañas, la otra con la cabeza, lo cual las hace incomparables en dos papeles que exigen esa diferencia de estilo.

Josette Day

Encuentra de entrada la nota justa, no teme que la mueca del llanto la afee (y afearla no es fácil). Nunca cae en una declamación excesiva. Nunca comete una de esas faltas de tacto que por desgracia el público toma por profunda sensibilidad, y a la que los actores ceden bastante rápido. Es la intérprete ideal para un personaje que es muy difícil, ya que se ve expulsada en bloque por una familia sofocante.

Jean Marais

Triunfó en el papel de Michel desde la primera presentación de la obra de teatro en 1939. Pero en esa época tenía la misma edad que su personaje. Se arrojaba al agua y nadaba por instinto. Ahora estamos ante el gran arte. Marais

compone el papel, lo inventa, lo domina. Apenas ve que podría emocionar en una situación fácil, se corrige con un efecto cómico. Su sorprendente manera de actuar, siempre contra los pedidos del público y los hábitos de nuestros jueces, es una sublime lección de teatro y cinematógrafo. Sin su alma no se podría filmar *Los padres terribles*. No sería creíble, y la frase de la tía Léo: "Para no darse cuenta de nada hay que ser ciego como Michel y mi hermana", caería en el vacío.

Germaine Dermoz, Berthe Bovy, Serge Reggiani y Daniel Gélin estuvieron maravillosos en el escenario. Pero la obra fue escrita para Yvonne de Bray y Jean Marais, que la reescriben en la pantalla plásticamente y con una maravillosa comprensión del texto. Por lo demás, se parecen y actúan al mismo ritmo.

Marcel André

André ilustra el misterio del cinematógrafo. El que cuenta la historia no es el autor sino la pantalla. En cierto modo, la historia se cuenta a sí misma. Marcel André gesticula contra todas las reglas, y tiene razón. El que habla ya no es un personaje mío. Ya no es André. Es Georges. Un Georges nacido entre bastidores y ante la cámara.

Michel Kelber

Kelber y Tiquet me brindaron el indiscreto ojo de cerradura por el que observo a esa familia que vive dando portazos. Es la misma cerradura a la que pega el ojo la infancia y con la que deforma el mundo a voluntad.

Christian Bérard

Bérard metió a mis cinco peces en su pecera, una con poca agua. Y con plantas subacuáticas, esos admirables y atroces muebles de nuestra infancia. Christian Bérard era el único que, por medio de un corte maestro, podía hacer que la bata

de Yvonne de Bray (que, como su voz, no se parece a ninguna otra) acompañase su paso autoritario.

Georges Auric

Resaltó ciertas entradas de sentimientos como el melodrama resaltaba ciertas entradas de personajes. Lo logró mediante el uso de un solo motivo musical sumamente breve, algo totalmente novedoso en la historia del cinematógrafo.

Jacqeuline Sadoul

Agregó la puntuación que, a fuerza de escribir rápido, yo olvidaba incluir. Puso los dos puntos, los puntos y coma, los puntos suspensivos...

Los productores (Films Ariane)

Por último, mis productores no fueron tales, más bien fueron amigos que venían a visitarnos a la caravana un breve lapso cada día.

El teatro se opone al cinematógrafo. En el teatro, el autor pertenece a los intérpretes. Estos hacen lo que quieren. En el cinematógrafo, los intérpretes pertenecen al autor-director. Este los guía y constata si la línea quebrada que tienen que seguir conforma el hilo rojo que atraviesa el drama de punta a punta y en línea recta.

De modo que filmar una obra como *Los padres terribles* plantea un problema que hay que resolver. Y los problemas por resolver son el único interés real que presenta nuestro oficio. La obra tiene que conservar su fuerza emocional y no perder la efectividad constatada en el público de teatro. Pero también es necesario que no subsista nada teatral, que esa efectividad resulte de una intensidad totalmente distinta a la del teatro, cuyo marco fijo nos obliga a lograr nuestros efectos en bloque.

En el cinematógrafo la cámara tiene una función equivalente a la de un espectador que se pasease invisible por el escenario, mirando a los artistas y sus movimientos desde ángulos inesperados y mil veces más parecidos a los de la vida cotidiana que el punto de vista de la butaca de teatro. Desde esta, nuestra atención se enfoca o bien en el conjunto, lo cual nos obliga a perder ciertos detalles, o bien sobre un detalle, lo cual nos impide observar el conjunto y todo lo que ocurre más allá del punto en el que se fija nuestra mirada.

Con frecuencia el interés se centra más en los que escuchan que en los que hablan, como sucede al final de *Los padres terribles*, donde el grupo familiar parlotea únicamente para permitir que De Bray rodee su cama en silencio y entre al baño. En el teatro, el público, atraído hacia el grupo que habla, podría no advertir la pantomima de una madre que se cree abandonada, sufre y desaparece. En el cinematógrafo, en cambio, puedo poner el ojo del público sobre el recorrido de De Bray y, junto con ella, aislarlo de lo que motiva su marcha.

Cuando Michel le cuenta a su madre que ama a una muchacha, puedo mostrar únicamente la boca del hijo diciéndolo y los ojos de la madre que lo escucha. Y los ojos de De Bray brillan y agonizan como las estrellas.

Ya había empezado a hacer una película de *Los padres terribles*. Renuncié a ello para filmar la obra de teatro.

En el teatro me solía lamentar por no poder llevar a esa familia de habitación en habitación, hacerla seguirse por los pasillos, escuchar tras las puertas, dar portazos, en síntesis, vivir en caravana.

Por eso conservo intacta la obra de teatro y me limito a salir de la habitación de Yvonne donde se concentra la obra (comparable al vestíbulo de la tragedia) y la paseo por los lugares hacia los que es lógico que desborde.

Mi verdadero propósito al filmar esta película fue inmortalizar en la pantalla las maravillosas actuaciones del Théatre

du Gymnase. Yvonne de Bray y Jean Marais son una madre y un hijo. Ningún ojo se equivoca. Gabrielle Dorziat y Marcel André son la tía y el padre, Josette Day la hija. A tal punto que la trama continúa detrás de bastidores y, a la larga, esa familia de teatro se convirtió en una verdadera familia. La única dificultad de la película consiste en detenerlos, a cada minuto, en el torrencial mecanismo que los arrastraba todas las tardes en el teatro.

(*La France hebdomadaire*, n° 225, 13-7-1948)

Yvonne de Bray en la pantalla

Lo que hace grande a Yvonne de Bray es un secreto hasta para ella. Todo aquello de lo que se es consciente debilita. De Bray obtiene su grandeza al no ser consciente de ninguno de sus privilegios.

No conocer su propia fuerza le da a De Bray una paciencia sorprendente. Durante años y años no actuará. Se convertirá en espectadora. No intentará demostrar su genialidad. Vivirá y usará para vivir simplemente los dones que despilfarraba en el escenario en la época de Henry Bataille.

Probablemente, viviendo sin pensar en imitar la vida fue como acumuló los tesoros que un buen día derrocha para nuestro regocijo.

Pero hay que saber esperar. Y De Bray puede. Sólo podrá ser incluso más bella. Porque tiene ese qué sé yo animal que distingue a Sarah Bernhardt, Gabrielle Réjane y Colette del resto de las mujeres. Y como ellas, tiene ojos de leona.

En *El águila de dos cabezas* quise hacer una película teatral, con diálogos, gestos y acciones de teatro. En *Los padres terribles*, en cambio, quise "desteatralizar" una obra de teatro, sorprenderla por un ojo de cerradura, variar los ángulos de mirada hasta hacer de esa obra una película.

De Bray era apropiada para el experimento. No parecía que actuaba. Me bastaba con dejarla libre frente al peor dispositivo de indiscreción: la cámara. Le pedí que no le prestase atención. Ella no tenía que preocuparse de nosotros, sino nosotros de ella. ¡Qué importa si mira a cámara, qué importa si su mano pasa en primer plano como un pájaro veloz! Lo esencial fue captar desprevenida su mirada infantil, su maravillosa voz grave, rasposa, dulce, aterciopelada y metálica.

¿Debo confesar que, si hubiese dudado de filmar con ella, habría sido en vano? Al cabo de dos días, Yvonne de Bray había adivinado y adaptado a su propio estilo los mecanismos considerados como los más difíciles de aprender.

En De Bray nada parece venir del intelecto, emana del corazón y las entrañas. Y todo resplandece.

Y encima de todo es modesta. Pide que le den la entonación. Cosa rara. Y podemos hacerlo. Ella la adapta instantáneamente a la medida de su alma.

¿Acaso no se divirtió en *El águila* en el papel de una vieja presidente, que aparece cinco minutos y por cuya boca nos enteramos de que la reina no asistirá al baile?

Un periodista la menciona en el papel de la archiduquesa. Eso es ver la película bastante mal, pero es ver muy bien a De Bray, a quien no logramos imaginar en segundo plano.

Mi deseo es que el público pueda darse cuenta de todo lo que De Bray aporta al cinematógrafo en su papel de madre en *Los padres terribles*. Es incalculable.

(*L'écran français*, n° 176, 9-11-1948)

Orfeo

El café de los poetas es el punto de encuentro de la juventud literaria y de una multitud de artistas y snobs cuyos sentimientos por Orfeo se dividen entre la admiración y los celos.

Orfeo es el poeta oficial consagrado por la gloria. Ese día, una elegante mujer a la que llaman princesa atrae su atención. Pero estalla una pelea entre varias personas y Cegesto, un poeta totalmente ebrio al que la princesa se esfuerza en vano por sacar de la trifulca. La llegada de la policía aumenta el tumulto. Durante la huida Cegesto es herido por dos motociclistas que llegan al lugar en tromba.

La princesa interpela a Orfeo. Le pide que la acompañe al hospital –adonde llevará a Cegesto– para que haga de testigo. Pero en el camino Orfeo nota que el muchacho está muerto y que el automóvil salió de la ciudad. Los motociclistas salen al encuentro del vehículo, que se detiene ante un chalet situado en lo alto de una colina. Orfeo sigue a la princesa. Estupefacto, la ve revivir a Cegesto, conducirlo a través del espejo de la habitación en la que estaban y desaparecer. Orfeo corre tras ellos pero choca contra el vidrio y se desvanece.

Cuando vuelve en sí, el chalet desapareció y Orfeo se encuentra solo en la colina desierta. Al pie de esta, Heurtebise, el chofer de la princesa –que no es otro que la Muerte–, dormita dentro del automóvil. Lleva a Orfeo de vuelta a su casa. Allí encuentra a su esposa Eurídice, preocupada por su ausencia y por los rumores que se corrían. De acuerdo con estos, Orfeo habría hecho desaparecer a Cegesto, a quien nadie lograba encontrar desde el incidente en el café.

Pero Orfeo no hace otra cosa que pensar en los extraños acontecimientos que presenció. Y en la princesa. Abandona a Eurídice para escuchar, por la radio del automóvil de Heurtebise, mensajes cuyo secreto busca con ansiedad.

Convocado por el comisario para responder por las acusaciones en su contra, Orfeo vuelve a encontrarse con la princesa. Pero en vano se esfuerza por alcanzarla. No sabe que todas las noches la princesa emerge del espejo de su habitación para ir a su encuentro... Eurídice espera un hijo. Triste por el abandono de Orfeo, decide confiar sus penas a sus amigas

de antaño, las Bacantes, que lo odian. Pero en el camino, los motociclistas de la Muerte atropellan a la muchacha y se la llevan al misterioso reino del más allá.

Enterado de lo ocurrido por boca de Heurtebise, finalmente Orfeo deja de escuchar los mensajes (que emite Cegesto). Con la ayuda de unos guantes que permiten atravesar los espejos, sigue a Heurtebise al reino de la Muerte. Así, atraviesan juntos una zona lúgubre y llegan al Palacio donde el Tribunal Supremo juzga a la Muerte, acusada de actuar sin órdenes. Aquí son revelados todos los secretos: el amor de la princesa por Orfeo y el que, sin ser del todo consciente, Heurtebise siente por Eurídice.

A Orfeo se le concede recuperar a su mujer, con la condición de nunca volver a mirarla. Heurtebise los ayudará a respetar la cláusula. Pronto entienden las enormes dificultades que acarrea. Eurídice siente que nunca volverá a tener el amor de Orfeo e intenta morir por segunda vez, haciendo que su marido la mire. Finalmente lo logra y desaparece para siempre.

Casi al mismo tiempo, los poetas y las Bacantes irrumpen en la casa del poeta, al que siguen acusando de llevarse a su amigo Cegesto. Heurtebise lo defiende, pero suena un disparo y Orfeo cae muerto. Suplantando a la policía, que llegó al lugar del hecho, los motociclistas de la Muerte ayudan a Heurtebise a llevar a Orfeo al automóvil de la princesa.

La Muerte y Cegesto los esperan en la zona intermedia. Pero sacrificando su amor por el de los vivos, la princesa ordena a sus ayudantes, Heurtebise y Cegesto, que dirijan a Orfeo de vuelta a la vida junto a Eurídice.

En *Orfeo*, la princesa interpretada por María Casares no representa la Muerte, sino la Muerte de Orfeo. Cada uno tiene la suya, que se ocupa de nosotros desde el momento en que nacemos. No es la Muerte de los demás. Veremos que la

de Orfeo excede considerablemente sus prerrogativas y, con motivos demasiado humanos, no duda en desobedecer las órdenes de lo Desconocido.

Aquí, en cierto modo, el famoso mito de Orfeo se convierte en el mito del poeta que yo había esbozado veinte años antes en *La sangre de un poeta*. El poeta viola las leyes terrestres y se encuentra con su Muerte en un terreno de malestar donde sólo pueden producirse dramas.

Pero supuestamente el amor puede vencer ciertas leyes misteriosas. La Muerte de Orfeo se sacrifica (es decir, él se vuelve inmortal) y la pareja de Orfeo y Eurídice olvidará los acontecimientos de los que había sido víctima.

La casa de Orfeo, rodeada de vacío, se ve sometida sin cesar a las buenas y malas fuerzas que la cercan. El sentimiento de no haber llevado su obra lo suficientemente lejos impulsa a Orfeo a ir más allá. Y se entrega a actividades tan peligrosas y engañadoras como la magia, convirtiéndose en su víctima.

Un automóvil que habla, el chofer Heurtebise y las ilusiones de una juventud violenta e injusta (como tiene que ser): son las trampas que se alzan alrededor del poeta cuando intenta romper con el éxito fácil.

El Heurtebise de la película no es el ángel de la obra de teatro. Es un estudiante que, tras suicidarse, se convierte en uno de los ayudantes de la Muerte de Orfeo. Cegesto será el otro, pero con la única finalidad de embarcar a Orfeo en una aventura que facilita las maquinaciones de su Muerte. Todo tiene lugar en esa zona vaga, esa tierra de nadie donde cesa la vida y el más allá apenas se esboza.

Quise tratar el tema de lo que está escrito de antemano y lo que no. En síntesis, del libre albedrío.

Cuando filmo una película, duermo y sueño. Lo único que cuenta son las personas y lugares del sueño. Me cuesta entrar en contacto con los demás, como ocurre cuando dormitamos. Si estamos durmiendo y alguien entra a la habitación, para

nosotros no existe. Sólo existe si es incorporado a los actos del sueño. Para mí, el domingo no es un verdadero descanso. Intento volver a dormirme lo más rápido posible.

En mi película, la Muerte no es la representación simbólica de la Muerte por medio de una elegante muchacha. Es la Muerte de Orfeo. Todos tenemos la nuestra, que se ocupa de nosotros desde el momento en que nacemos. La Muerte de Orfeo excede sus prerrogativas y se convierte en la de Cegesto. Cuando ella le pregunte "¿Sabe quién soy?", él responderá "Mi Muerte" y no "La Muerte".

El realismo en lo irreal es una trampa que nos acecha a cada paso. Podrán decirme: esto es posible, aquello es imposible. ¿Pero entendemos algo del mecanismo del destino? Aquí mi intento es darle cuerpo a ese misterioso mecanismo. ¿Por qué la Muerte de Orfeo está vestida de tal o cual forma? ¿Por qué anda en Rolls Royce, por qué Heurtebise aparece y desaparece a voluntad en determinadas circunstancias y en otras sigue reglas humanas? El eterno *por qué* que acecha a los pensadores, desde Pascal hasta el último de los poetas.

Cualquier espectáculo insólito de la naturaleza nos desconcierta y nos plantea enigmas a veces irresolubles. Aún no hemos desentrañado el verdadero secreto de un hormiguero o de una colmena. Sin lugar a dudas, el mimetismo y las manchas de los animales nos muestran que su raza meditó largamente sobre cómo hacerse invisible. No sabemos mucho más que eso.

Quise tocar los temas más serios con mano suave y sin filosofar en el aire. Así, hice una película policial que por un lado abreva en el mito y por otro en lo sobrenatural.

Siempre me gustó ese gris, esa penumbra en la que florecen los enigmas. El cinematógrafo se presta a ello de maravillas, con la condición de que usemos lo menos posible eso que la gente llama "lo maravilloso". Cuanto más nos acercamos al misterio, más importante es ser realistas. La radio en los automóviles, la onda corta, los mensajes cifrados, el corte de luz son

diversos elementos con los que todos estamos familiarizados y me permiten permanecer en tierra firme.

Nadie puede creer en un poeta famoso si el nombre es un invento del autor. Necesitaba un juglar de fábula, el rapsoda de rapsodas. El tracio. Y su aventura es tan bella que sería una locura buscar otra. Tejo mi historia sobre ese bastidor. No hago más que seguir el ritmo de las fábulas, que a la larga se transforman de acuerdo con el narrador. Racine y Molière lo hacían mejor aún. Copiaban el relato antiguo. Siempre aconsejo copiar un modelo. Ante la imposibilidad de hacer lo mismo, el poeta le infunde nueva sangre, y es en eso que se lo juzga.

La princesa y Heurtebise le reprochan a Orfeo que haga preguntas, que trate de entender. Es esa la extraña obsesión de los hombres.

Como con Tristán e Isolda en *El eterno retorno*, quise adaptar a nuestra época la leyenda de Orfeo, la más bella de todas.

Pero al hacerlo busqué conservar la atmósfera milagrosa que me pertenece, la misma que hizo triunfar en Norteamérica *La sangre de un poeta* y *La bella y la bestia*.

Los personajes milagrosos –como la Muerte y su ayudante Heurtebise– se presentarán al público como una mujer de gran elegancia y su chofer. El automóvil de la Muerte tiene una función muy importante. *Habla*, a través de la radio. Esto me permite traducir el mito de los animales que hablan, presentándolo bajo una forma con la que nuestra época está familiarizada.

Orfeo es el poeta. Pero tiene los honores oficiales y su gloria está un tanto menospreciada por los círculos literarios. Se lo hacen sentir con dureza en el café de los poetas (Café de Flore), donde empieza la película (aquí quiero cristalizar la sorprendente atmósfera de 1949). Allí encuentra por primera

vez a la Muerte (sin sospechar que lo es). Esta se presenta como una princesa de gran elegancia que frecuenta a la juventud de vanguardia.

Orfeo empieza como una película policial y conserva ese estilo de principio a fin. Esto permite satisfacer a quienes no quieren otra cosa que mi estilo propio y, al mismo tiempo, al gran público que quiere apasionarse con una intriga.

Sin soltar en ningún momento el hilo de la historia ni el de la leyenda, veremos a los personajes recorrer nuestro mundo y el otro: una zona intermedia entre la vida y la muerte definitiva, cuyos decorados había preparado Christian Bérard antes de morir. Orfeo que sigue a Eurídice; la Muerte que sigue a Orfeo; la trama de celos entre los personajes de la tierra y los del otro mundo; la célebre historia de Orfeo, quien desciende al mundo de los muertos en busca de su esposa; que la trae de vuelta con la condición de no mirarla; que la mira y la pierde por segunda vez; las intrigas de la Muerte para separar a los esposos; las acciones que el otro mundo no le había ordenado realizar; las advertencias del otro mundo a la Muerte; el juicio contra ella y su sacrificio final, con el que devuelve a los esposos el uno al otro y es arrestada por la policía de los Infiernos: todos estos actos, perfectamente irreales, están encadenados con el rigor de una película realista (y representados del mismo modo). Cada secuencia, cada escena, se presenta en forma de gags cómicos, trágicos o extraños. Estos me permitirán conservar mi estilo de poeta sin soltar el hilo que, indispensablemente, hay que tensar de una punta a otra de una historia para estimular el interés de las masas por todo lo que los saca de la mediocridad cotidiana.

(*Ciné-Digest*, n° 9, enero de 1950)

Nada más vulgar que las obras que pretenden demostrar algo. Naturalmente, *Orfeo* evita hacerlo, e incluso aparentar que lo hace.

"¿Qué quiso decir?" Es una pregunta de moda. Quise decir lo que dije.

Todas las artes pueden y deben esperar. Para vivir, incluso esperan la muerte del artista. Pero las absurdas sumas de dinero que cuesta el cinematógrafo lo obligan a cosechar un éxito inmediato. Así, se contenta con ser una mera distracción.

Con *Orfeo* decidí arriesgarme a hacer una película como si el cinematógrafo pudiese darse el lujo de esperar, como si fuese el arte que debería ser.

La belleza detesta las ideas. Se basta a sí misma. Una obra es bella del mismo modo que una persona. La belleza de la que hablo (la de Piero della Francesca, Uccello, Vermeer) provoca una erección en el alma. Y una erección no se discute. Pocas personas son capaces de tenerla. La mayoría, como en el famoso dibujo de Forain, considera que "es mucho mejor conversar".

Nuestra época se está marchitando a fuerza de ideas. Es hija de los Enciclopedistas. Pero no basta con tener una idea. También es preciso que esta nos posea, nos aceche, nos obsesione, que se nos vuelva insoportable.

El poeta necesita pasar por muertes sucesivas y renacer bajo otra forma, más cercana a su verdadera persona. Es la base de *La sangre de un poeta*. Allí el tema se ejecutaba con un solo dedo. Y no sin motivo, ya que tuve que inventar un oficio del que nada sabía. En *Orfeo* orquesto ese tema. Por eso, a veinte años de distancia, las películas están emparentadas.

Mi película no podía tolerar ni una pizca de fantasía, cosa que me hubiera parecido una infracción a mis propias reglas. Como yo mismo las inventé, tenía que someterlas a magnitudes que se gobernasen únicamente las unas en relación con las otras.

Si una vez hago desaparecer a Heurtebise a través del espejo y otra vez sin mediaciones, es porque me importaba

conservar ese margen que intriga al entomólogo y cuyas leyes se le escapan.

El vidriero sobre el que tanto me interrogan era el único capaz de ilustrar la frase: "Nada es más tenaz que la deformación profesional". Porque ese muchacho muerto se obstina en proferir su grito en una zona donde los vidrios ya no tienen sentido.

Una vez que la máquina se puso en marcha, cada uno tenía que plegarse a su ritmo. De modo que, en la escena de la vuelta a la casa, Marais logra ser cómico sin pasarse de la línea, y sin solución de continuidad entre el lirismo y la bufonada.

Lo mismo ocurre con François Périer. Su actitud burlona no deja de ser tierna, y no le da el aspecto de abusar de las ventajas sobrenaturales que posee. Nada era más difícil que el papel de Orfeo, enfrentado a las injusticias de la juventud de las Letras. Parece que no logra asir plenamente una serie de secretos que no posee y que lo engañan. Muestra su grandeza por medio de la del intérprete. También aquí, Marais ilumina con su alma una película mía.

Entre las inexactitudes que se publicaron sobre *Orfeo*, veo que siempre se habla de Heurtebise como un ángel y de la princesa como la Muerte.

En mi película no hay ni Muerte ni ángel. No podría haberlos. Heurtebise es un muerto al servicio de una de las incontables servidoras de la Muerte. Y la princesa no podría ser la Muerte más de lo que una azafata es un ángel.

En ningún momento toco el dogma. La zona que muestro es un borde de la vida. Una tierra de nadie flotando entre la vida y la muerte. El tribunal que vemos es al tribunal supremo lo que un juez de instrucción al proceso. La princesa dice: "Aquí uno va de tribunal en tribunal".

Los críticos llaman lentas o largas las ondas entre los nudos, la distensión entre dos acciones intensas.

Shakespeare no es otra cosa que largos y breves. Es lo que lo hace notable. Los ingleses ya no constatan esas lentitudes o duraciones de Shakespeare, porque las esperan y las respetan.

Cuando elogian a Marais por su actuación en *Orfeo,* él responde: "La película actúa mis papeles".

Los tres temas fundamentales de *Orfeo* son:

1. Las sucesivas muertes por las que tiene que pasar un poeta hasta llegar a ser, como dice el admirable verso de Mallarmé, "Tal y como la eternidad lo trasforma en sí mismo".

2. El tema de la inmortalidad: la persona que representa la Muerte de Orfeo se sacrifica, se anula para hacer inmortal al poeta.

3. Los espejos: en ellos nos vemos envejecer. Nos acercan a la muerte.

Los otros temas son una mezcla del mito órfico y los mitos modernos: por ejemplo, los autos que hablan (la radio en el automóvil).

Señalo que la escena de la vuelta a la casa es de orden cómico. Parafraseando lo que dicen los hombres enamorados de una mujer que no es la suya: "Ya no puedo ver a mi mujer".

(*Cinémonde*, n° 842, 25-9-1950)

Señoras y señores,

Permítanme dirigirles algunas palabras antes del viaje al que los invito. En este, el tiempo ya no es el de aquí, al igual que ocurre durante el sueño de la anestesia. Creemos haber vivido un siglo y nos despertamos al cabo de un segundo.

El verdadero drama de Orfeo tiene lugar entre el instante en que el cartero desliza una carta por la boca del buzón y el momento en que la carta toca el fondo. Tanto cuando parten como a la vuelta suenan las seis.

Uno no pone sobre la mesa cuarenta años de su vida de trabajo sin algo de emoción. En definitiva, es una mesa

de juego. Ya que, dados sus elevados costos, una película tiene que salir a probar suerte de inmediato en vez de esperar con serenidad (como hacen las otras artes, que con frecuencia viven después de la muerte de quienes las ejercen).

Con *Orfeo* quise usar el cinematógrafo como uso cualquier otro medio de expresión: sin preocuparme por el gusto del público. Porque este es un mar incógnito. Y un hombre que piensa únicamente en llegar al extremo de sí mismo puede encontrar una multitud de amigos anónimos que están en su misma longitud de onda.

Quise desbaratar el tiempo, tomar un tema de la mitología antigua y entrelazarlo con la mitología moderna. Por ejemplo: el automóvil parlante, las frases enigmáticas de la radio inglesa durante la Ocupación, la muchacha que pide autógrafos y otras extravagancias, que no nos sorprenden porque estamos acostumbrados pero habrían desconcertado a nuestros ancestros.

No los insultaré poniendo los puntos sobre las íes. Lo único que les pido es que presten atención y no confundan el uso serio de la pantalla, como aquí se hace, con el cine. Ese lugar terrible, donde se entra y se sale durante el espectáculo, lleno de gente que come helado (tan extraña como los comedores de opio cuyos trastornos nos relata Thomas de Quincey).

Orfeo es una meditación sobre la muerte. Pero confundir con la Muerte al personaje que interpreta María Casares es como confundir a una azafata con un ángel. Casares interpreta el papel de una de las incontables funcionarias de un Estado cuyo mecanismo nos resulta tan incomprensible como el de las abejas y las termitas.

Esa zona que muestro no es ni el cielo ni el infierno ni los Infiernos mitológicos. Es la tierra de nadie entre la vida y la muerte. Los limbos. "¿Quiénes son esos que deambulan?" Orfeo le pregunta a Heurtebise mientras este lo guía. "¿Están vivos?" Y Heurtebise responde: "Ellos creen que sí. No hay nada más tenaz que la deformación profesional."

Un joven vidriero muerto ilustra esa frase: continúa profiriendo su grito en esa ruina donde los vidrios ya no existen.

Por otra parte, yo debía mezclar lo cómico y lo dramático, como puede verse en la escena del retorno de Eurídice, devuelta a la vida con la condición de que Orfeo no la mire nunca más. Es una situación cómica. Y es el gran método de Shakespeare, de Goethe, de Molière, del *Don Giovanni* de Mozart. No podemos hacer otra cosa que seguirlos.

Estas pocas frases no buscan convencerlos ni obtener su aprobación. Pero no podía traicionarlos. A quienes buscan la evasión tan de moda, tenía que prevenirles que una película como esta es una invasión. La falta de atención, el rechazo a dejarse invadir por una obra, a compartir el sueño de alguien que camina con los ojos cerrados por senderos peligrosos, haría incomprensible e ineficaz esta película, y por lo tanto fastidiosa.

Agrego que los efectos no son efectos. Nunca usé trucos de laboratorio, porque considero que no existe la técnica propiamente dicha. Toda técnica es propia, la verdadera no es sino invención y, como en la admirable frase de Picasso, "el oficio es lo que no se aprende".

La película de un poeta equivale a una tirada gigantesca de uno de sus libros. Es normal que muchos no lo reciban bien. Pero una tirada enorme multiplica nuestra posibilidad de llegar a determinadas almas, esas pocas personas que antes el poeta encontraba a la larga o después de su muerte. Por otra parte, la experiencia de *Orfeo* muestra que esas pocas personas son numerosas. Así como diez francos de antes hoy se transformaron en mil, parece que el fenómeno del cambio también actuó en el ámbito del público. Las personas que se enamoraron de la película y me lo dicen por escrito (las cuento entre esas *numerosas pocas personas*) se quejan de los espectadores de la sala parisina, a la que juzgan amorfa. Olvidan que sin esa sala no habrían podido ver la película.

Orfeo es realista. O para ser más exacto y observar la distinción que hace Goethe entre realidad y verdad, es una película en la que expreso una verdad propia. Si esa verdad no es la del espectador y este se niega a ella, oponiendo su personalidad a la expresión de la mía, me acusa de mentiroso. Incluso me sorprende que, en el país del individualismo, tanta gente siga siendo permeable al pensamiento de otro.

Porque si bien *Orfeo* se topa con salas amorfas, también encuentra salas abiertas de par en par a mi sueño. Salas que aceptan dejarse adormecer y soñar conmigo, aceptando la lógica del mecanismo del sueño (que es estricta pero no es como la nuestra).

Hablo únicamente de un mecanismo, porque *Orfeo* no tiene nada de un sueño. A través de una multitud de detalles análogos a los del sueño, resume mi modo de vivir y ver la vida.

Y cada vez hay más de esas salas abiertas de par en par. Por ejemplo cuando la película viaja al norte, o cuando el gran público se sumerge en ella de buena fe, sin el frío de alma de las élites ni su temor a mojarse los pies en un agua peligrosa capaz de perturbar sus costumbres.

Cuando el deseo de filmar una película como esta se convierte en realidad, todo lo ideado de antemano se modifica de acuerdo con las máquinas, los actores, los decorados, las circunstancias imprevisibles.

Tengo que admitir, entonces, que el fenómeno de refracción empieza antes de que la obra me abandone y yo me enfrente de manera definitiva con la refracción multiforme.

El relato que hace Jean Marcenac en *Ce soir* (ya que me preguntan qué pienso al respecto) es un notable ejemplo del fenómeno de refracción que tiene lugar después que una obra soltó amarras.

El análisis de una película por parte de un psicoanalista nos revela ciertas prolongaciones y fuentes de un trabajo sobre el que ejercemos escaso control. Y más aún cuanto que

las dificultades materiales nos obligan a hacer caso omiso de nuestro cansancio, el cual deja nuestro inconsciente sumamente libre. Del mismo modo, la interpretación de una de nuestras obras por otro espíritu nos la muestra desde un ángulo nuevo y revelador.

¿Cuál sería nuestro malestar si un aparato nos permitiese ver el extraño recorrido que hace una historia por los meandros de los mil cerebros de una sala repleta? Tal vez dejaríamos de escribir. Y nos equivocaríamos. Sería una dura lección de la que mucho aprenderíamos. Es justa la frase de Jules de Noailles que refiere Liszt: "Un día se darán cuenta de que es difícil hablar de cualquier cosa con cualquier persona". Pero no deja de ser verdad que cada uno asimila o rechaza nuestro alimento, que quien lo asimila lo hace a su manera, que eso decide el recorrido de una obra a través de los siglos y que, si una obra tuviese un reflejo impecable, se produciría una suerte de pleonasmo, de intercambio inerte, de perfección muerta.

Evidentemente, mi estupor es grande cuando un domingo, en el campo, oigo por la radio que hablan de *Orfeo* y me encuentro con la siguiente frase, destinada a describir la tierra de nadie entre la vida y la muerte: "Atraviesan las catedrales subterráneas del infierno". Pero cuando alguien serio y atento (y a quien no conozco personalmente) se toma el trabajo de recordar una historia, y de esa trama tan compleja y en varios niveles intenta extraer, con gracia casi infantil, una línea simple y de fácil lectura, sin renunciar a sus puntos de vista personales ni a la precisión, no puedo hacer otra cosa que evitarle mis críticas. Serían tan inoportunas como las de nuestros jueces, cuando condenan a las apuradas una obra que resume treinta años de búsquedas.

(*Les lettres françaises*, 16-11-1950)

El testamento de Orfeo

Blanco y negro, color

Durante mucho tiempo vacilé en filmar mi película en cinemascope y en color. El cinemascope plantearía grandes dificultades, a falta de las salas adecuadas en las que una película de ese tipo tiene que hallar refugio. En cuanto al color, no faltaría quien crea que pretendo aportar algo nuevo, cuando en realidad no aportaría nada y más bien me cuidaría de lanzarme a búsquedas limitadas y peligrosas. Por el contrario, el blanco y negro es la tinta del cineasta. Entre los que usan tintas de colores, prácticamente no hay más que malos poetas, que suponen que ese elemento pintoresco los salvará de la mediocridad.

El blanco y negro enaltece los personajes y los lugares. Las películas en blanco y negro gozan de una suerte de claro de luna. Esa luna sobre la que, hace tiempo, escribí que es el sol de las estatuas. Esto nos hace pensar en la impactante frase de Músorgski en su lecho de muerte: "El arte futuro será de estatuas en movimiento".

Los colores de una película se parecen al artificio que usan las flores para atraer a los insectos. Tenderle esa ingenua trampa a nuestro público sería insultarlo. Renuncio a ello.

Mi edad y mi película

Llega un momento de la vida en que nuestra obra ya nos puso por encima o al margen de los disparos. Ninguna flecha puede alcanzarnos y los enemigos pierden tiempo y municiones.

Setenta años. Setenta velitas. Cuantas más hay, menos aliento. Por eso, la noche del 5 de julio de 1959, el dueño del Hotel de Baumanière me trajo una torta con sólo siete velas.

La edad es un mito, siempre y cuando la salud responda. Antes, el hombre, a partir de los cuarenta años, y la mujer a

partir de los treinta, cumplían el papel de viejos, se retiraban, se encorvaban, se resignaban.

Actualmente, ciertos artistas (como por ejemplo Picasso y yo) demuestran que el trabajo impide pensar en la edad y en cumplir un papel.

Un día se oye una voz misteriosa: "Apaguen sus cigarrillos. Abróchense el cinturón". Es el último cuarto de hora. Cuando oiga esa voz obedeceré. Pero para eso mis oídos no tendrán que estar distraídos con los problemas que nos plantea el trabajo, a los que mi boca y mis manos tienen que responder.

La juventud tiene cada vez menos recuerdos históricos, ya sea lejanos o cercanos. Así, el objeto y el acontecimiento se le aparecen en una suerte de pureza, de frescura, sin nada que se incorpore o añada a ellos, como raíces o tierra a una planta que trasplantamos. En *El testamento de Orfeo* quise que los acontecimientos que muestro se bastasen a sí mismos, que no exigiesen una cultura, o un conocimiento del pasado. El impacto tiene que ser directo y asombrar, como hace cotidianamente cualquier espectáculo callejero.

No hay nada más extraño, inesperado e insólito que lo que nos parece natural, con una sola condición: que la costumbre no lo desgaste con su gran lija. Hasta nuestro apellido nos provocaría sorpresa si nuestro oído no estuviese acostumbrado a oírlo.

El secreto de la poesía es desnaturalizar las cosas que el hábito nos vuelve invisibles, ponerlas en una perspectiva que nos las muestre como la primera vez que un salvaje ve un avión, un teléfono, una lámpara eléctrica o un tenedor.

Arqueología

Está terminada. Tengo ante mí la película, que procura deslumbrarme con sus ojos de medusa. Sólo me queda emocionarme. Su estructura es lo suficientemente robusta como para que finalmente pueda dejarme llevar.

Hasta ahora no podía pensar en otra cosa que en el armazón de la obra. Tenía que evitar lo vago, lo pintoresco, lo fantasioso, la atmósfera poética y soñadora, que yo evito como la peste y a la gente tanto le gusta (por no mencionar el aburrimiento, que todos respetan, porque entrega un diploma de inteligencia y sólo cuesta una pequeña victoria sobre el sueño).

Una vez más, tendré que tomar coraje y desobedecer la peligrosa tentación de agradar, de hacer concesiones a lo agradable.

Una obra seria preexiste, en un suelo donde hay que descubrirla a golpes de pico y pala. Por eso me rodeo de un equipo que respeta esa delicada tarea y no cava a tontas y a locas.

Y por más que crea que conozco el objeto que busco, me equivoco. No lo conozco.

Mi título

El testamento de Orfeo –ese título que una extraña falta tipográfica hizo que ciertos diarios lo llamasen "*El testamento de Orsay*"– no tiene relación alguna con lo que nos muestra la película. Aquí Orfeo simboliza al poeta. Y el testamento quiere decir que lego esta película a la numerosa juventud que, en todo el mundo, siempre confió en mí y me permitió vencer la rutina.

Así como *La sangre de un poeta* es mi primera película, *El testamento de Orfeo* (que se le parece por la libertad de su estilo) será mi adiós al cinematógrafo.

La película *Orfeo* fue mi *summa*. *El testamento* será como un pañuelo que agitamos antes de que el barco o el tren desaparezcan.

Actualmente cualquier joven aviador puede hacer las acrobacias que, allá lejos y hace tiempo, realizábamos con Roland Garros (de las que sólo él y Adolphe Pégoud eran capaces). Cualquier joven pianista puede ejecutar las seguidillas de

notas que sólo Liszt y Chopin sabían hacer. Lo mismo ocurre con los progresos técnicos del cinematógrafo. Cuando hace treinta años filmé *La sangre de un poeta*, no sabía nada del oficio y nadie podía enseñarme lo que yo ignoraba. Tuve que inventar una técnica para mi uso personal, enfrentar cientos de dificultades hasta encontrar lo que más tarde pasaría a tener una simplicidad infantil. Cuando hay demasiados progresos, el camino se allana y el alma se vuelve perezosa. En la actualidad, cualquier cineasta joven es capaz de producir una buena película, así como cualquier pintor joven sabe lo suficiente como para no pintar un mamarracho. En su discurso de recepción a la Academia Francesa, Voltaire ya anunciaba el peligro de los progresos técnicos. "Un pueblo demasiado diestro e inteligente –dijo– ya no se sale del camino ni eleva la cabeza sobre la llanura." Con esto quiere decir que lo excepcional desaparece en beneficio de una media aceptable.

Por eso yo había renunciado al uso de la película, a pesar de que constituye un verdadero vehículo de poesía, en el sentido de que permite mostrar la irrealidad con un realismo que obliga al espectador a creer.

Filmé *La sangre de un poeta* para unos pocos amigos íntimos. Poco a poco fui constatando su persistencia. Desde hace treinta años se proyecta en todas las capitales del mundo. En Nueva York, particularmente, se exhibe en el mismo cine desde hace diecisiete años, lo que constituye la mayor "exclusividad" de que se tenga noticia. Entonces pensé que sería interesante cerrar el ciclo y terminar mi carrera de cineasta con una película análoga a *La sangre de un poeta*, pero que me obligase a superar otros obstáculos.

Es una película libre, sin la intervención de ningún condicionamiento comercial. Está destinada al numeroso público de jóvenes formados en las cinematecas de todo el mundo, a los que nunca les sirven los espectáculos de que están hambrientos, sedientos.

Uno de los grandes errores del cinematógrafo es que nunca se consideran diversas maneras de lanzar una película. Esto obliga a los jóvenes a actuar como viejos y adoptar las viejas costumbres. De otro modo, sus películas quedarían en un cajón y no podrían difundirse.

Tal vez era indispensable que un hombre de edad –es decir, más libre para ser joven que un joven– abriese una puerta cerrada y se pusiese a la cabeza de un cortejo que lo único que pide es ponerse en marcha.

Cuando dije en radio y televisión que *El testamento de Orfeo* "no tiene ni pies ni cabeza, tiene un alma", bromeaba sin bromear. Porque en efecto, estamos en una época en que los pintores sacrificaron el tema al arte de pintar y anularon el modelo o el pretexto. Y me sorprende que los cineastas sigan exigiendo un tema y un *pretexto* (hostigados por los productores, que creen conocer al público y piensan exclusivamente en el niño que sólo quiere que le cuenten una historia), cuando en verdad la manera de decir, de mostrar las cosas, de llenar la pantalla, es mil veces más importante que lo que allí se cuenta.

Por desgracia el público (y el de cine es numeroso) todavía parece una señora a la que no le gustasen los zuavos y, por eso mismo, dijese que no le gusta *El zuavo* de Van Gogh. O un señor alérgico a las rosas que no pudiese colgar en su pared un ramo de rosas de Fantin-Latour o Renoir.

Pero llegó la hora de destruir esos ridículos tabúes y educar al público de cine como al de las exposiciones de pintura. Si no, la juventud del ambiente cinematográfico nunca podría ser joven, estaría condenada a obedecer por siempre las malas costumbres del productor, el distribuidor y los dueños de salas.

Es ridículo decir que el cine no tiene nada que ver con lo raro. Sería negarle su estatuto de Musa. Pero las musas tienen que ser representadas en posición de espera. Esperan a que la belleza –que al principio desconcierta y parece fea– penetre lentamente en los espíritus. Por desgracia, las desproporcionadas

sumas que cuesta hacer cine lo obligan a arrodillarse ante el ídolo de lo inmediato.

Ese repugnante ídolo de nuestra época, ese detestable dogma, es el enemigo por vencer. No lo lograremos al primer intento. Pero me sentiría orgulloso si mi esfuerzo aportase a ello de algún modo. Y si algún día, en un futuro, la juventud me debe en alguna medida el haber podido lanzar una película como un poeta edita un libro de poemas, sin estar condenado al imperativo americano del bestseller.

El becerro de oro no deja de ser de lodo, especie de retruécano que firmo sin avergonzarme y sin temer los reproches. Es una frase oracular. Porque llegará el día en que el dinero ideológico del cine, sus fortunas abstractas, ya no cerrarán el camino a las sumas razonables que cualquier película necesita (y que se recuperan de inmediato si la película aporta una novedad, y no machaca con lo que el desprecio por el pueblo imagina que este pide). Las famosas "élites" nos cierran el camino. El pueblo es sensible a la belleza, incluso si lo desconcierta. Y nuestras películas, a las que se acusa de ser para una minoría, tienen que sortear ese obstáculo para llegar a la mayoría. Esta juzga cada vez más por instinto y aún no está cerrada a lo nuevo por la rutina de las modas.

Mi anticartesianismo es tan encendido que hasta me convierto en su Descartes.

Así como respeto el círculo abierto de Pascal, donde puede ingresar el azar, odio el círculo cerrado de un erudito que el progreso de la ciencia contradice, y que simboliza la horrible obsesión del pueblo francés por entenderlo todo. "¿Por qué?" Es el leitmotiv de Francia. "Explíqueme qué quiso pintar" ¿Por poco no piden que se explique qué quiere decir la música. Como en la *Sinfonía pastoral*, donde la sala se deleita reconociendo al cuclillo y las danzas campestres.

Pero todo lo que se explica, todo lo que se demuestra, es vulgar. Alguna vez los hombres tendrán que admitir que

viven en un mundo incomprensible, por el que caminan cabeza abajo en relación con los habitantes de las antípodas. Y que el infinito, la eternidad, el espacio-tiempo y otros fantasmas seguirán siendo siempre incomprensibles para nuestra inteligencia mutilada, reducida a tres dimensiones. Incluso si el pobre terrícola logra despegarse apenas de la tierra –a la que sigue atada por un cordón umbilical– y visita la luna, que es una antigua tierra muerta y no está mucho más lejos que nuestros actuales suburbios.

La luna fue tierra; la tierra será luna. El sol será tierra y así sucesivamente. Eso es todo lo que sabemos de un terrible mecanismo en el que nos atribuimos la función principal, cuando en verdad no somos nada, unos pocos microbios en un moho que nuestra pequeñez nos muestra como agradables paisajes y campos encantadores.

El título *El testamento de Orfeo* no tiene ninguna relación directa con la película. Significa que lego este último poema visual a todos los jóvenes que confiaron en mí, a pesar de la absoluta incomprensión de que me rodean mis contemporáneos.

Subrayo que *El testamento* es lo contrario a una película "artística" e intelectual.

Querría poder decir: "No pienso, luego existo". Todo pensamiento paraliza la acción. Y una película es una cadena de acciones. El pensamiento lo empantana y lo adorna con un estilo pretencioso e insoportable. La poesía es lo contrario a "lo poético". Desde el momento en que uno busca ser poeta, ya no lo es y la poesía huye. El público la reconoce de espaldas y se felicita por ser tan refinado como para entenderla.

En *El testamento de Orfeo* los sucesos se encadenan como en los sueños, donde nuestros hábitos ya no controlan las fuerzas que nos habitan ni la lógica del inconsciente, ajena a la razón. Los sueños son rigurosamente locos, rigurosamente absurdos, rigurosamente magníficos, rigurosamente atroces. Pero ni la más ínfima parte de nosotros los juzga.

Los padecemos sin poner en acción el abominable tribunal humano que se permite condenar o absolver.

Es probable que la trama de mi película esté hecha de signos y significados. Sólo que lo ignoro y únicamente puedo admitirlo en cuanto máquina de fabricar significados. Agrego que los signos y significados que el público seguramente descubra tienen una base; su protagonista es el yo profundo que trasciende a mi yo superficial.

Repetiré lo que tantas veces dije. *Soy ebanista, no espiritista.* Mi labor se reduce a fabricar una mesa bella. Que otros le apoyen sus manos encima y la obliguen a hablar es algo que no me concierne y me intriga tanto como los que invocan a los espíritus de los muertos. Es que, desde el instante en que las terminamos de escribir, nuestras obras se vuelven póstumas.

Tengo sesenta y nueve años, cumpliré setenta el 5 de julio de 1959. Actúo prácticamente en todas las escenas de la película, asistido por mi hijo adoptivo Edouard Dermit –pintor–, que ya me había hecho el honor de interpretar a Paul en *Los niños terribles* y a Cegesto en *Orfeo.*

Cuando hice *La sangre de un poeta* era joven. En términos ideológicos, era mejor confiarle mi personaje a Rivero. En esa época yo habría tenido muchas posibilidades de agradar. Ahora que estoy viejo y no cuento con ninguna ventaja física, hace falta coraje para aparecer en mi propio papel de poeta. En cuanto a Dermit, en *Orfeo* lo había abandonado en esa famosa zona que no es ni la vida ni la muerte. En *El testamento* lo hago reaparecer con un único fin: que me lleve de metida de pata en metida de pata, hasta verme obligado a desaparecer con él dejando un mundo al que, como me dice su personaje, estoy "bastante acostumbrado a no pertenecer".

Sobre el final de *El testamento* –y esto no deja de tener relación con la escena del comisario de mi obra de teatro *Orfeo*– me escapo de dos policías motorizados, vagamente análogos a los famosos motociclistas de la princesa.

Desaparezco junto con Dermit. Sorprendido, el policía deja caer mis documentos. Un auto en el que suena una música de jazz los arrastra al pasar. En contacto con el suelo, se habían convertido en la insensata flor, que me esfuerzo por resucitar para dársela a Minerva, diosa de la razón.

Por lo demás, Minerva la rechaza como algo muerto y me atraviesa con su lanza. Luego, como en todos mis mitos, mi muerte es falsa. Es *una de mis muertes*, y los gitanos lloran sobre mi tumba vacía.

Me alejo y me cruzo con la Esfinge y con Edipo guiado por Antígona. Ni siquiera los veo. Como el príncipe André de *La guerra y la paz*, que soñaba con conocer a Napoleón y no le dedica ni siquiera una mirada porque, herido y tendido en el campo de batalla, contempla la serena magnificencia de las nubes. Entonces se produce el encuentro con los policías motorizados y Cegesto me lleva.

Adivinamos que todas estas escenas no tienen nada de simbólico. Me vinieron al espíritu en ese vago estado de sonambulismo sin el cual nunca me atrevo a escribir.

Los poetas no son más que humildes servidores de un "nosotros" más nosotros que nosotros mismos, que se esconde en el fondo de nuestro organismo y le dicta sus órdenes.

Es ese yo que nos compromete permanentemente, para que recibamos los golpes por él, al igual que Leporello, a quien Don Giovanni disfraza con su ropa para que lo zurren en su lugar.

Mucho se habló de los actores famosos que actuaron y no figuran en los créditos (como Yul Brynner y Jean Marais, entre otros). Y así es. Por amistad hacia mí, se divierten figurando en una película que no se parece a ninguna de las suyas.

Así es como en *La sangre de un poeta* figuran personas conocidas.

Me cuesta decir más. No es que busque el secreto: lo considero pretencioso y ridículo. Pero pienso que, así como no

se puede relatar una pintura, no se puede relatar una obra cinematográfica. Lo que cuenta es "su materia y su manera", no lo que representa.

Por lo demás, no espero de esta película ninguno de los éxitos que cosecha el fasto del cinematógrafo. Algunos amigos y personalidades del medio aceptaron hacer posible un emprendimiento que –lo repito– no responde a ninguno de los imperativos del cinematógrafo. Se trata de *otra cosa*, de esa "otra cosa" que rodea misteriosamente con su aureola a ciertas estrellas del deporte y el music hall. Y cuando me objetan que los deportistas que admiro no son deportistas, que los cuadros que me gustan no son cuadros, y yo les pregunto: "¿Entonces qué son?", me responden: "No sé, otra cosa". Ahora bien, me parece que, a fin de cuentas, esa "otra cosa" es la mejor definición de la poesía.

Esta vez tuve mucho cuidado en que los efectos no estén al servicio de la línea externa de la película sino de su línea interna. Tienen que ayudarme a lograr que esta sea tan flexible como la de quien divaga.

Divagar significa dejar que el espíritu siga su curso sin control, sin responder ni al sueño ni al ensueño ni a la fantasía, permitir que nuestras ideas más íntimas (las más aprisionadas en nosotros) se escapen y pasen ante los guardias sin ser vistas. Todo el resto no es más que "tesis" y "ostentación". Ambos me desagradan.

Porque la tesis nos obliga a *doblar nuestra rueda*, a torcerla por obediencia a una línea artificial. Y la ostentación nos lleva a usar sin motivo válido las cámaras rápidas, lentas o invertidas. Y es muy tentador usarlas, pero su efecto sorpresa sólo cuenta si se integran en el trabajo y no pasan a un primer plano.

Si los frívolos y distraídos que juzgan nuestras películas supiesen el rigor que requiere el montaje, nos mirarían con cierto temor y nos denunciarían al tribunal de la Inquisición por alquimistas.

Es cierto que fabricamos oro. Sólo que ese oro no es moneda corriente, excepto para determinadas almas raras y atentas. Cierta vez estaba conversando con un hombre de la alta sociedad sobre la maravillosa película *She done him wrong* de Mae West. Era una persona muy superior a su casta y estaba apasionado por la película, que había ido a ver cinco veces. Cuando le mencioné ciertos episodios (entre otros, cuando Mae West disimula a la muerta fingiendo que le peina el cabello) me confesó que no los recordaba y se sorprendió de que yo sí. En síntesis, no había visto nada. Había sentido el vago disfrute de un *conjunto*, sin que lo impactasen particularmente ninguno de los detalles que tanto nos cuesta realizar.

Y repito, esa persona tenía una inteligencia muy por encima de las de su medio social.

Ahora bien, si todos esos detalles no existiesen, el conjunto de la película no le habría producido un impacto, no habría dejado huellas en su memoria.

Indudablemente, la mayoría de los espectadores de mi película dirán que es una tontería y que no se entiende nada. No se equivocarán del todo, porque a veces yo mismo no entiendo nada, y estoy a punto de abandonar el juego y presentar mis disculpas a quienes creyeron en mí. Pero la experiencia me enseñó algo: bajo ninguna circunstancia hay que renunciar a las cosas que tuvieron un sentido y luego parecen perderlo. Así, intento vencer mi debilidad e imponerme la misma confianza en mí que experimento hacia los demás, si los admiro y los respeto. En síntesis, confío en ese *otro*, ese extraño en el que nos transformamos minutos después de crear una obra.

¿La vida quiere "decir algo"? Me lo pregunto. Y con frecuencia el arte consiste en intentar fabricarle un significado artificial, en amputarle ese encanto, esa misteriosa "parte de Dios" de la que habla Gide y que en él, muchas veces, podría denominarse la "parte del diablo".

La primera pregunta que me hacen los periodistas es la famosa pregunta francesa: "¿Cuál es la historia de la película?". Y si respondo con franqueza: "No tiene historia", me miran con el temor que experimentamos ante los locos. Pero es así. *No la hay*. Aprovecho el realismo de los lugares, las personas, los gestos, las palabras y la música para procurarle un molde a la abstracción del pensamiento. Y, diría, para construir un castillo, sin el cual difícilmente nos imaginaríamos a un fantasma. Si el castillo mismo fuese fantasma, este perdería su poder de aparecer y asustar.

De modo que insisto: una película abstracta no puede ser semejante a la pintura denominada abstracta y contentarse con imitar ingenuamente las manchas y equilibrios de los pintores. Una película abstracta tiene que dar cuerpo no a *un pensamiento* sino *al pensamiento*, a esa fuerza desconocida que reina sin otro privilegio que ser más fuerte que las demás y más rápida que la velocidad. La fuerza y la velocidad en sí.

Intento obedecer a esa fuerza sin ponerle un freno con la famosa inteligencia, que lo único que hace es trascender la estupidez.

Mis dos terrores son lo poético y el intelectualismo. Por desgracia dirigen el mundo. Y expulsan el mundo alado que el poeta a veces logra capturar. Jean el Cazador de Pájaros: así firmaba en mi juventud mis dibujos y textos.

Y el que dirige *El testamento de Orfeo* es Jean el Cazador de Pájaros, con la esperanza de llegar a algunas almas fraternales en este triste mundo. Goethe decía: "La manera de encontrar almas fraternales es recogiéndonos sobre nosotros mismos". Es un eslogan peligroso, en una era en que la despersonalización gobierna a los pueblos, intentando abolir las diferencias y contrastes que le daban un rostro humano al universo y lograban vencer la mediocridad y el automatismo.

Este es mi deseo y mi oráculo: "A la larga, la despersonalización hará las almas tan lúgubres que volverá a tener lugar

una victoria de lo singular sobre lo plural. La mayoría ya no se creerá el juez supremo. Los corderos ya no ocuparán el lugar del pastor. Unas minorías que ya no sueñan con ser mayoritarias volverán a ser como los sacerdotes que guardaban los secretos del templo. En síntesis, el espíritu de creación, la más alta forma del espíritu de contradicción, abolirá el moderno 'haga lo que se le cante', esa mala libertad de acción que se le enseña a la infancia americana y que suprime el resorte esencial de los niños, los jóvenes, los héroes y los artistas: la desobediencia".

(Este texto se publica por primera vez aquí en su versión integral. Ya habían aparecido largos extractos en *Le Monde*, 25-7-1959; *Radio Cinéma Télévision*, n° 528, 28-2-1960; *La table ronde*, n° 149, mayo de 1960; y especialmente *La saison cinématographique 1960*)

Querido Louis,

Veinte años de peleas y reconciliaciones, de idas y vueltas, transformaron nuestra amistad en un tejido tan resistente que ni siquiera Iago sabría cómo desentramarlo. Este bello tejido está hecho de incontables hilos de oro que se entrecruzan, se entretejen y se contradicen. Porque entre nosotros hay semejanzas y diferencias profundas. Son los contrastes, las luchas de sombras y luces, los choques de perspectivas y nobles errores (esa verdad que Goethe opone a la realidad) sin los que una obra de arte sería un simple pleonasmo y las relaciones entre amigos una especie de seducción amistosa.

Por esa razón respondo con una carta a tu pedido de un artículo. No te preocupes. Es más breve que aquellas incontables páginas en que te comunicaba mi amor por tu maravillosa novela *La semana santa* a medida que la iba leyendo.

Querías un artículo sobre mi película *El testamento de Orfeo*. Pero es mejor que te hable a ti, como hacemos en la

rue de la Sourdière, en uno de esos monólogos a dos voces en que logramos el fenómeno de hablar y escuchar al mismo tiempo. Elsa alza los ojos: "¡No dejan que nadie meta un bocado!". Nos reímos y seguimos. Y nos vengamos de ese otro charlatán oscuro, que nos dicta nuestras obras y nos deja muy poca libertad para intercambiar con otros. Esto me lleva a confesarte las molestias que me causa la joven Musa del Cine, que no acepta esperar como sus hermanas y condena a la inmediatez a los poetas, acostumbrados a estar en la antesala y a vivir en la posteridad.

Se suponía que filmaríamos en 1958. El retraso se debió a que los productores, que en un primer momento se mostraban entusiasmados por trabajar conmigo, salían corriendo en cuanto leían el guión y el libreto (cuando antes me habían dicho que ni siquiera hacía falta que lo leyesen). Uno de esos productores, para disculparse por faltar a su palabra de honor, declaró a un periodista: "No puedo producir una película en la que no ocurre nada". Sin embargo, en mi opinión, en las películas de ese productor no pasa nada de nada. Sólo que hay más personas que toleran y aceptan ver esa nada que personas que saben entender las riquezas de la nuestra. El relieve de las imágenes activas no puede sino escribirse.

El arte empieza en el instante en que el artista se aleja de la naturaleza. Y en una época en que los pintores se alejan de esta al punto de suprimir el pretexto, el motivo y el modelo, el cinematógrafo, en cambio, y merced a un imperativo de los medios incultos, obliga a los jóvenes cineastas a elegir un "tema", a ejemplo de los pintores del Salón de Artistas Franceses de 1900 y los Premios de Roma.

Por otra parte la juventud nos ayudó tanto, a ti y a mí, que creo llegado el momento de ayudarla con una obra libre que responde a su espera perpetuamente defraudada por la rutina.

El dinero que cuesta hacer una película y la prisa por recuperarlo nos llevan a una extraña paradoja: para convencer,

la juventud tiene que plegarse a los viejos hábitos, a modas de vanguardia. Y sólo la vejez, con la autoridad adquirida, permite liberarse y concebir obras de juventud. La exposición de las *Meninas* de Picasso nos da una prueba de ello.

En síntesis, el distanciamiento que resulta de la espera, inapropiado para el estilo cinematográfico, me cortó el impulso, me abrió los ojos a esa oscuridad en que habita lo mejor de nosotros, despertó en mí esa estupidez trascendente que llamamos inteligencia, que nos transforma de acusados de pie en jueces sentados y nos inflige el nefasto control de la crítica.

De modo que, desconcertado por mi espontaneidad de ayer –como Kim, el personaje de Kipling, cuando en las Indias ve coexistir el milagro y el subterfugio–, me convertí en público y me sentí tentado a modificar mi texto, sabiendo que sería un absurdo crimen contra el espíritu.

Actualmente lo único que estudio es cómo vencer en mí al diablo que, como todos sabemos, reina por la fuerza de la apariencia y destruye las fuerzas instintivas del alma y el corazón.

Me acuso de la estupidez de haber creído en los privilegios de la edad, cuando en verdad seguiré siendo un francotirador solitario hasta el día de mi muerte (y probablemente después de esta).

Así nací, así seguiré siendo. Acusado de pie, frente a los cómodos jueces.

Estimado Louis, con frecuencia nos reprochan que hablemos de nosotros. ¿Y quién más podría poner las cosas en su lugar, en una época en que el humilde obrero que soy pasa por diletante, por entrometido, alguien que nunca acepta una tarea si no está seguro de poder llevarla a buen puerto? Y como los cazadores se sorprenden con mis cambios de dirección, ¿no es normal que me dirija a alguien cuya magnífica agilidad no deja de sorprendernos?

("Carta abierta a Louis Aragon", *Les lettres françaises*, n° 785, 6-8-1959)

Querido Maurice Bessy

Aunque no pretendo ponerme como ejemplo, el cinematógrafo –considerado como un sueño que todos los espectadores de una sala duermen juntos, compartiéndolo con quienes duermen despiertos, los poetas– representa la única máquina de poesía, el único medio a nuestro alcance para evitar el pleonasmo de reproducir formas y actos semejantes a los hábitos.

No ignoro que conocer exige un esfuerzo. Reconocer es mucho más simple. Por eso, desde hace siglos, los artistas reproducen belleza en vez de producirla.

El hombre da prueba de su genio inventivo por medio de la fuerza con la que el arte se aleja de la naturaleza. Y me pregunto en virtud de qué extraña debilidad el cinematógrafo escaparía a esa regla.

Si lo hace, si escapa a ella, es por culpa de las monumentales sumas que cuesta hacer una película. Las exigencias comerciales obligan a recuperarlas de inmediato, en vez de admitir, a ejemplo de las otras musas, la necesidad de esperar a que el ojo y el espíritu del público se acostumbren a lo que Baudelaire llamaba "la expresión más reciente de la belleza".

Puedes imaginarte mi gratitud cuando recibo cartas de amigos conocidos y desconocidos –ya sea en el cine La Pagode, ya sea en los cuadernos de la joven ola, ya sea en la prensa, desde *L'Humanité* hasta *Le Figaro*– que respetan mi necesidad de expresarme a través de mi universo íntimo y aceptan que nuestro realismo secreto tome cuerpo.

Hace unos años, el escándalo era inevitable para alguien que no seguía el camino mayoritario. De esta película yo no esperaba otra cosa que la alegría que surge de un trabajo libre. Pero me dio mucho más: la prueba de que la juventud "que ya no se interesa por nada" es una fábula; y si parece ya no interesarse por nada tal vez sea porque no le dan lo que le interesa.

A la larga se va constituyendo un considerable público internacional que ya no se esconde en los sótanos para ver las cosas de las que lo privan. Poco a poco una multitud de nuevas pequeñas salas multiplican la fórmula de los cineclubs y hacen posible una producción que antes era prohibida por el ogro. O si se prefiere, por ese formidable minotauro que necesita satisfacer su hambre voraz de celuloide, estrellas, premios y carne fresca.

(*Boletín de información del festival de Cannes*, n° 14, 17-5-1960)

Además de un autorretrato de orden interno, esta película es una traducción de cómo me imagino una *iniciación órfica*. En cierto modo, la masonería es una decadencia de esas iniciaciones semejantes a la del templo de Eleusis, de ese ceremonial que llegaba hasta las amenazas de muerte (Minerva y su falsa muerte). Hasta Descartes –por el que no escondo mi aversión y al que ubico entre los trajes rojos de la partida de caza que persigue a los poetas– se ocupaba de cultos secretos, ritos oscuros y pertenecía a la Rosa Cruz.

Pero al círculo cerrado de Descartes, o de Voltaire y los Enciclopedistas, yo opongo el círculo abierto de Pascal o Jean-Jacques (a pesar de lo fastidioso y grandilocuente que es este último).

Soy el antiintelectual por excelencia y mi película lo demuestra. La concebí en ese claroscuro, esa vigilia que permite que nuestra noche se deslice hasta el día, como disimulada, pasando sin ser vista frente a las narices del intelecto y su control de mercaderías prohibidas. Después, los obstáculos de orden comercial y la dificultad para encontrar una pequeña suma de dinero (algo muy sospechoso para los que invierten grandes sumas) me alejaron de mi objetivo. Y este, a la distancia, se me hacía tan incomprensible, tan extraño, tan estúpido, diría, como a los miembros de ese circo romano que dicen conocer al público y saber qué es lo que pide.

Mi nuevo equipo de trabajo me hizo avergonzarme por haberme dejado vencer por el control de la inteligencia (el peor enemigo de los poetas). Porque a ese equipo, muy simple (electricistas y técnicos), le parecía normal trabajar hasta el agotamiento sobre episodios de los que yo prácticamente me avergonzaba. Esas personas representaban la maravillosa inocencia que yo estaba empezando a perder.

No me animaba a interpretar mi propio papel: ellos se esforzaron por convencerme de que nadie más podía hacerlo por mí. En síntesis, el respeto por el entusiasmo y el coraje del equipo, la gratitud hacia su confianza y gentileza, me hicieron reencontrar la infancia perdida. Durante la agotadora búsqueda de fondos –que los productores me ofrecían a montones, hasta el momento en que entraban en contacto con el guión y el libreto– en cierto modo yo había envejecido.

Pero una bella obra cinematográfica no está hecha de tinta. Hay que desconfiar de la seducción ejercida por una historia que se desintegra al llegar a la pantalla.

Cuando me preguntaban: "¿Qué espera de esta película?", yo respondía: "Ya es suficiente con la profunda alegría que me da hacerla como para esperar algo más". Después, algunas semanas de salas llenas, colmadas de juventud, me hicieron sentir una nueva alegría. Me demostraban que eso de "los jóvenes que no se interesan por nada" es una fábula, y que si la juventud parece no interesarse por nada tal vez sea porque no le dan lo que pide y le interesa.

Si la exégesis es una musa (y en particular alemana), el peligro de exégesis existe. Un poeta tiene que aceptar lo que le dicta su noche, así como quien duerme acepta sus sueños. Y sin que se active el control, al igual que en estos. De modo que, evidentemente, dice mucho más de lo que cree decir. Y está bien que los demás hurguen en su obra inconsciente, al igual que Freud y Jung buscan en los sueños la verdadera personalidad de un individuo. Pero sigue existiendo el peli-

gro de que se indague demasiado y, como pasa con los psicoanalistas, se fabriquen relaciones que recaen en el error de los intelectuales. Por desgracia, con frecuencia lo constato en artículos donde los jóvenes se muestran de lo más amables conmigo. No tengo problema con que digan que soy un maniático sexual y un criminal inconsciente, pero es ridículo pretender que hay arte allí donde lo evito y sobrecargar de signos y símbolos una obra cuya nobleza consiste en no utilizarlos.

El testamento de Orfeo no tiene nada que ver con los sueños. Toma de ellos su mecanismo, eso es todo. Porque la realidad del sueño nos pone en situaciones y tramas que no nos sorprenden a pesar de su absurda magnificencia. Los padecemos sin la menor sorpresa, y si lo magnífico vira hacia lo trágico, no tenemos ninguna posibilidad de evitarlo salvo despertándonos, lo cual no depende de nuestra voluntad. Una película permite que un gran número de personas sueñen juntas un mismo sueño. Y ese sueño, que no es tal, sino una realidad trascendente, no tiene que dejar que el espectador se despierte es decir, que abandone nuestro universo para volver al suyo. Si esto ocurre, se aburrirá tanto como alguien a quien le contamos un sueño. Ahí empieza la dificultad: cualquier fragmento demasiado extenso, cualquier dilación o corte en el hilo conductor, la menor laguna en el interés generado en el espectador hacen que este escape a la hipnosis colectiva. Y su huida puede ser contagiosa y provocar la de otros. Es lo que temía con mi película. Y para mi sorpresa constaté, a través de los relatos que me hacen, que mis salas son atentas y no se resisten ni voluntaria ni accidentalmente a ese faquir que tiene que ser la pantalla cinematográfica, que hipnotiza con la luz y las imágenes que en ella se despliegan.

Me da mucha gracia cuando me reprochan efectos y artificios. No usarlos sería amputarle a una película su principal privilegio, que es mostrar lo irreal con la evidencia del realismo. Me pregunto por qué debería renunciar a medios que

sólo el cinematógrafo posee. Y en este sentido ¿por qué me privaría de hacer literatura y teatro sin recurrir a las artimañas y estratagemas que pueden hacer del teatro algo más que una insulsa imitación de la vida?

Nuestra época tiene tendencia a confundir el aburrimiento con lo serio. Y a sospechar de todo lo que no le recuerda al espectador que es un adulto, al que le avergüenza divertirse. Esto se resume en la célebre frase que oímos con Picasso de boca de un espectador tras el escándalo de *El desfile del amor*: "Si hubiese sabido que era tan tonta, habría traído a los niños". Y no vayan a creer que menosprecio las películas que imitan a la vida, o que al menos logran, por medio de una suerte de genio, fingir que captan el momento. La escena en la habitación en *Sin aliento* y el interrogatorio psiquiátrico de *Los cuatrocientos golpes* son obras maestras inolvidables. Por nada del mundo querría que crean que me pongo como ejemplo y pido que me sigan. *El testamento de Orfeo* es la puesta en funcionamiento de un campo que me es propio, y sería fastidioso que se convirtiese en un género. Soy un poeta que detesta el estilo y el lenguaje poéticos pero sólo puede expresarse en forma de poesía, es decir, por la transmutación de las cifras en cantidades y del pensamiento en actos. Si hice la película de *Los padres terribles* fue porque había un problema por resolver: filmar una obra de teatro sin cambiar nada y de modo tal que se metamorfosease en cinematógrafo. En *El testamento*, el problema por resolver era vencer la falta de pudor desvistiéndome de mi cuerpo para exhibir mi alma desnuda.

Alain Resnais me escribe: "¡Qué lección de libertad nos ha dado a todos!". Esta frase me enorgullece. Probablemente esa libertad es lo que nuestros jueces consideran puerilidad. ¿Saben ellos caminar con ligereza sobre aguas profundas? ¿Saben, poseídos de modernismo como están, que pronto sonreiremos al recordar a los primeros astronautas, al igual

que hoy sonreímos al pensar en los primeros automovilistas, con todo su cuero y sus antiparras? ¿Conocen el drama de ser juez? ¿Saben que la bella ciencia consiste en olvidar el saber? Resnais, Bresson, Doniol-Valcroze, Franju, Truffaut, Langlois, y ustedes, críticos, y ustedes, incontables jóvenes que me escriben cartas que conservo con amor ¿de qué manera agradecerles por haber consolado mi larga soledad, por haberme dado el coraje de vivir?

P.S.: Tras extenuarme con preguntas pertinentes e impertinentes, un periodista me preguntó: "¿Adónde lo lleva Cegesto al final de la película?". Tuve que responderle: "Adonde no está usted".

Pero no hay que confundir esa partida con la muerte. Me voy a otro universo. Un día me gustaría dejar este murmurando lo que gritaba un señor después de una función en el Avenue: "No entendí nada, exijo que me devuelvan el dinero".

Amore

Paisà es una obra maestra en la que un pueblo se expresa a través de un hombre y un hombre a través de un pueblo. Confié *Amore* a Roberto Rossellini porque tiene la gracia necesaria y no se guía con las reglas que rigen el cinematógrafo.

En veinticinco tomas, con un total de mil doscientos metros de película, filmó con crudeza un documental sobre el sufrimiento de una mujer. Anna Magnani muestra un alma, una figura sin maquillaje.

El documental podría intitularse: *Mujer devorada por una muchacha*, o *Del teléfono considerado como instrumento de tortura*. Anna Magnani filma en italiano. Ella misma se doblará al francés.

(*La revue du cinema*, n° 7, verano de 1947)

LOS NIÑOS TERRIBLES

De todas las películas en las que puse mucho de mí mismo, *Los niños terribles* es la que más deseaba presentar en Norteamérica. Porque aquí se da la bienvenida con sorprendente clarividencia a aquello que hace que una obra escape a los hábitos, aquello que una obra tiene de excepcional.

No necesito otro ejemplo que *La sangre de un poeta*, que hice hace veinticinco años y donde tuve que inventar el cinematógrafo para mi uso personal. Hace mucho tiempo que Nueva York demuestra interés por esa película. Estoy sumamente agradecido.

Había decidido nunca llevar a la pantalla *Los niños terribles*. La novela había encontrado su camino y su leyenda. Gozaba de esa vaga precisión que permite que cada uno se represente a los personajes como quiera, y me daba miedo darle una forma visual y realista.

Por otra parte, es el libro de la pureza de alma llevada al extremo. En la habitación donde Elisabeth y Paul evolucionan al margen del mundo, no podría vivir ningún microbio moral. Allí el aire es irrespirable de tanta inocencia, y esa peligrosa inocencia los lleva al suicidio y al crimen.

Las películas tienen el privilegio de poder hacer real lo irreal y transformar la imaginación en hechos. Temía que ese desorden puro se convirtiese en el de Electra y Orestes, y que ese *juego* por medio del que mis niños escapan de la tierra adquiriese cierto aspecto poético pretencioso que detesto.

Por todas esas razones, y por mi temor de decepcionar a una multitud de jóvenes que se reconocen en lo que es libre, no me animaba a transformarlo en imágenes.

Cambié súbitamente de parecer cuando Melville me propuso emprender el trabajo. Él era nuevo en el oficio y no cargaba con el lastre de la rutina. Yo lo veía como una suerte de francotirador en un oficio que es demasiado tributario de

la técnica. Aceptaba seguirme, no modificar la obra, llevarla conmigo de la mano.

Gracias a ese estado de espíritu pude intervenir ampliamente en la filmación, elegir a mis actores, elegir los decorados y no extraviarme en el error de creer que hay que cambiar un libro hasta hacerlo irreconocible con la excusa de llegar al gran público.

La experiencia probó que este es el verdadero juez. Porque los jueces oficiales pretendían conocer el libro mejor que yo y le reprocharon a Melville aquello que aseguró el éxito de la película en las grandes salas.

Decidimos filmar en departamentos, en vestíbulos, en decorados que improvisé sobre la marcha y a último momento.

En el equipo de trabajo, este método provocó una suerte de fuego y de amor que en ningún momento se debilitaron.

El resultado es que la intensidad prevalece sobre el oficio, los decorados no son decorados, los actores no son actores, el director de fotografía no intenta brillar con bellas imágenes sino asir lo inasible a cualquier precio y por cualquier medio, aunque fuese contrario a las reglas.

El único punto en el que no acordamos con Melville fue el papel de Dargelos-Ágata. Él quería que ambos fuesen interpretados por una misma actriz. Por mi parte, yo habría preferido confiar los papeles a dos jóvenes de fisonomía semejante.

Por lo demás, el parecido con el libro es *alucinante*. A tal punto que ahora se me hace imposible ver a los personajes sin los rasgos de los actores que los interpretan en la película. Nicole Stéphane es Elisabeth. Edouard Dermit es Paul. Jacques Bernard es Gérard. Hasta el último de los actores se incorpora perfectamente a su papel (como por ejemplo Roger Gaillard, que logra extraer del papel del tío una deliciosa comicidad).

Nicole Stéphane y Edouard Dermit aún no habían filmado nada, por así decir. Cuando posaron ante la cámara ya se

habían convertido en hermanos. La bella alma que ambos poseen les sirvió tanto como su físico, que recibía de ella su iluminación. Fue lo que los llevó a las cimas de un oficio del que no sabían prácticamente nada. Hay que ser un gran actor para igualar las maravillas que ellos ejecutan sin darse cuenta. Hacia el final de la película llegan a alturas que sólo pueden pretender alcanzar los artistas con mucha más edad y experiencia que ellos.

Estas son, en lo fundamental, las razones que le valen a Melville mi gratitud, y que me permitieron no temer sumergir el conjunto en esa música de Bach en que la fatalidad avanza a paso ligero e implacable.

Espero de todo corazón que Nueva York experimente ante esta película lo que yo experimento.

(Texto escrito para la presentación de la película en Nueva York)

Ruy Blas

Ruy Blas es lo contrario a *La bella y la bestia* y *Amore*. Tiene mucha acción. Es un drama cuyo mecanismo se parece al del vodevil. De hecho, todo se basa en las confusiones que se originan en el parecido entre Ruy Blas y Don César.

Los brillantes héroes viven una alocada trama en medio de esa España inventada, verdadero catafalco fúnebre, hoguera de la Inquisición, cadalso de reyes. Le confié a Pierre Billon el trabajo de moverlos y a Wakhévitch el de enjaularlos en una maraña de puertas. Michel Kelber, con su iluminación, da la terminación a la arquitectura.

(*La révue du cinema*, n° 7, verano de 1947)

El barón fantasma

Un viejo barón obsesivo y extravagante, Julius Carol, desaparece junto con sus muebles de la habitación donde vive en las ruinas de su castillo. Diez años después, en el poblado vecino, otro personaje viejo, en este caso vivo, se hace pasar por el Delfín de Francia, el hijo de Luis XVI evadido del Templo.

Alrededor de estas dos figuras –la primera un fantasma, la segunda graciosa y activa– encontramos a cuatro jóvenes. Tres de ellos son amigos de la infancia: Elfy de Saint-Hélie, cuya madre, la condesa de Saint-Hélie, se mudó a la casa solariega junto a las ruinas tras la misteriosa desaparición de su tío. Anne, la hija de la fallecida nodriza de Elfy. Y Hervé, guarda de caza y sobrino de Toussaint, un viejo sirviente del barón. Un nuevo joven hace su aparición: Albéric de Marignac, un oficial de húsares. Está prácticamente comprometido con Elfy, pero su coronel la rechaza porque no tiene dote.

El trío Elfy-Anne-Hervé sigue sometido a los sortilegios de la infancia. Las muchachas buscan el tesoro del que tanto se habla. Hervé cree amar a Elfy, la dama del castillo y su compañera de juegos. Cree amarla pero ama a Anne sin saberlo. Y esta, que lo ama en secreto, cree que debe sacrificarse por el amor de los otros dos. Entonces jugará el juego, horrible en apariencia, de arruinar el casamiento entre Elfy y Albéric.

El día de los esponsales, Elfy oye a escondidas un conciliábulo entre Anne y Albéric en la habitación del barón. Y en eso cae de espaldas dentro del muro, a la mazmorra donde el viejo loco murió y se momificó junto con su testamento y sus riquezas. Anne encuentra a Elfy tras una larga búsqueda nocturna que la acercó a Hervé. Elfy había atado su collar al cuello del gato Carol, que recorre las ruinas alertando a los otros. Al encontrar a Elfy, Anne descubre la momia y los tesoros.

La noche de este hallazgo, en un episodio de sonambulismo, Hervé sube a los aposentos de Anne, la toma en sus brazos

y la pasea por los lugares más peligrosos. Este extraño paseo ilumina a Anne. Antes quería esconder el testamento, ahora lo divulgará. Anuncia que Hervé es hijo del barón y su heredero. La condesa, entonces, no considera tan mala la obstinación de Elfy en rechazar a Albéric y querer casarse con el guarda de caza Hervé. Su hija pronuncia ese nombre al despertarse, cual bella durmiente, tras la noche de cautiverio en la mazmorra. La condesa le encarga a Anne que se lo comunique a Hervé. Una escena de amor entre este y Anne pone las cosas en su lugar y las complica. Elfy trata a Anne como una sirviente conspiradora. Albéric adivina los sentimientos de Elfy y amenaza a Hervé. Una falsa excursión de caza, en la que ambos muchachos se amenazan recíprocamente con sus armas, culmina con el generoso gesto de Hervé, que dispara a tierra, y la respuesta de Albéric. Este dispara al aire y la bala hiere a Monseñor, el falso Delfín, quien, desenmascarado, había huido al bosque y retomado allí su antiguo oficio de cazador furtivo. Cae del árbol al que había trepado buscando nidos para su vieja amada Fébronie, la culpable de las intrigas del falso Monseñor.

Lo llevan a la casa del guarda en el bosque y allí cuidan de su salud. En torno a él se producirá el desenlace, con el casamiento de las dos parejas. El día de la boda, con sus trajes de fiesta, vienen a darle la sorpresa a su viejo amigo, fetiche que remplaza al gato Carol.

Esta historia romántica tiene lugar en una atmósfera de Perrault y Hartmann. Es un cuento de hadas sin hadas. Una novela cuyos episodios pertenecen a la maravillosa mitología de la infancia.

El eterno retorno

Después de *Reinaldo y Armida*, donde inventé un mito conservando solamente los nombres de los célebres personajes, en

El eterno retorno quise modificar únicamente los nombres y reproducir tal cual un mito célebre, el de *Tristán e Isolda*. El título, tomado de Nietzsche, quiere decir que los viejos mitos pueden renacer sin que sus protagonistas lo sepan.

Se podrá imaginar lo difícil que es no perder el equilibrio en un emprendimiento que consiste en dosificar el mundo moderno y la fábula. Goethe opone la verdad a la realidad mostrándole a Eckerman un grabado de Rubens. Una verdad sin una sombra de realidad, dice. Las litografías del *Fausto* de Eugène Delacroix podían servirle de ejemplo para este método lírico.

Cuando el objetivo de un poeta es lograr la familiaridad cotidiana, lo insólito y una sublime serenidad (una mezcla propia de los sueños), el cinematógrafo es la mejor arma.

Pero aun si conoce los recursos de la cámara y no se limita al texto, el autor de una película no trabaja solo. Hasta nuevo aviso, esa experiencia le está vedada.

Una vez que puse a punto el mecanismo, tuve la suerte de poder reunir a las personas capaces de hacer que funcione: Jean Delannoy y Roger Hubert. Debería agregar a Georges Auric, porque su música constituye el hilo que mantuvo unida nuestra obra hasta el último minuto.

Jean Delannoy es un montajista profesional. Nunca improvisa, nunca se permite caminar al azar, no se desvía ni un paso en su marcha de sonámbulo. Avanza, duerme, atraviesa el vacío, bordea precipicios, no presta atención a nada que pueda interrumpir su ritmo. Nada lo despierta.

Me objetarán que es un extraño colaborador para un obsesivo como yo, que nunca quiere quedar atrás. Ciertamente el trabajo habría sido imposible sin una suerte de prodigio de amistad (un "sortilegio", para emplear el estilo de Tristán) que nos hizo dormir a todos y seguir juntos a ese director dormido.

Todos: Roger Hubert, que sobre un riel nocturno filmaba lo invisible, sus ayudantes, los nuestros, el decorador, el

vestuarista, los fotógrafos, los actores, los técnicos y hasta el perro Moulouk, que realizaba una y otra vez las proezas más difíciles sin equivocarse. ¿Me olvidaré de André Paulvé, que confió en nosotros y nos dejó dormir de pie?

En cuanto a mí, despertarme de nuestro singular paseo fue difícil. Volví a encontrarme con la actualidad, con la soledad.

Hubiese querido no dejar nunca ese equipo de trabajo en Niza, seguir ocupando el silencio, produciendo misterio sin usar símbolos, suprimiendo la mayor cantidad posible de frases, dejando únicamente las que se usan cuando se cuenta una leyenda, disfrazando un lago de mar, remplazando la voz de Patrice por el canto del ave a la que imita, lanzando a Yvonne de Bray, Jean Murat, Junie Astor y Roland Toutain a papeles a los que no estaban acostumbrados, intentando entender el fenómeno por el cual Sologne y Marais se transfiguran desde el momento en que beben la pócima (¿la bebieron o creyeron beberla?) y sobre un bote funerario se embarcan juntos hacia las alegres fanfarrias de la muerte.

N.B: Sólo conservé los nombres de Marc, que aquí ya no es un rey, y el del enano que interpreta Piéral, usado aquí como apellido de la familia a la que este pertenece y que representa el partido de los traidores en lucha contra los amantes.

(*Comœdia*, n° 116, 18-9-1943)

La princesa de Clèves

La historia de Madame de La Fayette es una orgía de pureza. Era difícil hacerla admisible para una juventud muy libre. Tal vez un exceso de libertad, la consiguiente imposibilidad de desobedecer y el tedio que de ello resulta, le permitan entender la extraña actitud de una mujer que le pide a su marido que la defienda de los impulsos de su corazón.

Con excepción de unas pocas licencias, indispensables para hacer suficientemente larga la trama de un *film noir*, conservamos la vigorosa línea que la novelista oponía al floreado estilo de su época. Nuestra esperanza es que la nobleza de alma y el rigor moral de los personajes –que equivalen a una suerte de suntuosa armadura sobre sus vestimentas– transporten al público a través de las eras y lo seduzcan con un espectáculo semejante al que, acaso, nos deparará el descubrimiento de mundos lejanos y desconocidos.

Felicito a Jean Delannoy porque, en vez de vestir el presente de pasado, le dio fuerza de actualidad a una época extinta, tan extraña a la nuestra como la fauna y la flora de los astros.

(*L'avant-scène cinéma*, n° 3, 15-4-1961)

III

Entrevistas con André Fraigneau

Jean Cocteau ocupa un lugar único en la cinematografía contemporánea. En efecto, es el primer gran poeta que se interesó por el medio de expresión que yace en el fondo de toda película. Aprendió su técnica o, mejor dicho, la reinventó para su uso personal. Así, creó una *poesía cinematográfica* que se añade de manera brillante a la poesía teatral, novelística, a la poesía gráfica o coreográfica con la que anteriormente había enriquecido el arte francés.
Confiándome a la importancia de su "poesía crítica", me arriesgué a esperar de Jean Cocteau una obra sobre el cine que fuese a sus problemas específicos el equivalente del "secreto profesional" para las letras: un compendio de reflexiones y recetas, de recuerdos y opiniones, testimonio de excepcional valor, ya que emana de un autor que llegó al cinematógrafo y no que surgió de este.
Jean Cocteau (recién repuesto de una intervención quirúrgica que le había impedido presentar su película *Orfeo* en Nueva York) aceptó mi proyecto. Puso una condición: no escribir un libro sino hablarlo conmigo. Afirmó que prefería el calor y lo imprevisible de las conversaciones amistosas a la soledad del escritor. Así se decidió la *forma* de estas *Entrevistas*; taquigrafiadas en vivo durante una estadía en el campo, donde nada había que nos distrajese de nuestro propósito, conservan (y así lo ha querido Jean Cocteau) toda la libertad y frescura de la improvisación.
Con mi cuestionario yo apuntaba únicamente al "fenómeno cine", pero como a la inteligencia de Jean Cocteau le resulta imposible tolerar límites, nuestras entrevistas

(quiero decir, sus respuestas), para no dejar de lado ningún detalle preciso –apasionantes secretos de artesano que yo esperaba– no se abstuvieron de ir mucho más allá. Así, las *Entrevistas en torno al cinematógrafo* abundan en consideraciones sobre temas muy diversos: el arte en general, la psicología del público y de la crítica, el estilo, la duración. También entregan la confesión patética de un creador acosado por sus demonios.

En cierto momento de estos diálogos (donde me siento confundido por interpretar tan mal el papel de Eckermann ante Goethe) Jean Cocteau declara que "todo gran artista, incluso si pinta postigos o flores, traza siempre su propio retrato". Las *Entrevistas en torno al cinematógrafo* le dan la razón. Sin premeditación, trazan el retrato fiel del poeta en el sentido ancestral del término (aquel que hace); es decir, de un hombre que emplea todos los recursos de su genio y de sus manos al servicio del espíritu.

(*A. F.*, 1951)

André Fraigneau – Estimado Jean Cocteau, yo querría que estas entrevistas tratasen únicamente de su actividad cinematográfica. ¿Está de acuerdo en encarar nuestras conversaciones desde este ángulo particular?

Jean Cocteau – Es imposible. Para mí el cinematógrafo es un medio de expresión como cualquier otro. Hablar de ello me llevaría por diferentes caminos. Uso deliberadamente el término *cinematógrafo* para no confundir el vehículo que en sí mismo representa con eso que solemos llamar *cine*, suerte de musa bastante sospechosa, en el sentido de que le resulta imposible esperar, mientras que todas las otras musas esperan y se las debería pintar o esculpir en actitud de espera.

La gente siempre se queja de la lentitud o la extensión de una obra a la que asisten por primera vez. Más allá de que, por lo general, eso resulta de su escasa capacidad de escucha o de su falta de atención a las líneas profundas, olvidan que los clásicos abundan en extensión y lentitud, que ellos aceptan porque se trata de clásicos. En un comienzo los clásicos debieron soportar los mismos reproches. El drama del cinematógrafo es que necesita un éxito inmediato. Hándicap terrible y prácticamente insoluble que resulta de las grandes sumas que cuesta una película y de la obligación de obtener una taquilla masiva. Recién dije que a las musas se las debería pintar en actitud de espera. Todas las artes pueden y

deben esperar. Con frecuencia esperan la muerte de su autor para vivir. ¿Puede el cinematógrafo situarse entre las musas? Toda musa es pobre. Su dinero está invertido. La musa Cine es demasiado rica, demasiado fácil de dejar en la ruina de un solo golpe.

Agreguemos que el cine es un lugar de paso, un divertimento que, por desgracia, el público se acostumbró a mirar con el rabillo del ojo, mientras que, para mí, la máquina de imágenes no ha sido sino un medio para decir ciertas cosas en el lenguaje visual, en lugar de hacerlo por medio de la tinta y el papel.

A. F. – Querría oírlo precisar su definición del "cine" como divertimento de masas y lo que, por el contrario, usted entiende por *cinematógrafo* como medio de expresión personal. Creo que así los lectores comprenderán mejor la diferencia que establece obstinadamente entre ambos términos.

J. C. – Hasta hoy, lo que comúnmente se denomina cine no se presentaba como un pretexto para reflexionar. Se entraba, se miraba (poco), se escuchaba (poco), se salía, se olvidaba. Ahora bien, considero que el cinematógrafo es un arma poderosa para proyectar el pensamiento, incluso en una masa que se niega. *Orfeo* atrae, intriga, exaspera, subleva, pero obliga a discutir con los demás o con uno mismo. No ignoro que un libro, para encontrar su lugar, debe ser leído y releído, pero los encargados de sala han observado que los espectadores de *Orfeo* volvían varias veces trayendo consigo nuevos espectadores. Por otra parte, una sala indiferente u hostil permite que ciertas personas atentas vean la obra. Sin esas salas, los escasos desconocidos a los que me dirijo no recibirían mi mensaje. Esa es la fuerza de un medio tan vasto. Usted me dirá que si la obra se va a pique el mensaje muere. Sin lugar a dudas; con *Orfeo* yo corría un riesgo enorme. Y se demostró que la curiosidad por ver algo insólito se impuso a la pereza

que aleja al público de las películas difíciles. Todos los días recibo cartas que demuestran que tengo razón. Quienes me escriben por lo general se quejan del público con el que estaban encerrados frente a la obra. Olvidan que ese público les permitió verla.

A. F. – Vuelvo sobre una expresión que me llamó la atención: "la máquina de imágenes". ¿Qué entiende por eso? ¿Quiere decir que se sirve de las imágenes del cinematógrafo como un escritor se sirve de imágenes literarias?

J. C. – No. El cinematógrafo exige una sintaxis. Esa sintaxis se obtiene por el encadenamiento y el choque entre las imágenes. No tiene nada de sorprendente que la singularidad de una sintaxis personal (nuestro estilo), traducida a la lengua visual, desoriente a los espectadores acostumbrados a la escritura de las traducciones mal hechas o los artículos de diario. A esos espectadores, la admirable lengua de Montaigne traducida en imágenes les resultaría tan difícil de mirar como sus textos difíciles de leer.

En una película, mi primera preocupación es impedir que las imágenes fluyan, oponerlas, encastrarlas y unirlas sin que ello dañe su relieve. Ahora bien, lo que los críticos llaman "cine" y consideran como su estilo propio es justamente ese flujo deplorable. Con frecuencia dicen que una película tal vez sea buena pero "no es cine", o que le falta belleza pero "es cine", y así sucesivamente. Eso es obligar al cinematógrafo a ser una mera distracción en vez de un vehículo del pensamiento. Eso lleva a nuestros jueces a condenar en dos horas y cincuenta renglones una obra que sintetiza veinte años de trabajo y experiencia.

A. F. – Ahora entiendo el interés que en cierto momento de su carrera pudo representar el descubrimiento del

cinematógrafo como vehículo de un pensamiento que, en su caso, se tradujo en medios tan diversos. Pero con este nuevo medio ¿encontró mayor libertad?

J. C. – No. Incluso si uno es libre de hacer lo que quiere, hay por desgracia demasiados condicionamientos de peso (capitales, censuras, responsabilidades ante los artistas que aceptan que se les pague después) como para ser lo que yo llamo "completamente libre".

No hablo de verdaderas concesiones sino de un sentido de la responsabilidad que nos gobierna y nos limita sin que nos demos cuenta del todo. Sólo fui totalmente libre en *La sangre de un poeta*, debido a que era un encargo privado (del vizconde de Noailles, como *La edad de oro* de Buñuel) y yo lo ignoraba todo del arte cinematográfico. Lo inventaba por mi cuenta y lo empleaba como un dibujante que por primera vez mojase el dedo en tinta china y manchase con ella una hoja. Charles de Noailles me había encargado un *dibujo animado*. Rápidamente me di cuenta de que el dibujo animado exigía una técnica y un equipamiento todavía desconocidos en Francia. Entonces le propuse hacer una película tan libre como un dibujo animado, eligiendo rostros y lugares que correspondiesen a la libertad de un dibujante que inventa un mundo propio. Hasta puedo decir que el azar, o al menos lo que llamamos azar (y que nunca lo es para los que se hipnotizan trabajando) con frecuencia me ayudó. Sin olvidar la desconsideración del estudio, donde me creían loco, y de la que daré un ejemplo. Estaba terminando *La sangre de un poeta*. Ordenaron al personal de limpieza que barriese el estudio mientras filmábamos las últimas tomas. Cuando estaba por ir a quejarme, mi operador (Périnal) me rogó que no hiciese nada. Acababa de notar que la belleza de las imágenes nacería de la luz de los reflectores filtrada entre el polvo levantado por el personal de limpieza.

Otro ejemplo. Como no conocía a nadie del medio cinematográfico, envié mensajes a todos los operadores citándolos para el día siguiente a las siete de la mañana. Decidí tomar al primero que se presentase. Fue Périnal, a quien debe agradecerse que las imágenes de *La sangre de un poeta* puedan competir con las más bellas de nuestra época. Por desgracia, el revelado de las películas se hacía con sales de plata y se realizaba a un ritmo hoy imposible. Por eso el arte cinematográfico es tan frágil. Una copia vieja de *La sangre de un poeta* es tan brillante y tiene tanto relieve como cualquier película americana moderna, mientras que las copias más recientes parecen viejas y conspiran contra la eficacia de la obra.

Pero también puede decirse lo contrario. He aquí una prueba. Uno de mis amigos, cuya inteligencia respeto, detestaba *La bella y la bestia*. Un día me lo encontré en la esquina de Champs Élysées y La Boétie. Me preguntó adónde iba y si podía acompañarme. "Voy a trabajar –le respondí– en un subtítulo de *La bella y la bestia* y por nada en el mundo querría imponerte ese espectáculo." Fuimos juntos de todos modos y lo dejé olvidado en un rincón de la pequeña sala. Pues bien, yo trabajaba con mi compaginadora sobre una película viejísima, casi impresentable, gris y negra, llena de rayones y manchas. Al final de la sesión busqué a mi amigo, que me confesó que la película le parecía admirable. Saqué la conclusión de que acababa de verla con la distancia necesaria y como en el cineclub, cuando se proyectan copias desastrosas.

A. F. – Esos azares, miserias y esplendores de la expresión cinematográfica, junto con la dificultad para ser entendido de inmediato –quiero decir, mirado y escuchado con atención a lo largo de una proyección fugaz– me parece que pueden complicar, poner trabas a la posibilidad de *duración* del mensaje expresado en una película.

J. C. – En efecto, el problema de la inevitable invisibilidad de una obra que se opone a los hábitos que otorgan visibilidad a las cosas –quiero decir, la invisibilidad como consecuencia de hábitos adquiridos en contacto con lo que se volvió visible posteriormente–, ese problema se vuelve prácticamente insoluble desde el momento en que se aborda el cinematógrafo como un arte, como un vehículo de pensamiento, sin recurrir a los procedimientos que vuelven ese pensamiento visible en lo inmediato y lo condenan en un futuro. Para una película no hay futuro, o bien –admitiendo que las leyes americanas se moderen y ya no se destruya una historia contada de determinada manera para poder contarla de otra– lo que hay es un futuro de cineclubs y unos pocos aficionados. Una película recorrerá entonces un camino inverso al de las obras que comienzan en pequeña escala y llegan a una gran escala cuando se demuestra su eficacia. El mecanismo industrial las obliga a empezar a gran escala y, tal vez, a merecer la pequeña si los peligros de todo tipo que amenazan a un negativo, si los progresos que modificarán las cámaras y la película, si el fuego o la negligencia de los hombres lo permiten.

Una película digna de ese nombre encuentra los mismos obstáculos que el lienzo de un pintor, se trate de Vermeer, Van Gogh o Cézanne. Pero se la condena a empezar por el Museo, adonde esos lienzos llegan a la larga. Se la arroja a la multitud. En seguida se rompe y, en lugar de llegar al público, va cuesta arriba y ahora sólo puede contar con las pocas personas equivalentes a las que vieron los lienzos de los pintores antes de que el ojo y el espíritu se acostumbrasen a ellos. En resumen, el lienzo que en un comienzo no valía un centavo valdrá millones, y la película que al principio valía millones sólo sobrevivirá, si sobrevive, en la miseria.

A. F. – Después de estas generalidades sobre la expresión cinematográfica, querría hacerle una pregunta más personal.

Y que me prometa darle a su respuesta la amplitud necesaria. ¿Podría indicarme los motivos profundos que lo llevaron, antes que al resto de los poetas –y volvieron a llevarlo tras una larga pausa– a esa *forma* que la mayoría de los escritores menosprecian (si bien, hay que decirlo, cada vez menos)?

J. C. – Antes de responderle sobre lo esencial, le diré que esos escritores tienen una gran excusa: el arte cinematográfico es un arte artesanal, manual. Una obra que alguien escribió y otro lleva a la pantalla no es más que una *traducción*, algo muy poco interesante para un verdadero escritor (o que sólo le interesa a su bolsillo). Para que el arte cinematográfico se haga digno de un escritor, es importante que ese escritor se vuelva digno de ese arte, es decir que no deje que otro interprete un texto escrito con la mano izquierda sino que se empecine a dos manos sobre esa obra y *construya un objeto* cuyo estilo sea equivalente al de la escritura. De modo que es normal que una persona de escritorio y pluma se desinterese de las películas y ni siquiera las considere como una difusión de su pensamiento. Y ahora, abordemos los problemas personales que usted plantea:

1° Soy dibujante. Para mí es natural ver y oír lo que escribo, dotarlo de una forma plástica. Cuando filmo una película, las escenas que dirijo se transforman para mí en dibujos que se mueven, en escenarios propios de un pintor. Es imposible ir a Venecia y ver a Tiépolo o Tintoretto sin que nos impresione la puesta en escena de sus cuadros y la singularidad de los planos, que llega hasta hacer salir una pierna hacia abajo del cuadro, en el ángulo izquierdo (no me atrevo a afirmar que es en *El sueño de Cristo en la barca durante la tormenta* de Tintoretto, pero me parece que sí). Este método me obliga a trabajar en Francia, donde aún reina el desorden y cierta anarquía. El sindicalismo severo de Hollywood y Londres sólo permite ponerse a trabajar con la mediación de una

multitud de especialistas. En Francia se trabaja en familia y nadie se rebela cuando se avanza sobre sus prerrogativas: iluminación, decorados, vestuario, maquillaje, música, etc. Todo eso está en mis manos y colaboro estrechamente con quienes me asisten. La película, según la propia confesión de mi equipo, es un objeto mío, al que ellos aportaron su colaboración y los consejos de su ciencia.

2° El cinematógrafo no es mi oficio. Quiero decir que nada me obliga a hacer una película tras otra, a buscar intérpretes para determinados temas y viceversa. Es una ventaja importante. Es más fácil hacer una película cada tanto, cuando existe un deseo imperioso de hacerlo, que verse obligado a buscar desesperadamente libretos y dinero, y a romperse la cabeza durante el rodaje de una película para resolver el problema de la película siguiente.

3° A veces me pregunto si mi perpetuo malestar no proviene de una increíble indiferencia por las cosas de este mundo, si mis obras no son una lucha por aferrarme a los objetos que interesan a los demás, si mi bondad no es un esfuerzo que realizo minuto a minuto para vencer la falta de contacto con el otro.

Salvo cuando soy el vehículo de una fuerza desconocida a la que torpemente ayudo a tomar forma, no sé leer, ni escribir, ni siquiera pensar. Este vacío llega hasta lo atroz. Lo lleno como puedo y como cantando en la oscuridad. Además, mi necedad de médium adopta un aire de inteligencia que hace que mis torpezas sean tomadas por astucia extrema, y mi marcha de sonámbulo por agilidad de acróbata.

Hay pocas posibilidades de que algún día ese misterio se esclarezca, y creo que después de mi muerte deberé padecer un malentendido análogo al que me impide vivir.

Cuanto más trabajo manual tengo, más me gusta creer que participo en las cosas terrestres y más me empecino en ello, como quien se aferra a los restos de un barco. Por eso abordé

el cinematógrafo, donde se trabaja minuto a minuto y me alejo del vacío en el que me pierdo.

Cuando declaro que no tengo ideas, lo que quiero decir es que tengo esbozos de ideas que no domino, y que sólo logro emprender un trabajo si, en vez de poseer una idea, una idea me posee, me obsesiona, me molesta, me atormenta, de manera tal que se me hace necesario arrojarla afuera y librarme de ella cueste lo que cueste. El trabajo, entonces, me resulta una suerte de suplicio. Después, la ausencia de trabajo es otro suplicio. Y el vacío recomienza y me hace pensar que no trabajaré nunca más.

A. F. – La alternancia entre esa fiebre creativa y el vacío que le sigue ¿no explicaría sus periódicos cambios de residencia, sus idas y vueltas entre París y el campo?

J. C. – Intento alejarme de las ciudades porque no llevo una vida de ciudad, y sólo obtengo de ella las desventajas. Pero esas desventajas me procuran la ilusión de una vida activa. Lejos de las ciudades, el vacío se muestra al desnudo. Me ocurre de rondar por mi casa sin saber por qué, y de repente me encuentro en la escalera o en mi habitación sin motivo alguno. El resultado es que no encuentro mi propio equilibrio ni entre la multitud ni en soledad. Me parece que la conversación es mi único recurso, el único campo de juego en el que llego a engañarme a mí mismo corriendo detrás de la pelota. La conversación me permite ilusionarme respecto de mi soledad. Entonces me jacto de ser capaz de algo sin la ayuda de una fuerza desconocida. Me creo libre y abuso de eso hasta la charlatanería, a la manera de quien corre cada vez más rápido porque tiene miedo. Pero la perspectiva cambia desde el momento en que me encuentro solo; me pregunto si no me aproveché de secretos que no me pertenecen y si no desmonté preciosamente mecanismos misteriosos, en resumen, si no me

gané la ira de esa fuerza desconocida de la que no soy más que un sirviente y cuyo amo simulé ser. Si no interpreté a Mascarilla. Mi vergüenza es un nuevo tema de angustias y miedo. La siento siempre tras la partida de aquellos con los que me sentí tan a gusto.

A. F. – No sólo está la incomodidad del silencio o del comercio con el otro. También están sus numerosas enfermedades que, al parecer, no impiden su actividad. ¿Pascal reconocería que usted ha hecho bastante "buen uso" de ellas?

J. C. – Muchos se han sorprendido e incluso ofendido porque en *La bella y la bestia, diario de rodaje* y *La dificultad de ser* me explayaba sobre enfermedades de la piel bastante penosas. No comprendían que para mí la enfermedad se volvía una ocupación de cada segundo y cumplía una función de contacto. Hacía de mí un hombre sensible en vez de un fantasma insensible. Me humanizaba y me permitía uno de esos ejercicios (como por ejemplo la caza) al que se libran los hombres para distraerse. Sufro, luego soy. Esto explica esa falta de pudor. El segundo estadio era: soy, luego pienso. Y esa prueba de mi condición de hombre me obligaba a pensar, a no perderme en una suerte de sueño indoloro.

Sólo comienzo a vivir intensamente durmiendo y en sueños. Mis sueños son precisos, terriblemente realistas. Me arrastran a incontables aventuras, a contactos con lugares y personas que no existen en el estado de vigilia y de las que el fenómeno del sueño me inventa hasta los más mínimos detalles, la menor de las acciones, las más mínimas palabras. A la mañana me esfuerzo por reabsorber todo eso, temo mezclar los dos mundos y añadir lo incomprensible a lo incomprensible. Es normal que la muerte no me espante y se me aparezca como un refugio. Por otro lado, sin sentido del tiempo, mezclando mis edades y puntos de referencia, situando la víspera

aquello que data de muchos años, incapaz de recordar en qué orden nacieron mis obras, olvidando periodos enteros de mi vida y, en cambio, recordando a la perfección detalles imposibles de situar en época alguna, es normal que me sienta en medio de un funesto juego del gallito ciego, en el que trastabillo, los ojos vendados, las manos vacilantes, rodeado de risas burlonas.

Olvidamos la edad, que debe aportar al organismo –es decir, a la máquina de crear– perturbaciones que hacen más difícil su funcionamiento. Nos volvemos abúlicos, cosa que se toma por sabiduría. Perdemos vivacidad. Las miserias que deforman el rostro no se producen sólo en el exterior. Imagino que el vehículo de las fuerzas ocultas que nos habitan, que permite introducir la noche en pleno día, hace que esas fuerzas tengan cada vez menos deseos de expresarse. Se hunden profundamente en nosotros y en cierto modo hibernan. Al vehículo le faltan músculos y nervios que hacían bastante fácil ese pasaje enigmático del pensamiento al acto. *La angustia del acto* de la que habla Freud, y que atormenta a la mayoría de los poetas, se transforma en una *esclerosis del acto*, y esa esclerosis se agrava por el hecho de que nuestra honestidad profesional teme no estar a la altura de nuestras tinieblas íntimas, de servirles mal.

A. F. – Al oírlo, al verlo vivir, uno se entera de que el trabajo del poeta es lo más alejado que hay de una "ola al alma". Parece que, al igual que la estupidez, el aburrimiento no es su fuerte.

J. C. – Nunca había conocido el aburrimiento, monstruo informe cuyos estragos constataba a mi alrededor. Me sorprendía que la gente se aburriese, me preguntaba cómo era posible. Y de pronto conocí ese rostro liso al que es inútil interrogar porque se niega a responder. Lo conocí a

consecuencia de una actividad excesiva, cuyas interrupciones me hundían en la inacción, mientras que antes esa inacción era mi ritmo y se llenaba de ideas y de actos. Pero la naturaleza humana está hecha de manera tal que se intoxica muy rápido, y la intoxicación de actividad (la de una película, por ejemplo) exige una desintoxicación tan lenta y dolorosa como la del opio. Uno tiene las manos vacías, que cuelgan y se niegan al uso de la pluma. Escribir le parece fastidioso a quien subía y bajaba escaleras, dirigía actores, daba órdenes a equipos de maquinistas y electricistas.

Por eso mi terapéutica actual consiste en suprimir esa convulsión que agita el vino y le impide descansar en la botella.

Es importante volver a lo secreto, a los libros que poca gente lee, a los poemas que son el extremo mismo de la soledad. Maniobro entre un estado y otro a través de contactos, conversaciones, a través de una gimnasia en la que el espíritu se vuelve a acostumbrar a vivir sin intermediarios. Por eso hablo con usted y en eso encuentro un remedio a ese mal abominable e inadmisible: el aburrimiento y el cortejo de los "¿para qué?, ¿qué hacer?, ¿adónde ir?" que lleva directo a la catástrofe.

4° Ya que hablé de los sueños, también es importante decir que el trabajo de una película tal como yo lo entiendo, que comienza al alba y se prolonga hasta la noche, que no deja nunca un minuto libre dado que, incluso cuando uno desayuna con el equipo, se habla de trabajo, ese trabajo, digo, es tan compacto, y lo hunde a uno tan lejos del mundo y de sus hábitos, que se parece al sueño, en el sentido de que las personas y los actos del sueño son lo único que cuenta, y llegamos a no ver ni oír ya lo que pasa afuera, así como alguien que duerme está demasiado ocupado por la vida del sueño como para percatarse de que la vida real entra a su habitación bajo la forma de diarios, cartas, amigos. Despertarse de ese sueño es extremadamente penoso. Todos los equipos conocen el malestar de los últimos minutos de una filmación, en los que

aquellos que vivían juntos se dispersan a diestra y siniestra. Probablemente sea el recuerdo de ese sueño lo que nos atrapa nuevamente en la soledad y nos empuja otra vez hacia el extraño tumulto que todo nuestro ser parecería rechazar. Es la inversa del cansancio. El hombre cansado quiere dormir y soñar. El hombre que descansa vuelve a ese sueño activo del cinematógrafo.

A. F. – Creo que las películas, que tienen la ventaja de ir a todos lados, tal vez le han aportado mayor contacto y comprensión que los libros y poemas, que por desgracia, a causa de su tirada, que se agota rápido, y la lentitud de los editores para reimprimir, son casi siempre inhallables.

J. C. – En un sentido sí y en otro no. Ser famoso no es ser conocido. Ser famoso y desconocido permite ser *descubierto*. Públicos lejanos que sólo conocen mi nombre y algunos rumores sobre mí verán una película que en cierto modo es un esperanto, a pesar de los textos y a causa del estilo visual del que le hablaba, el estilo de las imágenes.

Hace mucho tiempo leí en un catálogo de cotillón para bodas y banquetes: "Objeto difícil de agarrar". Ignoro cuál es ese objeto y cómo se presenta, pero me encanta que exista y soñar con él.

Una obra tiene que ser un "objeto difícil de tomar". Tiene que defenderse contra los toqueteos vulgares, las manipulaciones que la empañan y la deforman. Es necesario que no se sepa por dónde asirla, y eso molesta a los críticos, los enerva, los lleva al insulto, pero preserva la frescura de la obra. Cuanto menos comprendida es, más despacio abre sus pétalos y más despacio se marchita. Una obra debe hacer contacto aunque más no sea por malentendido y esconder sus riquezas, que se entregarán poco a poco y a la larga. Una obra que no guarda secretos y se entrega demasiado

rápido corre gran riesgo de extinguirse y no dejar de sí más que un tallo muerto.

El teatro de Voltaire es el ejemplo típico de esos triunfos de lo inmediato, de esas flores abiertas de par en par que al día siguiente se marchitan. Clairon, que parece un espíritu lúcido, habla de sus papeles de Racine con placer, pero sólo se entusiasma por sus papeles de Voltaire. Racine se interpreta siempre. Ya no se interpreta Voltaire.

Nietzsche escribe (en *La gaya ciencia*, si no me equivoco): "Hay que elegir entre la gloria y los honores; si quieres la gloria, abandona los honores".

Esto resulta del hecho de que el honor y los honores apuntan a lo visible, y la belleza es prácticamente invisible, se repliega sobre sí misma, contiene la respiración. Una película hecha por nosotros impone nuestra presencia –nuestra firma, diría– sin deshonrar nuestra obra toda, a la cual comenta, y así nos impide perder contacto totalmente con los que podrían comprendernos.

El desconocido que soy se felicita por serlo y sólo lo sufre en los lamentables minutos en que el hombre experimenta la necesidad de los contactos y el calor. Es nuestro fango que se expresa. En cuanto el alma vuelve a encontrar su equilibrio, se felicita por tener buenas bodegas donde reposa el vino. En los malos momentos, sueña con una orgía en la que ese vino corra y embriague a todos. En esos momentos, lo que aumenta su soledad es el hecho de que el alma no ignora que la mayoría de los hombres sólo viven el hoy y sienten el hoy. Una buena velada de vanidad siempre llevará las de ganar sobre una velada que obliga a la meditación y a volver sobre uno mismo.

Me puse muy contento al enterarme de que cierta cantidad de espectadores volvían a ver *Orfeo* (hasta cinco o seis veces), lo que asombraba mucho a los encargados de la sala. Ahí hay un signo, porque el "cine" es considerado un lugar

de paso al que uno ingresa para distraerse y como para beber una cerveza.

Por eso es relevante el papel de los *cineclubs*, que juzgan en segunda instancia, y es necesario ayudarlos con todas nuestras fuerzas. Por eso acepté ser presidente de la Federación de Cineclubs. Por desgracia, ocurre que incluso ellos son impotentes para recuperar las viejas películas, porque el vértigo industrial las elimina y las remplaza por las nuevas. Así, se creía que las grandes actrices –Greta Garbo entre otras– gozarían de un privilegio del que no gozan Rachel y Sarah Bernhardt. No es así en lo más mínimo. En la actualidad es imposible mostrar a Garbo en *La dama de las camelias* a los jóvenes que no pudieron ver la película en su momento. Las películas son meticulosamente destruidas. Hay que filmar *La dama de las camelias* con nuevos actores y procedimientos que sigan la marcha del progreso (en colores, en cinemascope, etc.). Es un desastre. Cuando quiere salvar una película del olvido, la señora B., directora de la cinemateca de Nueva York, experimenta las mismas dificultades que Langlois en la cinemateca francesa. Se la niegan. Chaplin escapa a esta terrible ley de destrucción porque él es su propia empresa y no podría ser víctima de la rotación. Sin embargo, no es menos cierto que se exigen sumas fabulosas para volver a proyectar una de sus películas y, si todavía se exhiben algunas muy viejas, es porque la legislación destructiva no existía en esa época. Por eso René Clair pide que se vote el depósito legal.

A. F. – Si le parece, pasemos ahora a la historia detallada de su actividad cinematográfica, intentando seguirla en su desarrollo cronológico. Empecemos entonces por *La sangre de un poeta.*

J. C. – El hecho de que haya dejado pasar veinte años entre mi primera película y las otras es una prueba de que la

consideraba con el mismo estatuto que un dibujo o un poema. Poema o dibujo tan costoso que me resultaba imposible pensar en hacer otros. Considere que ya es raro encontrar un mecenas que le brinde a un poeta la posibilidad de expresarse visualmente. Pero en la actualidad, el millón que el mecenas gastó representaría cien millones. Se equivocan cuando hablan de la escala de los precios. *Uno* sigue siendo *uno* y *cien* es siempre *cien*... Nadie le dará cien millones a un joven para que se exprese a sus anchas. Sólo nos ocurrió a Buñuel y a mí, y ambos hemos conservado una profunda gratitud al vizconde de Noailles. En Buñuel, esa gratitud llega al punto de aceptar que ya no se utilice el negativo de su película *La edad de oro*, que junto con la mía causó terribles escándalos en el ambiente de nuestro mecenas. ¡Todo eso está lejos! De *La sangre de un poeta* se dice que es una película surrealista, mientras que en verdad se oponía a las películas de ese movimiento (todavía apenas mencionado), y anteayer Buñuel me decía que en el exterior suele ocurrir que le atribuyan a él *La sangre de un poeta* y a mí *Un perro andaluz*; en resumen, que nuestros estilos, tan opuestos en su momento, se mezclan con el paso del tiempo a tal punto que los confunden. En los libros sobre el séptimo arte con frecuencia se dice que fui influenciado por Buñuel. Eso es absurdo, ya que *La edad de oro* y *La sangre de un poeta* se filmaron a gran distancia y simultáneamente, y recién cuando nos vinculamos posteriormente Buñuel me hizo ver *Un perro andaluz*, que yo no conocía. En el punto en que estamos de nuestro diálogo (¡que se está volviendo un monólogo!) es importante señalar que en Nueva York se presenta *La sangre de un poeta* desde hace quince años, en la misma sala. Es la mayor exclusividad que se conozca. Por doquier en el exterior se exhiben una y otra vez *La sangre de un poeta*, *Un perro andaluz*, y supongo que también se exhibiría *La edad de oro* de no ser por las objeciones de Buñuel. Ello no quita que hoy en

día ningún productor se arriesgue con semejantes películas, como lo prueba la soledad en que estas se encuentran; y sin embargo ninguna de las películas llamadas "comerciales" de esos hábiles productores puede alcanzar tal cantidad de proyecciones. Siempre responderán que son casos excepcionales y no imaginan que es posible que esos casos se repitan bajo otra forma.

A. F. – ¿Y el caso de *Orfeo*?

J. C. – Puedo decir que *Orfeo* (que veinte años después orquesta el tema que *La sangre de un poeta* tocaba torpemente con un solo dedo) ya le hizo decir a un famoso productor, estupefacto por la recaudación: "En nuestra época, para ganar dinero alcanza con caminar cabeza abajo, ¡no es difícil!". Y bien, ¡que lo haga!

A. F. – ¿Cómo le resultó posible hacer *Orfeo*, a pesar de esa oposición dogmática?

J. C. – Responderé a eso más tarde, pero sepa que yo conocía bien los riesgos que corría y hacía correr a mis actores, y la película únicamente se pudo hacer gracias a la generosidad de ellos, que aceptaron un porcentaje sobre la recaudación a modo de pago diferido por su trabajo. Me hice cargo del exceso de presupuesto, que era inevitable en el rodaje nocturno en las ruinas de Saint-Cyr, que exigía el uso de grupos electrógenos. Una película como *Orfeo* puede volverse por milagro un buen negocio, pero no lo es inicialmente, y tiene muy poco que ver con los mecanismos habituales de la industria cinematográfica. El vizconde de Noailles nos obsequió *La sangre de un poeta* a Georges Auric y a mí, pero *Orfeo* tiene que devolver los millones que nos adelantaron el Crédit National y el distribuidor. Si nos ingresa algo, será a la larga. De la

película hablaré en detalle a su debido tiempo, pero me parece necesario informar al lector de los incontables obstáculos que es preciso sortear antes del primer giro de manivela, incluso cuando nuestra situación parece inspirar confianza.

A. F. – Pasemos entonces a su primer giro de manivela. Pero aquí lo sorprenderé por mi memoria. Recuerdo –pues tengo la felicidad de conocerlo hace veintiséis años– su primer ensayo cinematográfico. En ese momento usted estaba muy ocupado. Y ese ensayo, que precedía en mucho a *La sangre de un poeta*, lo había usted realizado con sus propios medios; solo, como una fantasía de aficionado. Juntos nos hemos reído mucho al respecto. ¡Qué aventuras! Y sobre todo, ¡qué desventuras! El relato de la filmación era tan divertido que, si alguna vez se proyectaba la película, usted había decidido llamarla *Jean Cocteau hace cine*, al estilo de los títulos de Charlot de la época: *Charlot patinador*, etc. En particular, había un estudio inverosímil, el Studio des Cigognes, dirigido por una señora. También recuerdo que, buscando ya el estilo que sería el de *La sangre de un poeta*, usted decidió vestir a sus actores con trapos mojados; que estos estaban mojados con agua caliente y, a consecuencia de la espera entre las tomas, los pobres actores se pescaron una bronquitis; que la crudeza de la iluminación lo dejó ciego durante tres días, y podría seguir. ¿Qué pasó con esa película que nunca se proyectó, ni siquiera para los amigos?

J. C. – Sé que Pierre Braunberger hizo investigaciones y no puedo responderle, porque la ola que arrastra todo lo que poseo también arrastró la lata de esa película. No queda ningún rastro. Por lo demás, ¿qué habrá pasado con la señora del Studio des Cigognes? Era una señora muy extraña. Un día faltaba electricidad y le pregunté qué ocurría. Ella me respondió: "Bajé los interruptores..., ¡esperemos a que llegue la electricidad!"

A. F. – Vuelvo al título: *Jean Cocteau hace cine*, inspirado en Charlot. ¿De modo que ya en esa época sentía usted una gran admiración por Chaplin?

J. C. – Admiraba las películas de Chaplin, las de Buster Keaton, inhallables (una, en particular, en la que aparecen unos chinos), y las películas de Harry Langdon, que arruinó a todos sus productores porque los americanos encontraban lúgubre su humor. Sólo quedan unas pocas películas en 16 mm que pertenecen a Henri Filipacchi, con quien yo mismo filmé el año pasado, en 16 milímetros, una película que corre el riesgo de permanecer tan desconocida como la del Studio Cigognes: *Coriolano*.

A. F. – ¿Y por qué desconocida?

J. C. – Porque la filmamos en el campo, en dos domingos, con los que estaban allí. Yo actué junto a Jean Marais, Josette Day y un maniquí que encontramos en el depósito de un estudio, alrededor del cual se organiza la película.

A. F. – En principio, no veo por qué semejante elenco impediría que se proyecte el film...

J. C. – Por lo siguiente. Filipacchi, a quien pertenecían los aparatos de filmación y proyección, es un maniático de las cámaras y de la pesca. Supongo que conserva ese horrible documento como un tesoro y lo muestra a cuentagotas. Rossellini lo vio y lo encuentra muy bello. Se llama *Coriolano* porque aparezco como un viejo cazador de águilas, con la música de *Coriolano*. Sospecho que Filipacchi teme que se otorgue a ese divertimento de domingo un significado desmesurado. Sería lamentable que ese jugueteo trágico se convierta en un pretexto para batallas de cineclubs. Inútil decirle que el misterio del

que se lo rodea le agrega encanto y me lo piden a cualquier precio en todos los países del mundo. ¿Por qué aceptaría? En nuestra época es un gran lujo poseer una obra invisible que podría volverse muy interesante algún día.

A. F. – Así, de la película de Cigognes a su película más reciente, el "aficionado" vuelve al punto de partida, ya que el 16 milímetros es un formato de aficionado. ¿Qué piensa de la ayuda que puede significar para los jóvenes, dado que ya no hay mecenas que los sustenten?

J. C. – Mi respuesta no es la que le habría dado hace unos meses. Porque he constatado que el 16 milímetros es muy caro y proporcionalmente más caro que una verdadera película, porque debe funcionar sin ayuda exterior. Por otra parte, lo que llamo 16 mm es más bien "el espíritu del 16 mm". *Los padres terribles* la hice con el espíritu del 16 mm. Jóvenes colegas, tras comenzar una película en 16 mm, rehicieron lo que habían filmado y continuaron la película en 35 mm. Se dieron cuenta de que no había gran diferencia, y que los enormes costos se originan en el estudio, las estrellas y los decorados. Todo es prescindible si se tiene un sótano y algunas lámparas, cualquiera sea el tipo de película que se use. Lo que me apena es que las incontables películas en 16 milímetros que vi se inspiran en películas comerciales o se lanzan a búsquedas que fueron legítimas para nosotros pero que ya no lo son. En cambio, gran cantidad de jóvenes americanos utilizan el 16 mm. Allí se confiesan como con el psiquiatra. Eso da como resultado películas muy curiosas, frente a las cuales uno se dice que, si todos se confesaran de manera semejante, la máquina se volvería tan apasionante como la tinta en la soledad. Aprovecho para suplicarles a los incontables aficionados que no se inclinen por la técnica, que no jueguen al verdadero cineasta, que no teman ni la audacia

ni la locura. Si no, su cine sólo nos presenta un *cinematógrafo menor* que aún no ha encontrado su registro. Son más libres que nosotros. ¡Que lo aprovechen!

A. F. – También en esto, con *Coriolano* usted les muestra el camino a seguir. Disculpe si vuelvo sobre eso e insisto. ¿*Coriolano* se preparó con anticipación?

J. C. – En lo más mínimo. La inventábamos a medida que la íbamos haciendo, según las circunstancias que se nos presentaban. Incluso contiene unos títulos más largos que la película misma, en los que se presenta a los productores, al financista, al operador, al fotógrafo y a los artistas. Por lo demás, el fotógrafo no es el fotógrafo. Es Georges Hugnet, que se encontraba presente. El financista no es el financista, es el propietario del restaurante "Le Catalan", y así sucesivamente. Se nos ve a Filipacchi y a mí consultando múltiples volúmenes con los cuales, sobra decirlo, la película no guarda relación alguna. Como nada me interesa más que el *sincronismo accidental*, del que luego hablaré extensamente, comencé por tomar los textos de un documental (la fabricación de canastas) y los puse bajo nuestras imágenes. ¡Pero nunca llega el momento de terminar con *Coriolano*!

Todo eso, me dirá usted, son bromas de domingo que asombran a su edad. Le responderé con una ingeniosa salida de Picasso ante el reproche de alguien que lo llamaba "mistificador". Le respondió que todos los grandes pintores habían sido mistificadores. Con ello quería expresar que daban respuestas mucho antes de que se planteasen las preguntas, y por lo tanto mistificaban su época. No hay que temer las bromas. Testimonian un estado de relajación del espíritu en el que las singularidades se producen por sí solas y sin asomo de búsqueda. Es el caso de las expresiones de los niños, y de las respuestas de los niños a los tests americanos, que, cuando

uno ya se volvió adulto y tiene la cabeza fría, habría que tener mucho genio para encontrar.

Alain Fournier le pide que describa una vaca a una niña de la escuela primaria en la que enseñaba. Respuesta: "La vaca es un animal grande con cuatro patas que llegan hasta el suelo".

Tests americanos: se le pide a una niña que describa el invierno. "En invierno –dice– el bosque es de madera". A otra: "¿Cuáles son los órganos de la circulación?". Respuesta: "Los pies". A otra: "¿Quién es Penélope?". Respuesta: "Es la última prueba por la que tuvo que pasar Ulises al final de su viaje".

Podría citarle mil frases del tenor de *Los jóvenes visitantes*, donde la pequeña Daisy Ashford describe de este modo a la reina de Inglaterra: "La Reina llevaba en la cabeza una corona pequeña y costosa". ¿Se puede hablar mejor? No olvidemos que cuando Daisy Ashford oyó hablar del Crystal Palace, este se convirtió para ella en una extraña maravilla, comparable a los lugares en los que se juzga al personaje de *El proceso* de Kafka, y a los paisajes de Lewis Carrol.

A. F. – De las confidencias que usted mismo me hizo y del interés que tiene por las expresiones de los niños, retengo que la cuestión de la edad le preocupa. De un modo desinteresado, ya que para usted de lo que se trata es de seguir siendo eficaz. ¿El sentimiento de la *esclerosis* del acto le molesta para trabajar?

J. C. – Con frecuencia, y mucho más que los rechazos. Es normal, dado que Francia en cierto modo es "mi familia", y a uno la familia siempre lo desaira. Llego a no confesarle nunca mis éxitos en el exterior, porque Francia me respondería con la frase de la madre en *Los padres terribles*: "Afuera seguro te alaban, te adulan, pero cuando yo te digo cómo son las cosas...".

A. F. – Eso tiene que ver con que su obra es considerablemente enmarañada. Pero a fin de cuentas, ¿considera que existe una injusticia?

J. C. – Lo que hay con mi obra no es injusticia, ni odio, ni un complot. Es más bien una conspiración del ruido, análoga a una conspiración del silencio. Se diría que la dificultad que ofrezco a que puedan captarme enerva a los críticos hasta el grito. Ese grito se ha convertido en una especie de reflejo. Sustituyó al análisis. Se retrocede ante el análisis; se escucha y se lanza un grito. Ese grito puede parecer insultante o burlón, pero nunca me ofendo, porque me evoca la risa con la que el público expresa la sorpresa experimentada –aun si es de orden dramático–, dado que para hacerlo sólo tiene la risa y las lágrimas. Es raro que abra un diario sin que se escape un grito de cólera o de burla dirigido a mí. Imagino que salir de ese ritmo representaría un esfuerzo análogo al que hay que hacer para intentar cortar el hipo, un esfuerzo que sería una locura exigir a personas que piensan y escriben demasiado rápido, sobre el borde de una mesa de café o sobre las propias rodillas en el teatro. Sé que, en las sombras, existen jóvenes a los que ese hipo les molesta y me someten a análisis. Eso vendrá más tarde, cuando, una vez pasado el hipo, el cansancio haga de la conspiración del ruido una conspiración del silencio. Entonces podrán tomar la palabra.

Por otra parte, uno es golpeador o golpeado de nacimiento.

De algunas personas siempre se dirá que recibieron una bofetada cuando en realidad la dieron, y de otros siempre se dirá que dieron una bofetada cuando en realidad la recibieron. Yo soy del primer tipo. Soy golpeado de nacimiento y los impostores la pasan bien porque me da pereza esclarecer las cosas; que se sepa y lo aprovechen. Si me roban, dejo hacer; prefiero el ladrón a la policía. Al fin y al cabo, es culpa mía. Lo único que tenía que hacer era no dejarme seducir por el ladrón,

no abrirle la puerta, no dejarlo solo en mi habitación. En la conspiración del ruido que me rodea, también hay conspiración de silencio. Esta viene de los amigos, que nunca hablan de nosotros cuando nuestro nombre se impone y eso podría hacernos un favor, afirmar nuestra presencia de manera más viva, más cálida que por medio de la conspiración del ruido. La radio nos da una prueba de ello. Los que hablan por radio no piensan que podemos oírlos y aprovechan para olvidarnos, cuando en realidad sus dichos los obligarían a nombrarnos, a referirse a nuestra obra.

A. F. – Ese ruido es una de las calamidades de esta época, y no sólo para usted. Es muy desagradable para todos. La radio, por ejemplo, se suma a ese bullicio general y viola la soledad más íntima.

J. C. – Exacto. Antes el artista se encontraba frente al silencio; en la actualidad ese silencio hace un ruido terrible. Todos se meten en todo. La culpa es de los enciclopedistas, que se quejaban de que los juzgase un pastelero. Diderot lo dice. Es extraño, ya que ellos mismos mataron a la élite y reclamaron para todos el derecho de pensar. El resultado, en 1951, es que hasta la estupidez piensa. Nunca antes se vio algo así. En París un auditorio considera que haría las cosas mejor que el autor y actuaría mejor que los intérpretes. Ya no hay público. Sólo hay jueces. Una multitud individualista incapaz de la hipnosis colectiva sin la cual un espectáculo ya no tiene razón de ser. Esa rigidez frente a una obra deja de existir en cuanto aparece el gran público. Este pagó y quiere disfrutar del espectáculo. De modo que no le echo la culpa al gran público sino a esa falsa élite que se instaló entre él y nosotros. Esa falsa élite vive sólo de modas. En cuanto un espectáculo se opone a lo que ella considera que es la moda, dictamina que está fuera de moda. ¡Pero claro! Lo está como

todo lo que realmente importa y se niega a obedecer los veredictos de la estupidez.

La diferencia es que en 1930 ese público se escandalizaba. En 1951, desprecia. Está envalentonado. Es el jurado del tribunal. ¿Qué sucedería con nosotros si no existiese el tribunal de apelaciones que son el gran público y el exterior, al que nuestras pequeñas querellas sólo llegan a la larga?

A. F. – En ese ruido general, creo que usted hace lugar a las voces discordantes que no están de acuerdo con los críticos. Pero intentemos ser justos. ¿Conoce algún crítico de cine más valioso que otros?

J. C. – Tal vez Léautaud. Pero no ve películas. En teatro, cuando una obra le gustaba, hablaba de ella. Cuando no le gustaba, hablaba de sus gatos. Tenía razón.

A. F. – ¿Le gusta Léautaud?

J. C. – Sí. Marie Laurencin dijo de él: "Es celestial". Y es cierto. Pese a su gorro, su sombrero, su bastón y su bufanda de lana, se parece a una pintura de Liotard. Es un hombre del siglo XVIII. Un Enciclopedista pero de ensueños (como un Mallarmé). Un Enciclopedista de fantasía. Lástima que no esté entre nuestros jueces.

A. F. – No aprecia mucho a la estirpe de los jueces.

J. C. – Usted sabe lo que Jean Genet decía de Gide: "Está del lado de los jueces y mira con benevolencia a los acusados". Se negaba a conocerlo personalmente: "Su inmoralidad –decía– me parece bastante sospechosa".

A. F. – ¿Qué piensa de la obra de Genet?

J. C. – Lo admiro como fabulista. Hace hablar a los animales. Quiero decir, a los hombres que no tienen lenguaje, cuyos sentimientos son demasiado complejos como para poder expresarse.

A. F. – ¿Y su costado ladrón?

J. C. – Colette afirma que soy malo para el ocio. Jean Genet es un mal ladrón. Para él robar es un pasatiempo. Sartre y yo sostenemos que así es como logra estar de moda. Nuestra época adora a los estafadores, los ladrones. Es el éxito de Maurice Sachs.

A. F. – ¿Querría hablarme de él?

J. C. – No. De él sólo pienso cosas buenas y sólo diría cosas malas. Pasemos a otros ejercicios.

A. F. – Unas palabras más sobre Jean Genet. ¿No realizó una película recientemente?

J. C. – Sí. Una película muy bella en la que habla la lengua visual sin ninguna limitación. Pero es muy difícil verla.

A. F. – Volvamos a usted. Después de todo lo que dijo de los jueces, querría saber si para usted es posible ubicarse como crítico frente a sus propias obras.

J. C. – Escribir una obra no es leerla; montar un espectáculo no es verlo. Esto nos hace ser indulgentes con nuestros jueces. ¿Cómo podrían asimilar en dos horas un espectáculo que nos llevó tanto tiempo elaborar? Cuando una obra se desprende de nosotros empieza a vivir de acuerdo con la interpretación de los lectores o los espectadores, que la deforman para su

propio uso. A nosotros nos ocurre lo mismo: nos transformamos, nos volvemos lectores y espectadores de una obra que en ese momento seríamos incapaces de hacer. Con el distanciamiento la obra nos sorprende. Nos convertimos en críticos. Llega un momento en que nos resulta imposible cambiarle una sola coma a un texto cuyos defectos nos parecen evidentes. Es que forman parte del mismo tejido que los hallazgos que nos impresionan; los hilos están tan enredados que si tiramos de ellos podríamos destruir el conjunto. La belleza nace justamente de esa amalgama. Limpiar demasiado puede matar los microbios y la podredumbre que constituyen la vida. Se supo de mujeres norteamericanas que murieron de tanto purificarse los órganos. Expulsaban de su interior el principio mismo de la vida, que es la podredumbre, por más desagradable que resulte corroborarlo. Por lo demás, nunca nadie estudió seriamente una de mis obras, nunca nadie las juzgó en su interrelación. Me saltan al cuello en determinado punto de mi camino y me acusan de ligereza. ¡Ligereza, seguro! Me jacto de ella. Pero no es lo que creen. Ligereza es juzgar a la ligera una obra sin tener en cuenta sus raíces. Toda obra tiene sus secretos y uno se pregunta qué será mejor, que los descubran o no. A Rimbaud se lo comen los piojos; se los sacan y se los agregan. Sólo hay espiritistas interrogando la mesa, nunca un ebanista que la toque y la juzgue como tal. Lo ideal es ser famoso, desconocido y descubierto.

Curiosamente, si siguiésemos los consejos de los críticos, de los periodistas y en definitiva de nuestros contemporáneos, estos nos darían la espalda, ni siquiera nos atribuirían la pequeña importancia que hoy los hace ocuparse de nosotros. Sólo nos la conceden por la fuerza secreta de aquello que rechazan y a lo cual nos conminan incesantemente a renunciar. Nuestra presencia consiste en esa fuerza; ellos la son conscientes de eso pero son incapaces de analizar sus razones. Piensan que existimos por error, de casualidad, y que gracias

a sus consejos el error cesaría y la casualidad se transformaría en una posición sólida y legítima; que nos vendría bien, en lugar de irnos mal.

A. F. – De todos modos, no deja de ser cierto que, al exponer algo, uno *se expone* a todo. Para un creador es imposible reclamar los privilegios del anonimato y la comodidad de la soledad.

J. C. – No sólo se trata de las películas. Uno no escribe para sí mismo. Sería ridículo; alcanzaría con pensar, e incluso eso sería demasiado. Bastaría con ser una obra maestra silenciosa. Escribimos para un lector que no existe y es más apto para comprendernos que nosotros mismos. Quienes nos aprueban se parecen un poco a ese lector, pero a la manera de un esbozo, muy lejanamente (es un vago parecido de familia).

A. F. – ¿En ocasiones constata ese parecido?

J. C. – A través de incontables cartas. Una película con reputación de anticomercial y *difícil* (que pasa por difícil a ojos del ambiente cinematográfico), si resume a alguien mal conocido por sus otras obras, equivale a una tirada descomunal del libro de un poeta. Es natural que ese libro se caiga de las manos. Pero multiplica nuestras posibilidades de encontrar a las personas sensibles que antes un artista no encontraba, o sólo hallaba poco a poco y a veces después de su muerte. Las cartas que mencioné lo demuestran. Nunca coinciden con los artículos apresurados de nuestros jueces y en modo alguno se preocupan por ello.

No olvidemos cuál es nuestro gran privilegio. Resulta del mecanismo del cambio. Si un franco es igual a mil francos, una persona es mil personas. Nótese que la escala es la misma. Antes, una conferencia de Baudelaire en Bruselas tenía doce

asistentes, que hoy en día se transformaron en doce mil; sin embargo, no por ello la comprensión de Baudelaire es mayor. Lo que ocurre es que hay más de todo. Tuve tiempo para ver evolucionar este fenómeno. Cuando era joven, los proveedores eran pocos y uno iba a dos o tres tiendas a lo sumo. El periódico *Je sais tout* fue un acontecimiento. El diario *Excelsior*, otro. Se mencionaban pocas mujeres bonitas y había pocos restaurantes y teatros donde se las pudiese encontrar. La aparición de un nuevo libro causaba sensación; en la librería había pilas y pilas. Un solo artículo proyectaba a alguien o lo destruía. Y así sucesivamente. Sostenerse en lo innumerable se volvió difícil. Ahora bien, el único problema en Francia (y afuera) es sostenerse. Y hace cuarenta años que lo hago. Admitamos que si mi obra fuese lo que dicen los críticos, esto no ocurriría. Mi gran escuela fue mi encuentro con Picasso en 1916. Nos dio a todos el ejemplo de la continuidad oculta, única de la que no es posible cansarse. Sólo se la percibe a la distancia o desde determinado ángulo, como el cráneo de Holbein, que si no se lo mira de lejos y de costado es sólo una mancha. El dibujo de ciertas baldosas se presenta de un modo hasta que de pronto el ojo lo percibe de otro. Entonces es difícil volver a la primera visión. Nuestra paciencia consiste en esperar esa mirada nueva. En este estado de cosas, ¿cómo contentarse con una película que el progreso de las máquinas matará? ¿Cómo no usarla simplemente como una propaganda personal y profunda? Por otra parte, es normal que las películas, tal como las considera la gente, representen el arte de nuestra época, ya que esta tiene la ingenuidad de creerse sin mañana, de creer que Europa es vieja cuando en realidad debe ser muy joven y, si usamos como medida la vida de un hombre, la Tierra misma debe tener unos diecisiete años, la edad de las peleas.

A. F. – Si entiendo bien, usted es de los que confían en la duración de las cosas en nuestro planeta.

J. C. – Sin embargo, raramente pierdo de vista que estamos en una burbuja que gira a toda velocidad, y que toda esa maquinaria se mueve en un plasma con una molesta tendencia a distenderse.

A. F. – Ese punto de vista... cósmico, ¿no le genera pesimismo, no le molesta para trabajar? ¿No lo lleva al "para qué, si total..."?

J. C. – Al contrario. Nuestra escala se me hace más preciosa. Y ese gran misterio me hace más modesto y me lleva a consagrarme a los pequeños trabajos.

A. F. – Muy modesto...

J. C. – No. Shakespeare realizaba pequeños trabajos si se los compara con el mecanismo de los mundos. Nuestra burbuja estallará o se congelará, no lo sé. ¿Por qué dejar que nos haga daño una crítica, entonces?

A. F. – Debo interrumpir aquí el monólogo de un hombre acosado por sus demonios y traerlo de vuelta respetuosamente a algunos *pequeños hechos* precisos que, por lo demás, a usted le gustan. Cuando descubrió el mundo del cine –usted que venía de otro ámbito–, ¿qué cosa *nueva* encontró en él?

J. C. – El gran descubrimiento que hice fue que el cinematógrafo es el refugio del artesanado. Por lo general, este es considerado como la aristocracia del medio obrero. Se busca abolirlo. En un set de filmación el equipo es artesanal en el sentido más estricto del término, sobre todo en Francia, donde el improvisador aún encuentra su lugar. Lo imposible se hace posible gracias al *genio* (en el sentido stendhaliano del término) del obrero francés, que se devana los sesos y

siempre termina encontrando una solución. La carencia de materiales ayuda a sobrevivir a ese genio en una época que se dispone a hacerlo desaparecer. A fin de cuentas, el set de filmación es el único espacio feudal, donde cada uno da todo de sí para el amo. Este no se presenta bajo una forma imperialista sino bajo la de un oficial –un *compagnon*, como se le decía en la época de las catedrales– que trabaja a la par de ellos. Esa es toda la diferencia, y por eso tal vez sea inexacto el término "feudal". Cuando filmo una película soy el primero en llegar, el último en irse y nunca ofrezco el espectáculo de un momento de debilidad. En *La bella y la bestia*, mis obreros (maquinistas, electricistas) me impidieron que trabajase tanto; decían que me estaba matando y en cierto modo me dieron la orden de dejar Saint-Maurice para ir al hospital Pasteur. Si analizamos a fondo esa actitud, vemos que no estaban aprovechando mi enfermedad para tomarse un descanso sino que protegían la continuidad del trabajo, y que sentían cariño por mí y por la obra emprendida en conjunto. No conozco ningún director que al hablar de su equipo no diga: "Es el mejor de todos". Vuelvo a la idea de familia. No me refiero a aquella en la que todos se dispersan sino a la idea ancestral de familia (o de aldea) vinculada por un interés común y por la gentileza que genera el contacto (muerta en la sociedad moderna, donde este ya no existe).

A. F. – Yo mismo conocí un ejemplo extremo de esos contactos provocados por su obra, sin que usted lo sepa y, podría decirse, en su contra. Una vez oí a uno de sus enemigos recitar de memoria un poema suyo, que él consideraba el más bello de toda la poesía contemporánea, mientras que en sus artículos lo atacaba con frecuencia.

J. C. – Eso me hace pensar en un compañerismo más parecido al de los iniciados de las logias secretas. Yo hablo

de los contactos profundamente amistosos que existen en la actualidad entre hombres que crean obras de lo más disímiles, y cuyos partidarios imaginan que se odian. Usted sabe qué piensa de *Orfeo* Orson Welles, entre otros. Es uno de sus más profundos adeptos. Esto no impide que un joven partidario de *Citizen Kane* crea que tiene prohibido que le guste *Orfeo*. Lo mismo ocurre con mi amistad con Sartre y con todos los artistas que parecen contradecirse pero confluyen en el compromiso total de su espíritu, cualquiera sea la causa a la que pertenezcan.

A. F. – ¡Apareció la famosa palabra! No dejaré pasar la ocasión sin preguntarle qué piensa de la teoría del *compromiso*.

J. C. – Sartre sabe lo que pienso. Mi compromiso es perderme hasta el extremo más incómodo de mí mismo. Si me comprometiese externamente, o bien traicionaría las exigencias de mi compromiso interno o bien las del externo.

En nuestra época el hombre libre pasa por cobarde, mientras que en realidad no se reserva ningún lugar en el que esté a salvo de los golpes. Se lo lapida desde todos lados. Es la estatua de nieve de *La sangre de un poeta*.

Me divierte que mis amigos François Mauriac y Henri Jeanson me declaren comunista porque termino firmando un artículo en un periódico partidario. Más allá de que ese partido no duda en sacrificar a sus miembros, y de que un artículo de alguien externo no le asegura protección a nadie, mi política es la de la amistad, no la de la prudencia. Entre nosotros, me parece más bien imprudente. Éluard y Aragon son amigos perfectos, más perfectos que quien me reprocha conocerlos. Seguiré siendo amigo de ellos pase lo que pase, y si me piden un texto se lo daré. Lamento tener que decir cosas tan evidentes a gente para la que el deber de amistad ya no parece tener vigencia. Me acusan de ligereza.

Para mí la ligereza consiste en cambiar de actitud según las circunstancias. Por lo demás, Giraudoux siempre me decía: "Cuando quieren golpearnos te golpean a ti. Eres el pararrayos ideal".

A. F. –Ya que la tenemos a mano, sigamos con *La sangre de un poeta*. ¿Cómo se aventuró a hacerla?

J. C. – Yo no sabía que mi posición era la soledad. Es que en esa época había una política de las letras, de las artes, sin relación con la política propiamente dicha. Esa es la gran diferencia con la época actual. Para mí *La sangre de un poeta* era un acto de *esa política* y se oponía a la política surrealista, todopoderosa en ese entonces porque apenas se había declarado como tal. Lo que complica las cosas es que admirábamos los mismos valores y combatíamos en un mismo nivel, mientras que hoy en día la mezcla de los niveles haría incomprensibles todas esas batallas. Ya las hizo incomprensibles. Como mencioné, en Sudamérica los jóvenes atribuyen mis películas a Buñuel y me atribuyen las suyas bajo la etiqueta de "surrealista".

A. F. – Considerando lo que se exhibía en aquel momento, pienso que con *La sangre de un poeta* tal vez quiso hacer una obra de protesta.

J. C. – No. No creía estar haciendo una película. Creía expresarme a través de un medio que un poeta de otro tiempo no hubiese podido utilizar. Tan es así que me retraté a mí mismo sin darme cuenta, lo cual les sucede a todos los artistas que usan sus modelos como mero pretexto. Freud tiene razón cuando dice que *La sangre de un poeta* es un hombre al que vemos asearse a través del agujero de una cerradura. Se realizaron incontables exégesis. Hasta se llegó a afirmar que era la historia del cristianismo en sus más mínimos detalles.

Cuando interrogué al respecto a uno de los jóvenes filósofos del grupo responsable de esa exégesis, me dijo que sólo una cosa lo desorientaba, una de las primeras frases de la película: "Mientras a lo lejos tronaban los cañones de Fontenoy..." "¡Pero claro!", exclamó de repente, "Fontenoy fue la sede del Congreso Eucarístico". Y como yo seguía resistiéndome, agregó a modo de prueba irrefutable: "No negará que la huella del niño muerto en la nieve es el velo de Verónica". Algo más: trescientas jóvenes de un centro católico de psicoanálisis vieron un símbolo fálico en la chimenea de fábrica que empieza a derrumbarse al comienzo de la película y termina de hacerlo al final (para mostrar que el tiempo de la acción tiene la inmediatez del tiempo onírico). La mitad de los exégetas consideran *La sangre de un poeta* una película erótica, la otra como una obra glacial, abstracta, carente de todo humanismo. Tras estas experiencias declaré: "La poesía sale de quienes no se preocupan por ella. Somos ebanistas. Los espiritistas vienen después y se interesan –si quieren– en hacer hablar a la mesa".

A. F. – Pero usted, como ebanista ¿no tiene una idea sobre el significado de *La sangre de un poeta*?

J. C. – Una vez inscritos, nuestros pensamientos ya no nos pertenecen en absoluto. Como pensamientos ya son fantasmas de nuestras creencias. Los inscribimos para darles carnadura. Es raro que logremos otorgarles una entidad, un cuerpo que se corresponda con ellos de manera exacta. La sintaxis se inmiscuye. La manía de crear, que nos aleja de ellos, nos obliga a embellecerlos o a añadirles carácter, en síntesis, a dotarlos de fuerza y vida propias, que con frecuencia se vuelven contra nosotros.

A. F. – Pero mientras filmaba la película ¿era consciente de lo que hacía?

J. C. – No más que alguien que dormitase junto al fuego en estado semiconsciente. El trabajo no era más que trabajo propiamente dicho, comparable al gesto de quien atiza la leña en esa vigilia.

A. F. – Quisiera destacar que el texto que acompaña *La sangre de un poeta* –la cual, a pesar de usted y de ella misma, se convirtió en el arquetipo de la *película poética*– es parco, todo lo contrario de lo que usualmente se considera un texto poético.

J. C. – Es para evitar el pleonasmo; para no superponer un texto poético a una imagen a la que ya culpo de serlo en exceso (en la medida en que lo que se ve, se ve, y la película tiene un realismo de lo irreal, es decir, una prueba visible de que lo irreal existe en sí en cuanto objeto que muestro). Por lo demás, creo que el éxito permanente de *La sangre de un poeta* tiene que ver con mis fallas y con la posibilidad que doy a los sucesivos espectadores de introducirse y cumplir un papel en ella. Una obra más cerrada, como *Orfeo*, ofrece menos acceso, mucha más gente se queda afuera. La velocidad con que acontece el espectáculo cinematográfico no da tiempo de probar diferentes llaves en la cerradura.

A. F. – Con frecuencia le reprochan que no vuelve a hacer siempre *La sangre de un poeta*, y que abandonó ese singular camino.

J. C. – Eso se debe a que por fortuna, en la época en que la hice, la singularidad se presentaba bajo los auspicios de la singularidad, es decir, tenía sus atributos. Luego (dado que toda creación es el espíritu de contradicción en su forma más elevada) debimos contradecir la singularidad visible por medio de la invisible, lo cual se confundía peligrosamente con un

retroceso. Es el caso de *Los padres terribles*, que en su género y en su momento fue una audacia análoga a *La sangre de un poeta*. Diría que aún más audaz, ya que menos evidente, más difícil de percibir.

A. F. – ¡Cuidado! Lo sorprenderé en falta. No se salga del orden cronológico. *Los padres terribles* no vino inmediatamente después de *La sangre de un poeta*. Para la primera película que hizo totalmente solo eligió un tema, si no poético, al menos fantástico: el cuento de hadas *La bella y la bestia*.

J. C. – Una de las primeras razones fue que, a mi modo de ver, es un cuento de hadas sin hadas. Según noté, en *La bella y la bestia* al igual que en *El eterno retorno*, los dos pasajes en que mejor se expresa la poesía decepcionaron a muchos. En la primera, las hermanas en el corral; en la otra, el garaje. Es que la gente espera hadas y, a falta de estas, lo que ellos llaman, según una terminología a la moda, "la evasión". Ahora bien, la evasión no tiene nada que ver con la verdadera poesía. Lo que cuenta es la *invasión*, es decir que el alma sea invadida por elementos u objetos que, al no tener un aspecto alado, la obliguen a hundirse en sí misma. Por simple pereza frívola, el público prefiere la poesía poética, lo fantástico con hadas, y rechaza aquello que le exige un esfuerzo fantástico o mágico de tipo personal.

A. F. – Sin embargo lo que más le reprocharon en *La bella y la bestia*, precisamente, era que imponía su mitología personal en una historia que no era suya.

J. C. – Lo más extraño –sin considerar el hecho de que adopté esa fábula porque se correspondía con mi mitología personal– es que todos los objetos y acciones de los que me serví se encuentran en el texto de Leprince de Beaumont

(escrito en Inglaterra, donde las historias de monstruos ocultos en palacetes de familia son incontables).

Por lo demás, lo que me tentó y me impulsó hacia ese *realismo irreal* del que hablé fue lo que el texto tiene de verdadero.

A. F. – Teniendo en cuenta el enorme éxito obtenido con el público, ¿previó usted, al adaptar la fábula, que existía una demanda inconsciente?

J. C. – No. El primer contacto, en el Festival de Cannes, incluso rozó el desastre. La terrible élite de los jueces consideraba que la película resultaría incomprensible a los niños e infantil a los adultos. Su extraordinario éxito comenzó después de ese obstáculo (ese muro que siempre nos ponen delante y que desconcertó a mi director de producción a tal punto que me suplicó cortar una de las mejores escenas de la película, para pedirme tres años después que la vuelva a incluir).

A. F. – La experiencia podría haberlo inducido a pensar que el público esperaba eso de usted. ¿Por qué cambió a continuación?

J. C. – No somos de obedecer al público, que no sabe lo que quiere, sino de obligarlo a seguirnos. Si se niega, hay que emplear argucias: imágenes, estrellas, decorados y otros señuelos adecuados para intrigar a los niños y hacerles tragar el espectáculo. Luego lo digieren. Si no lo eliminan inmediatamente, el veneno benéfico entra al organismo. Poco a poco el mal de la estupidez se atenúa y en ciertos casos excepcionales se cura. Conozco algunos ejemplos.

A. F. – Querría hacerle algunas preguntas de orden técnico que me parecen relevantes. Sabemos que la realización de una película tiene leyes estrictas así como secuencias; que no

se tiene la libertad de la que goza el escritor cuando escribe una novela o un poema, que pueden expandirse o abreviarse a voluntad. Como recién llegado, ¿le molestó el metraje impuesto por las salas?

J. C. – Confieso que nunca calculé los minutos, ni en una película ni en una obra de teatro. Llevamos dentro, en las entrañas, el reloj que nos hace despertar a la hora exacta sin necesidad de despertador. Muchas veces esgrimieron números contra mí, y estos se equivocaban. Nuestro instinto es más seguro. Señalo además que un metraje de entre 2.400 y 3.000 metros es malo para una película: demasiado corto para dar cuenta de una novela, demasiado largo para un cuento. Así, sin cesar, las películas caen en trampas que no se parecen a las que nos tiende el arte.

A. F. – ¿Con ello reconoce que en ocasiones es víctima de la técnica?

J. C. – Para un poeta activo es muy difícil hablar de técnica, ya que todo su arte está hecho de cantidades que no tienen que ver con números, equilibrios que pasan por desequilibrios y un orden que es juzgado como desorden. Clouzot dijo de *Orfeo*: "Es la prueba de que no hay técnica sino solamente invención, y que la técnica es la que inventa cada uno según el trabajo que realiza".

A. F. – Siguiendo en este terreno: ¿cómo se las arregló con colaboradores tan importantes y en apariencia caprichosos como Christian Bérard y Georges Auric? ¿Cómo hizo para trabajar con ellos?

J. C. – En cuanto a Christian Bérard, su pereza de hombre infatigable era extrema. Era víctima de lo que el psicoanálisis

llama "angustia del acto". Tuve a Bérard a mi lado durante el proceso de invención de la obra. Sus hallazgos me inspiraron otros. Me *relataba* decorados y vestuarios. Pero en el momento de poner manos a la obra se resistía como un caballo a la montura. Yo sabía qué método había que emplear. Rápidamente traicionaba a Bérard, lo pasaba por arriba y mandaba hacer esbozos de decorados y vestidos basándome en lo que me había dicho. Como no soportaba mis errores, se abalanzaba sobre ellos y los reparaba sudando y enjugándose de angustia. Jouvet reconocerá el sistema, un tipo de colaboración admirable que resultaba en un maridaje total entre el decorado y la puesta en escena.

A. F. – Una colaboración tan completa obliga a creer que en *La bella y la bestia* usted y Bérard adoptaron juntos ese "clima" holandés, por lo demás espléndido, en que circula el recuerdo de Vermeer, Rembrandt y Pieter de Hoogh. Ese clima sitúa en un lugar muy preciso un cuento fantástico que en un principio no tenía ni lugar ni época.

J. C. – Esa idea, que le da realismo a lo vago y lo fecha, tiene su origen en la casa que descubrí en Turena. Cansado de buscar lo que se conoce comúnmente como "exteriores", me disponía a dar media vuelta cuando Wakhévitch me dijo que le habían hablado de una pequeña finca, sobre la ruta que debíamos tomar. Confieso que mi cansancio me impulsaba a rechazar esa última visita. Él insistió. Nos detuvimos. Y cuando bajaba por una cuesta, desde la que no veía ni la casa ni el jardín, oí mi propia voz. *El hijo del propietario le pasaba mis discos a su padre.* Nos recibieron por milagro y, como por milagro, encontramos la arquitectura y hasta los mínimos rincones que ya temía tener que construir. La propiedad tenía un estilo y con este vino lo demás. Y hay más coincidencias: todos los herrajes de la estancia representaban a la bestia.

Ya que habló de Vermeer y los holandeses, querría abrir un paréntesis sobre la pintura en el cinematógrafo.

La organización actual de los programas de ayuda es desastrosa. Se le niega apoyo al cortometraje, un terreno en el que Francia produce obras maestras. *Guernica* de Resnais es un ejemplo. *Van Gogh*, otro.

Curiosamente la pintura cinematografiada vuelve a tener una vida intensa. Paisajes de Van Gogh juzgados como locos *engañan al ojo, que los toma por exteriores reales*. La cámara tiene que acercarse mucho para que notemos que es un paisaje pintado.

Grémillon, en cambio, filmó los lienzos más mediocres de la Feria de Artistas Franceses. Ahora bien, como de antemano esos lienzos constituían puestas en escena, al ser filmados pierden el ridículo y cobran encanto. Es sorprendente. El relieve y la escenificación son muy buenos. Querríamos tenerlos en casa. Es la prueba de la honestidad del pintor por medio del cinematógrafo. Todo cuadro *pretencioso* es intolerable en la pantalla.

A. F. – Degas decía: "La gran pintura es lisa"; pensaba en Ingres. Hablando de este y pensando en las metamorfosis de artesano por las que usted pasó, me pregunto por qué cada vez que alguien cambia de instrumento de trabajo se habla de "violín de Ingres", de *pasatiempo*.

J. C. – ¿Y por qué Ingres no tocaría bien el violín? El cuello de su Tetis es un golpe de arco de violín. ¡Oh, me encantaría tocar como Ingres!

A. F. – Volvamos a sus películas y a Bérard.

J. C. – Tras los preparativos que hicimos juntos en el campo, su muerte me dejó solo para trabajar en *Orfeo*. Era imposible

confiarle a otro esa *zona* que ambos queríamos carente de lirismo y antidantesca. Conservo de ella una paleta de imágenes emparentadas con las calles del sueño del Mercado de Vinos, en el muelle de Bercy. La filmé en las ruinas de los cuarteles de Saint-Cyr. De hecho, en mi película los lugares de muerte no son los lugares de la Muerte. Me causó profunda impresión la frase de un misionero de África, quien me dijo que, así como ocurre en la inmediatez del sueño, la zona precedía a la muerte y figuraba los escasos segundos del coma. Sorprendentemente, en *Orfeo* la preocupación de Bérard se centraba siempre en un personaje que representa una de las tantas figuras de la muerte. Buscaba la manera de hacerla elegante (en el sentido más grave del término) y decía entre risas: "Todo lo relacionado con la muerte cuesta trabajo; yo sé de eso, porque el apellido de mi madre era Borniol" (como la empresa de pompas fúnebres, que da su nombre a los cortinados de terciopelo negro usados en los estudios para cubrir las ventanas e impedir el paso de la luz). La muerte de Bérard es irreparable. Era el único que entendía que lo fantástico no se lleva bien con lo indeterminado, que sólo existe misterio en las cosas precisas. También sabía que en el oficio de hacer películas no hay nada más fácil que lo falsamente fantástico. Él lo evitaba con gracia infalible.

A. F. – Hablemos de la música y del lugar que usted le otorga. La partitura de Georges Auric para *La bella y la bestia* es muy importante. Por lo demás, él es el músico de todas sus películas.

J. C. – Nada me parece más vulgar que el sincronismo musical en las películas. Es otro pleonasmo. Una suerte de pegamento al que todo se adhiere y que no permite el juego (en el sentido en que la madera hace juego). El único sincronismo que me gusta es el *accidental*; incontables experiencias me probaron su eficacia. El mejor ejemplo es el ballet *El joven y*

la muerte, donde a último momento introduje el *Pasacalle* de Bach, para que las danzas realizadas sobre la base de temas de jazz adquiriesen una suerte de grandeza inesperada. En la segunda presentación los bailarines se encaminaron hacia la música, el director de orquesta hacia los bailarines y todo entró en sintonía, a tal punto que nadie podía creer que la coreografía no estuviese basada en Bach.

A. F. – ¿Pero cómo puede esperar el sincronismo accidental con una música especialmente escrita para una película?

J. C. – Lo provoco. Con frecuencia Auric se enoja, pero después siempre me da la razón.

A. F. – ¿Cómo lo provoca?

J. C. – Cambio los temas de lugar. Es un método que uso desde *La sangre de un poeta*, donde desplacé la música de todas las secuencias. Ese contraste no sólo daba relieve a la imagen, también ocurría que las "músicas desplazadas" se aproximaban mucho a los gestos y parecían escritas para ellos. En *La bella y la bestia* la música de Georges Auric está hecha *a partir de la imagen*. Era prácticamente imposible quebrar un ritmo sin faltarle el respeto al compositor. La música era tan bella que se hubiera dicho que Auric, enemigo de la música explicativa, usó deliberadamente el método del contraste: coros lentos sobre acciones rápidas, etc. En cambio en *Orfeo* –donde retomé veinte años después *La sangre de un poeta*, cuyo tema, antes tocado con un solo dedo, en cierto modo orquesté (sé que me repito, pero no puedo evitarlo)– me tomé las libertades más irrespetuosas con mi colaborador. Grabé su música sin imágenes (cronometrándola) y por ejemplo coloqué el *scherzo* escrito para la escena cómica de la vuelta a la casa sobre la persecución a través de la ciudad

desierta. Más aún: grabé los lamentos de Eurídice, de Glück, con la intención de usarlos únicamente en la radio del chalet. Corté la música de Auric en la primera entrada de Heurtebise a lo de Eurídice. Y como noté que la primera y la última nota de Glück se correspondían con la primera y la última imagen de la escena, aproveché ampliamente el pequeño prodigio. Es algo que les ocurre con frecuencia a quienes únicamente calculan por instinto. Lo mismo me sucedió en *Los niños terribles*, donde el andante de Bach coincide a la perfección con el momento en que Paul ingresa al hall nocturno y el momento en que se acuesta.

Otra libertad irrespetuosa: grabé los tambores de la batería de Katherine Dunham y los superpuse a la orquesta final de *Orfeo*. Llevé el efecto al extremo de cortar la orquesta por momentos, dejando únicamente los tambores. Si cuento esto es porque oí a Georges Auric decir por la radio que esos "cortes" de director le daban a su música más fuerza y presencia.

A. F. – Como *La bella y la bestia* era su primera película, supongo que eligió a René Clément para sentirse más seguro en el aspecto técnico. ¿Temía que ciertos detalles se le escapasen?

J. C. – Tal vez en un primer momento elegí a Clément debido a ese temor. Poco a poco ambos nos dimos cuenta de que su formación cinematográfica se oponía a todos mis métodos. Él tuvo la gran gentileza de hacer como que yo le enseñaba un nuevo oficio, cuando en verdad me estaba apoyando en su formación y la deformaba para ayudarme en mis búsquedas. Nuestra colaboración fue exquisita. Él estaba montando al mismo tiempo *La batalla del riel*. Trabajamos de común acuerdo ambas películas, que son opuestas. En realidad no tuve injerencia alguna en *La batalla del riel*, salvo por ciertos aportes que un ojo nuevo permite hacer. A cambio, el ojo de

Clément, habituado al ritmo de su película, realizaba similares aportes a la mía.

Nuestro único drama en *La bella y la bestia* fue la terrible sesión de maquillaje de Jean Marais, que duraba cinco horas y de la que salía como del quirófano. Laurence Olivier me confesó que nunca hubiera tenido la fuerza para soportar semejante suplicio. Para obstinarse en pasar de la raza humana a la animal hay que tener locura por el oficio y el amor que Marais tiene por su perro. Nuestros jueces atribuyeron a la máscara lo que era el genio del actor. Pero no había máscara; para dar vida a la Bestia, Marais atravesaba en su camerino las terribles etapas que conducen del Dr. Jekyll a Mr. Hyde.

Pocos notaron una particularidad de Josette Day en el papel de Bella. Ella fue bailarina. Ahora bien, es peligroso usar la cámara lenta sobre alguien que corre; aparecen todos los defectos de la marcha. Por eso son tan bellas las cámaras lentas de caballos de carrera y del boxeo, y tan ridículas las de una multitud. Me detengo en detalles, pero no es inútil explicarle al lector atento las mil y una trampas de un oficio que el público cree tan simple. A cada momento tenemos una bajo los pies. Estos, entonces, deben demostrar inteligencia. Y con frecuencia el mejor obrero francés nos saca del apuro. Nada más sensible que los zapatos gastados de esos hombres silenciosos, que circulan entre obras que deberían sorprenderlos y no obstante, de detalle en detalle, se vuelven tan familiares para ellos.

A. F. – ¿Querría hablar de *Ruy Blas*, la película que siguió a *La bella y la bestia*?

J. C. – En *Ruy Blas* se trataba de hacer un "western", una película de capa y espada. No comprometí mi sustancia, era más un juego que una necesidad interna. Por eso se la confié a un director. En cierto modo yo lo asistía, y me resultaba imposible cambiar su ritmo. Porque una película, cualquiera

sea, siempre es el retrato de su director. En *Ruy Blas* –que la afamada élite entendió muy mal y a las masas les gustó tanto– se expresan el encanto y la astucia de Billon.

Una vez más, Billon y yo nos vimos maravillados por la sutileza y la comprensión del artesanado cinematográfico. Pedimos a los decoradores que resolviesen un problema prácticamente insoluble: esculpir una falsa España sin perder de vista su romanticismo. Buscaron toda una serie de documentos extraños que eran a España lo que Viollet-Le-Duc a la Edad Media. Gracias a ellos y a Wakhévitch le di cuerpo a uno de mis sueños: suspender estructuras en el vacío y evitar el uso de decorados de fondo. Una silueta de España se recortaba sobre terciopelo tan negro como la tinta china de los dibujos de Víctor Hugo.

A. F. – Pasemos a las películas en las que sí comprometió su sustancia: *El águila de dos cabezas*, *Los padres terribles* y finalmente *Orfeo*. ¿Debo agregar *Los niños terribles*?

J. C. – *Los niños terribles* fue una aventura excepcional. Yo siempre había rechazado los pedidos. Acepté el de Melville porque su estilo francotirador me parecía apto para comunicarle a la película el aspecto improvisado del 16 milímetros del que hablé. Por otra parte, la falta de capitales y la ausencia de estrellas implicaban el uso de decorados reales. Filmamos en lo de Melville, un departamento atroz con el que su esposa sufría. Él lo había alquilado con la esperanza de encarar esta empresa. Filmamos en vagones; en el inverosímil hall del *Petit journal*, cuya grandiosa fealdad sería imposible inventar; en el restaurante Laurent de la avenida Gabriel. E incluso, cuando Melville estaba enfermo, hice escenas de playa en verano... ¡en las afueras de París y bajo la nieve! El único estudio al que recurrimos –para la habitación– fue el teatro Pigalle. Su inconcebible maquinaria finalmente nos resultó sumamente

útil. De hecho, en vez de elevar la cámara (con grúas que no existen en Francia) hundimos la escena móvil y la colocamos en el sótano. Dicho sea al pasar, no me alcanzan los elogios para esta película defenestrada por la crítica. A tal punto que me sería imposible releer el texto sin verlo bajo ese ángulo y sin atribuir a mis personajes el aspecto de Nicole Stéphane y de Édouard Dermit. Tengo mis reservas con el personaje del alumno Dargelos. Melville quería confiar ese papel y el de Ágata a la misma actriz. Pero Dargelos es un personaje muy masculino y con un prestigio que sólo puede poseer un joven orgulloso de sus prerrogativas de hombre; todo el talento de una intérprete no podía alcanzar para hacerlo verosímil.

Por lo demás, repito, me saco el sombrero y afirmo que algún día será una película de primera línea. Casi olvido a Johann Sebastian Bach: su alegría fúnebre combina hasta lo sublime con la intriga. Y si buscamos una anécdota agradable: después de ver la película la gente iba a comprar el concierto para cuatro pianos y en las disquerías les respondían: "¿Se refiere a la música de *Los niños terribles*?". Esto me recuerda otra anécdota muy divertida. Hace años vivía en Toulon con Georges Davis, un joven americano que hoy dirige revistas de gran tirada en Nueva York. En esa época proyectaban una película del actor Bach, *En huida* [*En bordée*]*. Davis, siempre muy en la luna, entró a una disquería y preguntó si tenían Bach: "¿En huida?", le preguntó la vendedora. "No", respondió con gravedad Davis, "en fuga".

A. F. – *Los niños terribles* nos lleva a *Los padres terribles*.

J. C. – Aunque se filmó antes, ese es el orden. Debo admitir que, cinematográficamente hablando, *Los padres terribles* es

---

* Dirigida por Joe Francis y Henry Wulschleger, 1931.

mi gran éxito. Como decía Barrès, cerré un ciclo. Yo deseaba tres cosas: 1° poner en escena la actuación de intérpretes incomparables; 2° pasearme entre ellos y mirarlos en pleno rostro en vez de verlos a la distancia, sobre un escenario; 3° poner el ojo en el agujero de la cerradura y sorprender a mis fieras con el teleobjetivo. Tal vez me equivoque, pero me parece que en vez de desplegar la obra –como me sucedió en *El águila de dos cabezas*, que se filmó antes y de la que enseguida hablaremos– la condenso, la concentro, y recorto las incontables muletillas tradicionales de los actores, los "¡ah!" y los "¡oh!", los tics y agregados inevitables en el teatro cuando esos mismos intérpretes se instalan en sus papeles y los deforman como un traje.

De modo que en pantalla la obra recuperaba la fuerza de la escritura, la negrura de la tinta que se diluye ante las candilejas. Incluso si me paseaba por las habitaciones, conservé la atmósfera cerrada de la obra de teatro. Mostraba esos corredores tormentosos de mi infancia, que son las calles de las familias que nunca salen de casa. Debería hablar más sobre esos cinco actores, semejantes a los vientos de Andersen que se entrechocan en la caverna. Incluso creo que su actuación es tan perfecta que se vuelve invisible, y eso limita los elogios que se les otorga y el reconocimiento que les debo. De Bray entraba de un salto y sin preparativos en un oficio que parece muy contrario a su desorden. Es increíble pensar que para ella no fue un sacrificio, que unos pocos minutos alcanzaron para hacerle entender que en un estudio hay que moverse siguiendo líneas y marcas trazadas con tiza en el suelo. Puedo decir que enjaulé a esa leona y gracias a ello su electricidad crepita con más fuerza. No existía la misma dificultad con Dorziat, cuya destreza en la tempestad carece de límites. A Marcel André le pedí que abandonase la mala costumbre de la indolencia de la Escuela Cinematográfica, que no moderase sus gestos y, si fuese necesario, tapase el

objetivo con la mano. Josette Day –cuya belleza, a ojos de nuestros jueces, la perjudica– fue perfecta en decencia y discreción. Tenía todo el aspecto de un ave entre cazadores. Si dejo a Jean Marais para el final es porque su interpretación escapa al análisis. No sólo es prodigiosa sino que además, a una edad más avanzada que cuando creó el papel, *actuó* lo que antes hacía por instinto y triplicó el efecto con una mezcla de fogosidad y estilo.

A. F. – Al oírlo hablar de *Los padres terribles* me sorprende encontrar la misma búsqueda que en *La bella y la bestia*. Da la impresión de que seguía una misma línea, mientras que para nosotros hay una ruptura y una voluntad estilística diferente.

J. C. – En primer lugar, *Los padres terribles* no es una película realista. Nunca conocí una familia que viviese así. Es un retrato de lo más fantasioso. Inventé la familia de cabo a rabo. En la época de la obra me gustaba hacer mezclas tragicómicas y, mediante una intriga de vodevil, llevar a mis personajes a situaciones que Roger Lannes compara con una avalancha humana en un incendio, cuando todos se aplastan contra las puertas. En el espíritu de nuestros jueces, la idea de realismo sólo se forma frente al espectáculo de calles y casas populares. De este modo, bautizaron como "neorrealistas" una serie de películas en que nuestros colegas italianos despliegan una imaginación análoga a la de los cuentistas árabes. Así como Harún al-Rashid se disfraza para descubrir secretos, ellos se disfrazan de cámara para entrar a las casas pobres, subir y bajar escaleras, recorrer veredas, en síntesis, para tomar por sorpresa los detalles mínimos de aventuras tan cómicas e irreales como las de los sueños. Por eso, entre otras cosas, cuando filmé *Los padres terribles* insistí tanto en que los episodios no perdiesen su aspecto teatral para adoptar el de una película. Repito, se trataba de apiñar, de enmarañar, de condensar, sin caer en el

realismo del que se revisten las obras en que no hay disfraces. Para mí, y sin asomo de paradoja, *La bella y la bestia*, *El águila de dos cabezas* y *Orfeo* son películas realistas al mismo nivel que *Los padres terribles*, por la sencilla razón de que toda película es realista, ya que muestra las cosas en lugar de sugerirlas a través de un texto. Lo que se ve, se ve. Se vuelve verdadero en el sentido que Goethe le da al término.

A. F. – ¿Qué es ese "verdadero" goethiano?

J. C. – Algo que me obligará a contradecirme, como ocurre en conversaciones como esta. A la "realidad", que no proporciona más que una copia chata de sus modelos, Goethe opone la "verdad" a través de la que se expresa el artista, incluidas sus mentiras. Hay una anécdota conocida: Goethe le muestra a Eckerman un grabado de Rubens y le pregunta si entiende por qué le parece bello. Eckerman (como debe ser) responde que no, lo cual (como debe ser) le permite a Goethe mostrarle que la sombra de los carneros, que debería estar a la izquierda, se encuentra a la derecha, y que a través de ese recurso el artista domina la naturaleza y se prueba. De modo que me equivoqué al hablar de realismo; habría que decir "verismo". Lo que se intenta no es acercarse a una verdad que no existe objetivamente sino a una verdad subjetiva, nuestra verdad.

A. F. – En cuanto a ese verismo, ¿en qué lugar se pueden ubicar producciones como *Ladrones de bicicletas*, *Paisà* o *Domingo de agosto*, que los espectadores tal vez vieron como opuestas a su trabajo?

J. C. – Lo más importante –señalé esto al hablar de Buñuel y es algo que pocos saben– es que todos los hombres de una época que crean en determinado nivel –es decir, que inventan– se vinculan, se conocen y se estiman, mientras que sus partidarios

los enfrentan unos a otros. Cada vez que Orson Welles, Rossellini, de Sica, Emmer –por no hablar de Clouzot, Bresson y otros fundadores de escuela– hacen un nuevo trabajo, me lo muestran, y yo hago lo mismo con ellos, antes de que alguien se meta en medio. Como no ventilamos nuestras relaciones de familia, los ingenuos nos ubican a gran distancia y no perciben el estilo que emparenta esas obras, a pesar de su diferencia de aspecto. Vuelvo a lo que decía Buñuel: ese es *el estilo*, que a la larga anula los obstáculos del momento presente y permite confundir obras que, en un principio, pareciera que se combaten.

Esa confusión se hace imposible cuando el estilo está ausente y sólo hay un vago aire de familia, que resulta de que un artista se pone al corriente de las últimas novedades e intenta aprovechar una moda de izquierda. El estilo al que me refiero se define exclusivamente por la intensidad de un ser que se expresa hasta el extremo de sí mismo, del modo que sea.

A. F. – ¿En qué reconoce esa diferencia entre el verdadero parentesco y el vago aire de familia?

J. C. – Lo reconozco a primera vista. Podría responder que se trata de la voz de la sangre, pero sería inexacto. Lo reconozco en el malestar, en el carácter inoportuno, en la dificultad para avanzar y, en definitiva, en la incomodidad que emana de todas las obras fraternales. En las otras, todo transcurre demasiado rápido y marcha demasiado recto. Es el signo de su éxito. Como esas obras no molestan a nadie, no trastornan ni perturban ninguna comodidad, no procuran ningún malestar, nuestros jueces se sienten autorizados a creer que están ante un esparcimiento y ante esbozos acabados. *Los niños terribles* es el ejemplo tipo de esa incomodidad de la que hablo.

El Festival del Film Maldito de Biarritz, para el que desgraciadamente nos faltó sustancia, era un bello emprendimiento en la intención. Se trataba de volver a poner en curso

el oro que el papel moneda había enterrado en los sótanos, de volver a proyectar obras maestras cuya atmósfera de incomodidad había alejado al público en el momento de su aparición. Pero lo repetiré una y otra vez: ¿es posible que nuestros problemas encuentren su lugar en el ámbito fugaz del cinematógrafo? Y los progresos de la maquinaria ¿no harán imposible proyectar lo que nuestro orgullo nos señala como grandes clásicos de la pantalla?

A. F. – Hablemos un poco de esos clásicos. ¿Tiene preferencias?

J. C. – Las películas más bellas las hicieron los rusos. Ayer volví a ver *Almirante Najimov* de Vsévolod Pudovkin. Junto con la sorprendente *Tempestad sobre Asia* y las películas de Eisenstein, es el ejemplo tipo de un relato que se transformó en visual y cuyo montaje equivale a la escritura de Tolstoi. ¡Imagine cuánto genio se necesitaría para *describir* con detalle lo que *muestra* una película filmada de ese modo!

La película fue doblada (a lo cual no me opongo) y bien doblada; el actor principal no perdió nada de su potencia actoral. El estilo visual de Dostoievski es menos imaginable; toda su eficacia es interna.

A. F. – Ahora que ya habló de *Los padres terribles*, no olvidemos que entre esta y *La bella y la bestia* filmó *El águila de dos cabezas*. Se me hace que es una suerte de puente entre lo fantástico y el lirismo humano.

J. C. – Nada más difícil de desentrañar que *El águila de dos cabezas* (así la obra de teatro como la película). La obra se oponía tanto al teatro de palabras como al de puesta en escena. Sin miramientos, llevé al público a un *teatro de actos*. Estos impiden el aburrimiento, cosa que la mayoría de nuestros

espectadores confunden con seriedad. Los habían llevado a la escuela y había que sacarlos de allí. Se me dirá que a los alumnos les encanta el alboroto de la salida de clases. Pero no olvidemos que en la escuela de la que hablo cada uno miraba al otro con el rabillo del ojo y no quería parecer un mal alumno. La clase corría el riesgo de eternizarse, de adquirir hábitos y considerar el recreo como un placer indigno de ella. Recientemente tuvimos una prueba flagrante con el reestreno de *El jorobado* por Jean Louis Barrault. El auditorio se implicaba a fondo y sólo se avergonzaba al despertar, es decir, a la salida. El fracaso de mi película ante los jueces tiene que ver con que estos, que ya habían rechazado la obra de teatro, al fin podían alabarla para condenar la película. Reconozco que esta me obligaba a incluir paréntesis y ramificaciones que terminaron alejándola de su centro (error que no cometí en *Los padres terribles*, donde filmé la obra y la ceñí con mayor solidez alrededor de su núcleo). Con todo –errores como los que cometí se les perdona a todas las demás películas que se alejan de su centro hasta extraviarse–, secuencias como la del cuarto de la reina merecen que se les preste atención. En ella utilicé un método que había aprendido en mis paseos por las pasarelas del teatro Hébertot. Allí descubrí mi obra desde un punto de vista distinto al del ángulo muerto de la orquesta. Entendí por qué los malos asientos son los mejores: las localidades caras dejan a los espectadores afuera; las baratas, en cambio, hacen por adelantado el trabajo de una cámara y presentan el espectáculo con una singularidad semejante a la de la mirada indiscreta a través de una cerradura, un ojo de buey o el tragaluz de un sótano. Insisto en la palabra *indiscreta*. La cámara es el ojo más indiscreto e impúdico. A tal punto que algunos actores sienten vergüenza. En el teatro lo constaté en Feuillère, cuando notó que los espectadores, habituados a los primeros planos, se los hacían ellos mismos con los gemelos. Con frecuencia, quienes nos financian nos empujan a esos errores de ampliación del tiempo y el

espacio. Creen que los exteriores dan aire. En verdad facilitan esa estúpida "evasión" que habría que remplazar por la *invasión*, la hipnosis colectiva de un público al que no se lo despierta, al que se lo incita a hundirse finalmente en sí mismo.

A. F. – Esas evasiones a veces no están tan mal. Yo escribí sobre Elisabeth de Austria. Imposible no pensar en ella al ver a la reina que usted compuso. Sin saber dónde filmó los exteriores, sentí el carácter verídico de un decorado y un vestuario que me resultan familiares (ya que todo el que se apasionó por un tema al punto de escribir al respecto lo considera de su propiedad).

J. C. – El error que cometimos con Bérard fue ser demasiado verdaderos sin el menor asomo de verdad histórica. La gente ya no sabe cómo es una reina, se hace una idea convencional, mientras que lo único que importa es lo verdadero. Por darle sólo un detalle: en más de un artículo nos reprocharon la cama de cuero de la reina, tan contrapuesta a las recargadas camas adoseladas de *El desfile del amor* de Lubitsch. En verdad, esa era la cama de la reina Victoria en su juventud. Los doseles de *El desfile del amor* deben tener razón, ya que deslumbran a tanta gente, y la verdadera cama se equivoca, ya que sólo emociona a unos pocos. Pero me detendré aquí. De lo contrario no dejaremos de darle vueltas al eterno problema del arte que se dirige a las masas.

A. F. – Sin embargo *El águila de dos cabezas*, que parecía concebida para satisfacer al público más sofisticado, fue sobre todo un considerable éxito de masas.

J. C. – Es que la masa no se interesa por los detalles. Sólo busca seguir la historia que le cuentan, y cree en ella en la medida en que las imágenes se lo imponen. La élite se rebela cuando la forzamos a ver u oír como nosotros. Aún no aprendió a

entregarse a los sueños. Se pellizca para no dormirse: "¿Qué? ¿Me obligan a ver a la reina de un modo distinto al que yo la vería? Me niego". Las grandes civilizaciones son aquellas en las que las élites más sutiles y despiertas aceptan que las hagan dormir, y no rechazan el hechizo de la música y el teatro.

A. F. – Siempre vuelve sobre esa incomprensión de la élite. ¿Qué lo obliga a entregarse como pasto de esas fieras, que duermen con un solo ojo, en *premières* y galas a las que sólo va si se trata de una obra suya?

J. C. – Les tengo tanto pavor a esas galas que dejé París con destino a Niza la víspera de la *première* del ballet *Fedra*, en la Ópera. Con las películas es diferente. El mundo que nos rodea es prisionero de sus hábitos. Logramos vencerlos durante la filmación pero la fuerza no nos alcanza para seguir haciéndolo después. Por otra parte, si bien esa gente nos sigue de mala gana por lo que considera un mal camino, no acepta abandonar sus hábitos, que le permiten exponer el resultado de un trabajo que desaprueba pero podría rendirle honores. En cierto modo, ese ceremonial legaliza su ayuda y rodea de guardias, sable en mano, todo lo que considera peligroso. Sabe de antemano que esa primera sala de invitados será fría, elegante y cortés. Para todo lo demás cuenta con una publicidad muy reducida, en la que ofrece la obra que desprecia como si fuese el producto más eficaz y maravilloso del mundo. Nuestras chances son ínfimas. Nuestra única esperanza es que la película viaje; el espacio cumple el mismo papel que el tiempo y permite que se la reciba con el distanciamiento que la inmediatez nos veda aquí en casa.

A. F. – Creo que *El águila de dos cabezas* se proyectó primero en Inglaterra. ¿Estuvo en el estreno? ¿Cuál fue su impresión en un país en que subsiste la realeza?

J. C. – Supongo –porque hablo mal la lengua– que la adaptación para teatro que hizo Ronald Duncan debió plegarse a determinadas exigencias, y que a eso se debe su éxito. En cambio, la película debe haber sido incómoda para una sala llena de príncipes y embajadores. Fui a verla con la marquesa de Kent. Su malestar –que, según me confesó, resultaba de una enorme coincidencia con los dramas de su familia– debe haber sido contagioso e incomodado a la sala.

Esa reserva, que sentía por todos los poros de mi piel, me afectó mucho más que el entusiasmo. No tenía que ver con mi persona; el éxito en Inglaterra de *La bella y la bestia* y *Orfeo* lo demuestran. Si escarbamos un poco más, tal vez encontraríamos la causa de esa frialdad en el hecho de que, con Bérard, evitamos el esteticismo al que aún son sensibles muchos ingleses. Probablemente fuimos demasiado verdaderos para unos y demasiado poco para otros. Algunos países se sintieron atraídos por la película pero temen mostrarla al público. Son aquellos que detentan el prestigio de una emperatriz en la que nos inspiramos muy lejanamente, sin buscar exactitud alguna. Tomamos de ella únicamente un aspecto superficial. Era difícil no hacer referencia a ello; fue la única princesa que llevó por la vida la riqueza que ciertas grandes actrices mostraron sobre el escenario. La escena del gimnasio tiene algo de Sarah Bernhardt. Allí coloqué la única exactitud (justamente la que al público le parecía inexacta) cuando la reina, en un vestido largo, recibe a su ministro de Policía colgada del trapecio.

Tal vez la obediencia al protocolo teatral nos dictó algo pintoresco que Bérard y yo siempre habíamos evitado. Esto colaboró a que se diga que a *La bella y la bestia* le falta fasto, y que la zona de *Orfeo* debería haber sido un círculo del Dante.

Cada vez que descendemos a lo pintoresco el espectador se aferra a ello como a un salvavidas en medio del naufragio. No distingue otra cosa. Cuando hablan de *Orfeo* y no saben

bien qué decir, se arrojan como moscas sobre una falta contra lo pintoresco: las imágenes en negativo en la ruta. Lo mismo con *La bella y la bestia*: se ensañan con la escena de la manta. Chaplin me confió lo que sentía al ver las moscas revolotear sobre el baile de los pancitos, en *La quimera del oro*. Soñaba con eliminar la escena. Es como si después de ver el *Fausto* de Goethe la gente dijese: "Me encanta el rojo de la toca de Mefistófeles". A Giraudoux y René Clair no se les reprocha sus signos distintivos. Cada vez que en una de mis películas entra en juego una estatua o un candelabro (y en ese sentido en *La bella y la bestia* seguí estrictamente el cuento, que tiene estatuas y candelabros, a tal punto que suprimí el episodio de las hermanas que se transforman en estatua) me lo reprochan. Me acusan de heteróclito. "No falta ni la abuela", declara un crítico acerca de *Los niños terribles*. ¡Pero claro! Es mi obra. ¿Por qué faltaría? Mi deber es hacer todo lo posible para que esté completa.

A. F. – Ya que volvimos al tema de las críticas, ¿cuál le pareció más injusta con sus películas?

J. C. – Una crítica de *Los niños terribles*. François Chalais dijo que yo "mataba alegremente a los niños". Él es amigo mío. Le objeté que él mataba alegremente a mis jóvenes intérpretes, lo cual era más grave, porque mis niños sólo existen en sueños y mis intérpretes son niños en la realidad. No acuso a Chalais. Estoy seguro de que si realmente se pudiese presentar una obra en circunstancias menos apresuradas y caóticas que las que nos imponen las metrópolis, los críticos la verían con otros ojos y se familiarizarían con ella, como quienes trabajaron en la misma minuto a minuto. Pongo un ejemplo: *El castillo de vidrio*, de René Clément, basada en un texto de Vicki Baum. En la película el argumento está simplificado al extremo. Es la historia de un joven incapaz de amar y de su

amante. Ella finge dejarlo libre pero empieza a tener celos de otra mujer, que vive en Berna. ¿El joven amará, finalmente? La mujer de Berna muere en un accidente de avión. Jean Fayard confiesa que no entiende nada de lo que ocurre en la película. Por lo tanto, confiesa su ineptitud para seguir una trama simple. Hacia el final hay una idea bella: la mujer de Berna le dice a su amante que el tiempo se puede manejar a voluntad. Jugando, avanza las agujas de su reloj. Se detiene en la hora en que morirá. En ese momento el director salta a la escena del marido; por teléfono, este se entera de que su esposa acaba de morir camino a París. Volvemos a las agujas del reloj y todo se desarrolla en orden cronológico. La joven pierde el tren, se sube al avión y parte. Sabemos que morirá. Jean Fayard ve la escena del marido en el teléfono "como un sueño premonitorio" (sic). Es el ejemplo de un error inaceptable en contabilidad. Está engañando a una multitud de lectores.

A. F. – Me impresiona cuán sensible es a determinadas críticas y cuán indiferente a otras.

J. C. – Soy muy sensible a la inexactitud, cualquiera que sea. Cuando cuento o dejo de contar lo que vi u oí, la gente siempre cree que invento. En realidad me esfuerzo por contarlo con la mayor precisión posible. No comparto el sentimiento de los periodistas; consideran que la exactitud de un hecho no divierte al público y lo deforman para agradarle. En definitiva, es una versión vil de la fábula. A "lo más verdadero que lo verdadero" (nuestro tipo de fábula) ellos le oponen "lo más falso que lo falso".

A. F. – Sería interesante saber cómo hace para conciliar las dos grandes exigencias que lo habitan y que parecen contradictorias: por un lado, reclamar la exactitud inmediata de los críticos; por otro, dejar que su obra siga su propio camino.

J. C. – Es muy simple. Estamos hechos de barro y el peso nos condena a volver rápido a él. Hay momentos en que nos vemos con claridad y momentos en que nos gustaría que otros viesen claro por nosotros. Esos contrastes constituyen el juego entre la soledad y la presencia, entre las zambullidas en la marea humana, que nos llenan de frío, y el rincón junto al fuego en el campo. Admito que esto puede crear confusión en el espíritu del lector. Pero mi única escuela es mantener el equilibrio paso a paso, y soy incapaz de suprimir el menor instante del recorrido. Estamos hechos de contradicciones. Por más que sepa que para un artista puede tener interés simplificar su línea, hacerla más gruesa y visible, renuncio a ello, acaso por una suerte de pereza, acaso por una moral que me inflijo y que bautizo "honestidad".

A. F. – Y llegamos a *Orfeo*. Es una película muy importante, porque es la conclusión de sus búsquedas y sintetiza veinte años de su obra en un medio de expresión peligroso por su inmediatez. Aquí, más que nunca, usted opone la poesía a lo "poético". Quienes están familiarizados con *La sangre de un poeta* se sienten a gusto en *Orfeo*. ¿Podría contarme con detalle cómo la hizo, y si la posición que adquirió a través de sus otras películas (cuya continuidad acaba de mostrar) le facilitó la realización de un proyecto que a un recién llegado le habría resultado imposible encarar?

J. C. – Un libro nunca asegura el éxito de otro. Si uno no se repite, una película encuentra las mismas dificultades con las que se topa un recién llegado. Mi primer encuentro por *Orfeo* con altos funcionarios del Crédit National es una prueba de ello. Cuando empezaron a discutir mi texto, los interrumpí y les pregunté si no podían confiar en mí, ya que había devuelto rápidamente cada adelanto que me habían hecho con anterioridad: "¿Cómo puede pensar que

no confiamos en usted?", me dijeron esos señores. "Si un novato nos hubiese traído un guion como este lo habríamos echado." Estas terribles palabras expresan prácticamente la única ventaja de la que goza una personalidad como la mía. Por lo demás, debí conducirme igual que un recién llegado. Fundé una pequeña empresa, busqué centavo tras centavo, a diestra y siniestra, restringí el presupuesto y terminé a duras penas, gracias a la elegancia de artistas que aceptaron mis riesgos y consintieron en que se les pagase con el dinero de una recaudación que en modo alguno estaba asegurada. Evidentemente, si hubiese aceptado las incontables ofertas absurdas que me hicieron diversas firmas, sería rico "por debajo de la mesa". Pero mi idea del cinematógrafo como opuesto al cine me condena a una lucha incesante. Una sola vez –y con la esperanza de pagar los excesos de presupuesto de *Orfeo*, de los que me había hecho cargo– consentí en entregar una historia a unos productores mexicanos. Resulta que filmaron otra y conservaron mi nombre en el afiche. María Félix y el resto del equipo ni siquiera lo sospechaban. Es un ejemplo típico de las trampas que el cineasta encuentra permanentemente en su camino. Por eso rechazo el rótulo de cineasta. Y por eso el éxito de *Orfeo* desconcierta a ese circo donde impera la ley de la selva.

A. F. – Después de tantas búsquedas diversas ¿por qué volvió al mito de Orfeo, que ya le había inspirado una obra en que se expresaba a sus anchas? ¿Por qué consideró necesario tratarlo cinematográficamente? Soy de los que vieron *Orfeo* en lo de Pitoeff, y quisiera saber qué necesidad motivó las diferencias y similitudes entre ambas obras.

J. C. – Moralmente, camino como quien cojea con un pie en la vida y otro en la muerte. Era normal que llegase a un mito en que ambas se enfrentan. Por otra parte –y hablaré

de ello en detalle– una película era un medio apropiado para poner en escena los incidentes fronterizos que separan un mundo del otro. La idea era usar efectos como los poetas usan sus códigos: que no cayesen nunca en lo visible (es decir, en la falta de elegancia) y se presentasen a los espectadores como una realidad, o mejor dicho una verdad. Esto me obligaba a vencer las facilidades que otorga el cinematógrafo en el orden de lo maravilloso, a hacer que este sea directo, a nunca usar el laboratorio y a filmar únicamente lo que veía y quería que los demás viesen.

A. F. – ¿Qué entiende por lo maravilloso *directo*?

J. C. – Es cuando, a través de un equilibrio entre la imaginación y la técnica, a través de una extremada complejidad previa, lo maravilloso llega a ser tan simple como lo sería, para un niño que vio azúcar disolverse en agua, sorprenderse por no disolverse él mismo al bañarse. Ese equilibrio exige un entendimiento estrecho y permanente entre el director de fotografía y el director. Tras fracasar con especialistas de la prestidigitación y el music hall, Nicolas Hayer y yo no buscábamos otra cosa que mostrar en pantalla lo que nosotros mismos habíamos visto. Es el método del poeta, que se documenta y no se sirve de la documentación. Debimos renunciar a nuestros experimentos con espejos sin azogue y terciopelos negros, a causa de la iluminación, que no permitía su empleo. Añado que estos fracasos fueron útiles. Estimularon nuestra imaginación, la obligaron a ponerse en movimiento y a resolver el problema del efecto sin la ayuda de efecto alguno.

A. F. – Me parece que en *La sangre de un poeta*, que fue su debut cinematográfico, inventó un clásico de los efectos especiales que, desde entonces, no hizo mayores progresos.

J. C. – Los hallazgos que hice en *La sangre de un poeta* se parecían a las palabras de los niños, de tanta fuerza poética. Yo no sabía nada. Descubría el oficio a cualquier precio, y creía ejercerlo como se lo hacía habitualmente. Así, muchos errores pasan por hallazgos. Charlie Chaplin considera un hallazgo, por ejemplo, el personaje que se mueve en plano americano y cuyo movimiento vuelve a empezar en primer plano en vez de terminar. En verdad fue un error, el montaje está mal hecho. Con el travelling del poeta que atraviesa el espejo ocurre lo mismo. Toda América se preguntó cómo carecía de la rigidez del riel. Yo no sabía que existían los rieles, el poeta estaba sobre una tabla con ruedas. Volví a usar esa técnica en *La bella y la bestia*, cuando Bella recorre el pasillo en que se vuelan las cortinas. Con frecuencia el error y el azar nos ayudan. Al final de *Los padres terribles*, el suelo desigual y un carro vetusto hicieron que el retroceso temblase, se tambalease. Se me ocurrió no repetir la toma fallida, darla por buena. A ese error le agregué un ruido de *carreta* y pronuncié la última frase sobre los gitanos.

A. F. – Hace un momento habló de travelling. ¿Lo usa con frecuencia? Me da la impresión de que es una muletilla de los cineastas.

J. C. – Salvo en contadas circunstancias, el travelling anula el movimiento. Si seguimos un caballo a la carrera, lo vemos correr inmóvil. Si en cambio pasa veinte veces delante de una cámara fija, colocada en diferentes ángulos, su carrera aparece y se multiplica. En *Los padres terribles* la cámara se mueve muy poco, pero cambia mucho de ángulo. En la habitación de la reina de *El águila de dos cabezas* –donde Edwige Feuillère camina sin cesar de un lado a otro, se aleja y luego arremete contra los silencios de Jean Marais– usé ese sistema, que encuentra su mecanismo definitivo en el montaje. El montaje es

el estilo. Un cineasta que no monta su propia obra es traducido a una lengua extranjera. Pero eso ya lo dije.

A. F. – Volvamos a *Orfeo*. ¿Cómo evitó los efectos especiales de laboratorio, que llamó pintorescos y que le repugnan?

J. C. – En cada caso de modo diferente. La base de los artilugios es que no nos basamos en los espejos sino en el vacío, es decir, en el marco. Construimos habitaciones gemelas decoradas con objetos gemelos. Si se presta mucha atención, es fácil darse cuenta; en el espejo, que en realidad no existe, se invierte toda la imagen salvo los pequeños grabados colgados a la pared y un busto sobre una cómoda. En este caso, cuento con la velocidad del juego de manos. Ciertas tomas habrían sido imposibles frente a espejos reales, la cámara y el equipo se habrían reflejado. Cuando María Casares empuja los batientes del espejo de tres láminas, hubiera sido imposible que saliese de un espacio plano. En realidad sale de la segunda habitación. Una doble, vestida como ella y de espaldas, se aleja en sentido inverso haciendo de su reflejo. Lo divertido es que, en el curso de la escena, Casares se cambia tres veces de vestido (usa uno negro, uno gris y uno blanco). Mis finanzas no me permitían comprar dos de cada uno, y así el reflejo de Casares lleva puesto uno gris mientras ella viste uno negro. Nadie se da cuenta. Insisto: una vez terminada la toma, la proyección me engañaba a mí mismo, tan convincente es la verdad que construimos. Y su espectáculo lo prueba. Es la fuerza del falso testimonio. Cuando Marais avanza hacia el espejo con guantes de caucho, el dispositivo portátil (cámara e iluminación) está sobre el hombro de un camarógrafo, que viste saco y guantes iguales a los del actor. De este modo puedo acercarme de frente a la falsa habitación, desde cuyo fondo se acerca el propio Marais, que hace de su propio reflejo. Las manos enguantadas se unen; corto y paso a otro ángulo.

Un truco de estas características exige todo el saber del camarógrafo y del asistente de cámara, ya que ni la imagen lejana ni la cercana deben estar desenfocadas. Los nuevos objetivos americanos lo permiten; los nuestros no. Todo reposa, repito, en la destreza de artesanos capaces de igualar el progreso por medio del vuelo de su espíritu.

En varias ocasiones –como en la escena del tribunal– le facilité la tarea a Nicolas Hayer sustituyendo los personajes ficticios por los reales. Esto complica las cosas y presenta dificultades, algunas infantiles, otras, verdaderos rompecabezas. Vemos el reflejo de los jueces: son los jueces. Pero lo que engaña es que María Casares, de espalda en primer plano, es la verdadera María Casares.

En la escena en la que Jean Marais y François Périer llegan al tribunal, Marais salta en cámara lenta por el marco vacío en que, en la misma toma, vimos a uno de los motociclistas hacer de reflejo del otro (eran dos hermanos). Corto y retomo a Marais inmóvil. La cámara lo sigue en su retroceso y ahora encuentra a Périer ante un verdadero espejo del que parece haber salido (rápidamente remplazado en el intervalo), quien dice: "Nos atraparon como ratas". Olvidé explicar que Jean Marais salta en sentido inverso a través de un marco exactamente igual, ya que los verdaderos jueces son los falsos invertidos en el falso espejo. Todo este mecanismo, que en ocasiones es un enigma para quienes forman parte de él, se ordena en la proyección. Cada tarde, mi equipo se precipitaba a verla para entender lo que diariamente realizaba con confianza ciega.

No pretendo haber inventado el reflejo actuado. Lo uso como una sintaxis. Aparece en la película de Delannoy y Sartre, gracias a dos hermanas gemelas. Por otra parte, no es algo nuevo. Son viejas palabras de diccionario. Méliès ya las empleaba; usar otras sería recurrir al énfasis, tan deplorable en la lengua visual como en los textos. Por lo demás, eso ocurre hasta en las películas en las que no hay asomo de efectos

especiales. Es el arsenal secreto de la pintura y la poesía. Una película mala es como un poeta inculto que se contentase con contar una historia en verso (sin usar nada de lo que hace de un poema un poema).

A. F. – Como muchos espectadores, creí descubrir algunos de los trucos de *Orfeo*. Así, en la arena, después de la escena del chalet, creí notar un corte de sonido y una voluntad de silencio.

J. C. – Eso hubiera sido imposible. Al cortar el sonido se crea un hueco que no es silencio. Lo que usted *oye* es silencio verdadero, e insisto en el término oír. Un oído atento notará los mil rumores imperceptibles de los que aquél se compone. Hay una voluntad de silencio pero este resulta de la naturaleza de los lugares, que no obedecen nuestras órdenes. Las ruinas de Saint-Cyr, que no obedecían las mías (como dije, las tomas nocturnas costaron una fortuna en grupos electrógenos), me depararon una mala sorpresa. Cerca de allí pasaban ciento cincuenta trenes por noche. El vicealcalde Amade, reloj en mano, nos anunciaba los momentos vacíos entre los intervalos de ruido. Por desgracia, era muy raro que la toma coincidiese de principio a fin con uno de esos momentos. Por eso en *Orfeo* se escuchan silbidos lejanos y una suerte de ruido bajo y penetrante. Decidimos repetir las escenas. En la proyección constaté que todo ese trasfondo le agregaba al diálogo una base misteriosa que no había que eliminar por nada del mundo.

A. F. – Es decir que usó un ruido azaroso como efecto. ¿En alguna otra ocasión manipuló el sonido al igual que manipula las imágenes?

J. C. – El empleo del sonido me interesa tanto como el de las imágenes. En *La sangre de un poeta*, como el cine sonoro recién empezaba, no paramos de experimentar. Construimos

paredes y las tiramos abajo, esperando obtener el ruido del derrumbe final. Ya estaba por rendirme cuando descubrí que sólo podía lograrlo frotando dos hojas de diario de papel diferente. Eran *Le temps* y *L'intransigeant*, de distinto grosor. Con excepción de la voz de Rachel Berendt, que dobla a Lee Miller, todas las voces son la mía, que voy modulando. El parloteo en los palcos son todas frases que grabé yo y fueron editadas en la mezcla de audio.

A. F. – ¿Y en *Orfeo*?

J. C. – El sonido que acompaña las entradas y salidas del espejo es un diapasón, sin el momento del golpe. Conservé únicamente la prolongación de las ondas (para estar a la moda debería decir "prolongación ondulatoria"). Ya mencioné los tambores. También está la escena en la que Cegesto se levanta ante la princesa, que se filmó al revés y en cámara lenta. Había filmado toda la escena con primeros planos, una vez sobre María Casares y otra sobre Dermit. Los planos de Casares no eran favorables, así que sólo usé los de Dermit. Pero como la voz de Cegesto me gustaba más en la toma que había hecho sobre la princesa, usé el audio del plano de espaldas sobre las imágenes del plano de frente, haciendo coincidir con este el movimiento de los labios de Dermit. Por desgracia *Orfeo* tiene demasiados recursos como este como para pasar revista a todos. Pero ya que se interesa por los secretos del oficio y considera que los lectores también pueden interesarse, terminaré con el muro de Saint-Cyr: la esquina de la que salen volando Orfeo y Heurtebise. En esta escena repetí tal cual un efecto que había usado en *La sangre de un poeta*, en el pasillo del Hotel de las Locuras Dramáticas. Un andamio de dimensiones considerables sostenía a media altura, en horizontal, una reproducción de las arcadas de Saint-Cyr. Debajo, en el suelo del estudio, un decorado fotográfico de fondo hacía las

veces de perspectiva lejana. Estábamos en un carro suspendido del techo con rieles, de modo que una vez boca abajo y con el ojo en el objetivo, el espectáculo se nos ofrecía como arcadas normales, en vertical.

En el extremo derecho de esta vasta maquinaria había una pared inclinada a pique, que terminaba en una fosa llena de paja. Una anciana –con la espalda apoyada contra las rejas suspendidas sobre el vacío, y las piernas en ángulo apoyadas sobre el decorado– parecía estar sentada en el vano de una arcada, reforzando así la ilusión óptica. Se distinguían (demasiado poco, por desgracia) dos niños durmiendo. Estaban acostados sobre una tabla delante de una de las falsas veredas; esto permitía que Orfeo y Heurtebise pasasen entre ellos y la muralla. Marais y Périer tenían que desplazarse hacia la pendiente sin quitar los pies del falso suelo que limitaba el vacío, o quitándolos con una torpeza que, una vez enderezada la imagen, adquiriría la sorprendente soltura de los movimientos del sueño. Al final del recorrido, Orfeo caía por la pendiente. Heurtebise debía seguirlo. Pero Jean Marais es imprudente y François Périer no está habituado a ese tipo de ejercicios. No me atrevía a ponerlo a prueba. Después de cuatro tomas con un doble entendí que había que imponerle el sacrificio. Lo realizó de buena gana y se torció el pie al llegar a la fosa. Sólo abrió la boca para preguntar si la toma era buena. Como lo era (al menos fue lo que le dije, para no obligarlo a repetir la caída) dijo que bien valía una torcedura de pie y que esta no tenía importancia. Ese es su carácter.

A. F. – No quiero fastidiarlo, pero todos estos detalles son demasiado apasionantes como para no esforzarnos lo más posible en consignarlos. Usted es el único que exhibe la cocina de una película. Esto muestra mejor que nada que no se apoya en la sorpresa y el secreto para comunicar su poesía.

J. C. – Ya que le gustan los detalles, aquí hay otros. Para el espejo en el que Orfeo hunde las manos y luego las saca, se necesitó una cuba de cuatrocientos kilos de mercurio. Ahora bien, nada es más difícil de hallar que el mercurio, y nada más difícil de encontrar que una cuba lo suficientemente grande y robusta como para contenerlo. Por otra parte, era peligroso dejar semejante tesoro en el estudio. Tuvimos que filmar de la mañana a la noche. Perdimos mucho tiempo porque el mercurio venía en bidones casi imposibles de destapar. Por añadidura, estaba sucio; había que limpiarlo con gamuza, como una vajilla de plata. Apenas terminábamos de limpiar la pesada y blanda superficie, afloraban nuevas impurezas que formaban manchas como de aceite. Creí que podría prescindir de Jean Marais y ponerle los guantes a cualquier obrero de su contextura. Al probar, me di cuenta de que las manos son como la persona: era necesario el intérprete. Lo hicimos venir y filmamos a las seis de la tarde un plano que comenzamos a preparar a las siete de la mañana.

A. F. – ¿Por qué le parecía indispensable el mercurio, tan difícil de manipular?

J. C. – En el mercurio sólo se veía el reflejo y no la parte de la mano que entra en el espejo, que habría sido visible de haber usado agua. Las manos desplazaban el mercurio; el gesto era acompañado por una suerte de estremecimiento, mientras que el agua habría formado ondas concéntricas propagándose. El mercurio resistía.

A. F. – Aprovecho estas explicaciones para preguntarle sobre un fragmento que, me parece, debe haber sido muy difícil de filmar: cuando Orfeo golpea el espejo después que pasa el último motociclista.

J. C. – Le parece bien. Como es una misma toma, el motociclista no podría desaparecer por el espejo si hubiese un vidrio. Así que Marais daba golpes en el vacío, simulando que realmente golpeaba algo. El ruido se agregó después. Recién en el plano siguiente se coloca el vidrio; Marais se desliza contra este y su mejilla se deforma. El tercer plano (desde un ángulo opuesto, a espaldas de Marais) es con un espejo verdadero. En el cuarto plano (después de la habitación, en el campo silencioso) hay un espejo disimulado en la arena, que hace las veces de charco de agua análogo a un espejo.

Otro tipo de efecto –que es un trabajo de escritor– fue la creación de una pequeña ciudad desierta mediante la articulación de diversos barrios de París. Era necesario volver irreconocibles los lugares y vaciarlos de gente. El automóvil se detiene al pie de una escalera en el barrio de Grenelle. El extremo superior se parece, por un farol muy particular y los edificios de caliza, a los edificios y el farol de la plaza Bolívar en el barrio de Buttes-Chaumont, donde Marais ingresa a continuación. María Casares desaparece por una puerta cochera, en la calle que delimita la parte alta de esa plaza en pendiente. Jean Marais se mete por la puerta y desemboca en las arcadas de Place des Vosges. Dobla la esquina de la galería y llega a Boulogne, a la plaza del mercado cubierto, donde termina la secuencia. La aparición de Casares es producida por una doble toma y no es un trabajo de especialista.

Más que volver sobre un trabajo que todo cineasta conoce, y sobre las mil y una anécdotas inevitables cuando una multitud a la que hay que esconder busca aparecer, me apasionaría que hablemos del espacio y el tiempo. El arte cinematográfico es el único que permite dominarlos. Es raro que dos habitaciones contiguas en la ficción estén construidas en el mismo set. Es infrecuente que un interior corresponda al exterior que se le atribuye. Es poco común filmar en orden. Repito, estos procedimientos se usan a discreción allí donde nada parece

permitirnos vencer nuestras limitaciones. Esto supera al trabajo de la pintura, donde el artista se esfuerza por traducir en dos dimensiones las tres en las que se mueve. En el cine, esas dos dimensiones expresan más de tres, dado que subvierte el tiempo, que es una dimensión. Sin temor al ridículo, podemos decir que el cine trabaja en la cuarta dimensión. En *La bella y la bestia*, cuando Jean Marais y Michel Auclair entran a la casa del mercader después de la práctica de arco y flecha, filmada en Turena, concluyen el movimiento de cerrar la puerta dos meses más tarde en París; durante ese lapso inadmisible vivieron su propia existencia. La toma de Orfeo y Heurtebise en las ruinas de Saint-Cyr pude hacerla gracias a la magnífica cámara americana de la Maison Pathé (existen sólo dos o tres de ese tipo). Uno de ellos (Marais) camina; el otro (Périer) está inmóvil. Uno está en una atmósfera muerta y difusa, al otro le da el viento y tiene una iluminación alternativa. Jean Marais hizo su papel en Saint-Cyr. François Périer hizo el suyo mucho después en el estudio a orillas del Sena. *El sistema del espejo* es conocido y de uso corriente. Pero en una escena tan precisa, donde los personajes se hablan y no se contentan con recorrer lugares, se necesitaba una cámara perfecta. Hubiera debido ser más osado y colocar dos Orfeos en la imagen; uno detrás, el otro contra el hombro de Heurtebise: "¿Por qué somos dos?", le habría preguntado Orfeo a Heurtebise, y este habría respondido: "¿Por qué, siempre por qué? No me haga más preguntas", etcétera. Por desgracia, cuesta demasiado caro hacer una película como para corregirla; cuando se nos ocurren estas buenas ideas, ya está recorriendo el mundo. Este es otro ejemplo de las victorias sobre nuestros límites, y de un trabajo que resulta incomprensible a los profanos que nos visitan. Por eso los visitantes de un estudio se aburren y no entienden nada de lo que pasa, porque en definitiva no asisten sino a fenómenos de puntuación, sin llegar nunca a leer una frase.

A. F. – Podríamos generalizar su reflexión y aplicar su definición de los visitantes del estudio a la vida misma, en que el tiempo es un fenómeno de perspectiva y esperamos sin entender dónde estamos, de qué formamos parte y qué director nos dirige.

J. C. – Tiene razón. Siempre se llega a la divertida respuesta de Saint-Beuve (si no me equivoco) cuando alguien le dice: "En el fondo, todo está en todo", y él responde "y viceversa".

A. F. – Cuanto más habla, más entra en detalles y más me doy cuenta del trabajo abrumador que implica una obra creada para distraer al público (que apenas la mira, habla al mismo tiempo que los actores, comenta la historia o habla durante la película sobre el vestuario de las actrices).

J. C. – Para relajarnos un poco, citaré unas palabras de Aurélien Scholl acerca de ese tipo de público. Madame Strauss hablaba mucho en el teatro. Un día invitó a Scholl a oír *Fausto* desde su palco y él le respondió: "Con gusto, aún no la oí en *Fausto*...".

* * *

En ese momento el teléfono interrumpió nuestro diálogo. Le anunciaban a Jean Cocteau que la Royal Academy de Inglaterra acababa de premiar doce películas, entre ellas dos francesas: *La belleza del diablo* de René Clair y *Orfeo*. Tras cortar Cocteau me dijo:

J. C. – *Orfeo* ya recibió el gran Premio de la Crítica Internacional en el Festival de Venecia, se ganó un viaje transatlántico de ida y vuelta y el premio de los Espectadores de

Vanguardia* (ni me molesto en contar los de *La bella y la bestia*). Es bastante para la obra de alguien que nunca ganó premios en su época de estudiante (al fin y al cabo era un mal alumno) y con una estrella americana. Esta llamada telefónica es reconfortante; pese a mis anteriores comentarios, demuestra que en sus largas peregrinaciones una película insólita puede encontrar jueces atentos.

A. F. – Ya lo hostigué bastante a propósito de su técnica. Querría preguntarle qué le parece más importante *antes* del primer giro de manivela, ya que sus guiones nunca son definitivos, no les hace caso e improvisa en el camino.

J. C. – Ese ritmo de trabajo sólo puede existir en el marco de un gran entendimiento. Esto me obliga a elegir a mi equipo con la mayor de las prudencias.

A. F. – ¿Cómo se ejerce esa prudencia?

J. C. – Yo mismo elijo a mis actores, a mis técnicos, a mis obreros, mucho más por su valor moral que por el artístico. Es algo sabido; sólo me pregunto por valores de primer orden. Lo esencial, entonces, será que todos los elementos de la empresa constituyan un solo bloque y obedezcan al mismo amor por el trabajo. Ya hablé de ese juego de engranajes que, individualmente, no conocen ni la máquina en su conjunto ni lo que Esta produce. Únicamente el director posee en su persona una línea, que a cualquiera de sus colaboradores se le aparece como quebrada en mil pedazos. Ese valor moral que busco, además de constituir un lazo entre elementos que gravitan juntos, aporta a los artistas una calidad de mirada sin la cual

* En Cannes se llevaría la victoria en el referéndum del gran público y los encargados de sala.

una película como *Orfeo* perdería toda significación profunda. La belleza de alma –que la cámara registra, al igual que cualquier otra vibración (y la prueba de ello está en la diferencia entre un edificio fotografiado y uno cinematografiado)– para mí es más importante que un físico bello. La belleza de François Périer, que las revistas no ensalzan, para mí es tan eficaz como la de Marais, que sí celebran. Ambas confluyen en la belleza de alma. Nunca habría hecho trabajar juntos a María Casares y Édouard Dermit si no hubiese tenido la certeza de que su discreción, su nobleza y su fuego interno se comunicaban.

A. F. – Seamos responsables y mencionemos que las recetas que usted entrega con tanta generosidad, sus secretos de fabricación, son algo poco frecuente en las revistas y en las confidencias de la gente de cine. ¿No es peligroso mostrar de ese modo los bastidores?

J. C. – La obra de una persona debe ser lo suficientemente fuerte como para poder mostrar sus bastidores. Poco importa el secreto profesional si no se tienen los medios para aprovecharlo. Me remito a Picasso cuando me dijo: "El oficio es lo que no se aprende".

A. F. – En estas condiciones, ¿cómo sería una escuela ideal de cinematógrafo?

J. C. – No puede ser una escuela. Habría que autorizar a los estudiantes a acompañar la producción de muchas películas. Habría que derribar los obstáculos que se les pone delante, los alambres de púa de los que se rodea la técnica. Sé muy bien que un set de filmación se llena rápido y siempre hay demasiada gente alrededor, mientras que es un trabajo que necesita silencio y tranquilidad. Pero toleraríamos mucho mejor a una

juventud estudiosa que a una multitud que siempre encuentra la manera de atravesar puertas que le están vedadas. Cuando un joven quiere presenciar una filmación le responden que antes tiene que haber hecho otras tres (*sic*). Confieso que no entiendo ese enigma y espero que se desvanezca.

A. F. – Entre todos esos ardides absurdos u odiosos ¿cuál le parece más nocivo para la juventud y le hace inabordable un medio de expresión que debería ser suyo?

J. C. – El mayor obstáculo lo pone esa misma juventud con las modas que adopta. Por desgracia, estas no son privilegio exclusivo de los frívolos; hacen estragos entre la juventud, entre los periodistas, entre todos aquellos que ejercitan su espíritu. Son las peores, porque creen oponerse a las modas y no se reconocen como tales. Quienes sufren esas modas inconfesadas expulsan, desprecian y consideran un retroceso todo lo nuevo, es decir, todo lo que se opone a ellas. ¡Maldito aquél que no toca la trompeta en una generación de trompetistas! ¡Maldito aquél que no canta a coro con los borrachos! ¡Maldita la extrema velocidad de nuestras piruetas, nuestros matices más difíciles de leer que los colores!

Si por diversión descendemos hasta el fondo del ostracismo de un joven, no hay mucho camino por recorrer. Nos sorprendemos de sus límites. Por fuera de estos, nada cuenta. Hay una pereza y una terquedad extraordinarias, y obediencia a las palabras de orden. Todo es blanco o negro. Lo admitido no necesariamente es sabido. Es admitido, eso es todo. Lo no admitido no merece ser estudiado. Es la intriga del comienzo de *Orfeo* en el Café de los Poetas: *sí* a Cegesto, *no* a Orfeo. Este sufre y busca una brecha. Imagina que la encuentra en las frases del Rolls Royce. Pero son frases de Cegesto. Es importante la trampa; dudo que se la haya comprendido: Orfeo, fuera de moda en el buen sentido del término, cae en una moda.

Otro drama de las películas es la costumbre que tiene el público joven de esperar una historia y nada más que eso. Es culpa de las novelas policiales y las traducciones de libros americanos. Por eso el vocabulario de las películas es tan mediocre. Se exige que la película pruebe algo, se exige un *mensaje*, pero no se piensa que un episodio mínimo, una línea ínfima pueden probar mucho más. En *Orfeo* no hay una sola frase ni un solo gesto que no cumplan un papel y no merezcan que nos detengamos en ellos. ¿Pero cómo hacerlo, si se habla con la persona de al lado mientras se come helado? Otra cosa: lo grave de una lengua deformada por abreviaciones (apóstrofes, argot, etc.) es que engendra un pensamiento cada vez más confuso, incapaz de sentir las proporciones y el equilibrio. La arquitectura moderna lo demuestra.

Es la prueba palpable de que los espíritus y las almas viven sin sintaxis, es decir, sin una moral. La moral propiamente dicha no tiene nada que ver con la moral de la que hablo, que cada uno debería construir para sí mismo como un estilo interno y sin la cual este no puede existir.

Hay muchas otras razones que alejan una obra de las salas. Es probable que la luz de nuestro espíritu –al igual que la luz del sol y de todo lo que arde– resulte de una descomposición. De *nuestra* descomposición. Probablemente esa luz tarda mucho en llegar a otros espíritus, como ocurre con la de los astros, y a veces llega solamente como un fantasma, como en el caso de las estrellas desaparecidas que seguimos viendo. Lo que se ve de inmediato no es luz del espíritu. Son luces fugaces, fuegos artificiales, fuegos fatuos. Señalo además que los contemporáneos viven en épocas diferentes, no lo saben y eso no facilita las cosas.

A. F. – Vuelvo a lo que dijo sobre las modas. ¿Son sólo de gusto artístico o encuentra sus marcas también en el trabajo, entre los jóvenes cineastas que lo asisten?

J. C. – Naturalmente. Está lo que cuenta y lo que no; la juventud cineasta tiene dogmas.

A. F. – ¿De dónde vienen?

J. C. – De la academia. Cuando en realidad esa juventud debería justamente romper con ella y burlarse de los dogmas que le enseñan. Tengo sesenta y un años y discuto todo el tiempo a causa de esos dogmas.

A. F. – ¿Cuáles, por ejemplo?

J. C. – No mirar hacia cámara: falso, no tiene ninguna importancia. La dirección de las miradas: falso, no tiene importancia. Cuando se sale de un lado hay que entrar por el otro: falso, no tiene importancia. Los planos sucesivos que se oponen 180 grados son un tabú sacrosanto. Cuando decido hacer algo así, mis asistentes ponen cara larga. Me dicen que no se hacen responsables. Cuando el Rolls Royce con el cadáver de Orfeo se detiene en la ruta, hay tres 180 grados seguidos. Esto puso a mis jóvenes ayudantes en contra. Para ser justo, después del montaje reconocieron que tenía razón y que la potencia de las imágenes resultaba de esa herejía. Primera imagen: el automóvil se detiene, encuadrado por los motociclistas. Segunda imagen (180 grados): en sentido inverso, uno de los motociclistas se acerca a la puerta del automóvil e interroga a Heurtebise. Tercera imagen (180 grados): la cámara muestra a Orfeo en sentido opuesto, recostado en el asiento del automóvil. Cuarta imagen (180 grados): un primer plano, otra vez opuesto al plano anterior, muestra el rostro de Orfeo muerto, que cuelga del asiento. El Rolls Royce se aleja; con el movimiento, la cámara pasa del rostro a un plano de conjunto y muestra el automóvil y a los motociclistas alejándose por la ruta. Escándalos de este tipo constituyen la gramática de todo

director de raza. La academia se obstina en prohibirlos. Los jóvenes, enamorados de Orson Welles, Ford o los italianos, sin embargo no se atreven a ir en contra de esos dictados. ¿Cuándo les confiarán una cámara portátil y les ordenarán no seguir otra regla que las que ellos mismos inventen mientras escriben, sin temor a las faltas de ortografía? No recomiendo las faltas de ortografía, pero cualquier cosa es mejor que un academicismo disimulado tras la falsa novedad de la enseñanza cinematográfica.

A. F. – A propósito de ese academicismo, hablemos de la manía de los *símbolos* de que se revisten las obras, y contra la cual usted advirtió en tantas ocasiones. ¿El tema de *Orfeo* no favorecía ese simbolismo?

J. C. – Lo inmotivado de lo que habla Gide es lo que el público menos acepta. Necesita que todo tenga sentido, y especialmente las cosas cuya belleza consiste en no tener sentido. Simbolizan por amor a la lógica. A falta de un sentido directo, inventan sentidos indirectos y se tranquilizan mediante el empleo del símbolo. Así, en *Orfeo*, donde evito el simbolismo y organizo una lógica de lo ilógico, no pueden evitar decir que María Casares representa la Muerte, que Heurtebise y los motociclistas son los ángeles de la Muerte, que la zona es un lugar infernal y los jueces el Supremo Tribunal (todo lo cual yo evito). Un domingo escuchaba la radio; estaban comentando *Orfeo*. Caí en la siguiente frase: "Orfeo y Heurtebise descienden a las catedrales subterráneas del infierno". ¿Qué puedo hacer? Se necesitan siglos para que una obra decante y encuentre su esqueleto. Por desgracia, como dije cientos de veces, una película desaparecerá mucho antes de que se le haga justicia. Seamos filosóficos y toleremos los incontables errores que permiten que los espíritus lúcidos presencien nuestras obras y fraternicen con nosotros.

A. F. – Concedo que la obsesión del simbolismo es absurda. Pero entonces ¿podría aportar algunas precisiones sobre su *lógica ilógica*, y su punto de vista sobre sus personajes?

J. C. – Está todo dicho en la película. La zona está "hecha del recuerdo de los seres humanos y de la ruina de sus costumbres". No se monta en ningún dogma. Es una tierra de nadie entre la vida y la muerte. Es el instante del coma, en cierto modo. Heurtebise es un muerto al servicio de una de las incontables funcionarias de la Muerte.

"*Orfeo*: Eres todopoderosa.

La princesa: Tú me ves así. Aquí hay incontables figuras de la muerte, jóvenes y viejas, y todas obedecen órdenes.

Orfeo: ¿Y si las desobedeces? No pueden matarte. Tú eres la que mata.

La princesa: Pueden hacer cosas peores.

Orfeo: ¿De dónde vienen las órdenes?

La princesa: Las transmiten incontables centinelas. Es el tamborileo de las tribus de África, el eco de las montañas, el viento en las hojas de los árboles en el bosque.

Orfeo: Llegaré hasta el que da las órdenes.

La princesa: Mi pobre amor... Ese no está en ningún lado. Unos creen que piensa en nosotros, otros que *nos* piensa. Otros, que duerme y somos su sueño..., un mal sueño".

Está muy claro. Los personajes están tan lejos del Desconocido como lo estamos nosotros, o casi. Los motociclistas no saben más sobre él de lo que puede saber un agente de policía caminera acerca de las decisiones ministeriales. Las acciones de la princesa que animan el drama emanan de su propio jefe y representan el libre albedrío. Una cosa debe ser: *es*, ya que lo que nos sucede poco a poco en realidad constituye un solo bloque. El misterio del libre

albedrío resulta de lo siguiente: lo que es parece *poder no ser*, como ilustra la sorprendente frase de Cristo: "Padre, si es posible, aparta de mí este cáliz". Lo cual daría a entender que ese bloque de tiempo que sólo percibimos en perspectiva está constituido de volúmenes impensables y de una multitud de posibilidades que coexisten. Cristo busca alejar de sí lo Inevitable. Del mismo modo, la princesa se atreve a tomar el lugar del destino, a decidir que una cosa *podría ser* en vez de que sea, y cumple el papel de espía amorosa del hombre al que debe vigilar y al que salva condenándose. ¿Cuál es la naturaleza de esa condenación? ¿A qué castigo se expone la princesa? Eso me supera, no me concierne más que los ritos fúnebres de la colmena o el hormiguero, cuyo enigma los entomólogos nunca descubrieron. En mi lógica, era fundamental que faltasen ciertos datos y, de este modo, se abriesen brechas en el mundo inaccesible que el honor de los hombres concibe.

A. F. – Todo esto es complejo y a la vez claro. Y lo que hoy dice con tanta claridad lo sentí al ver la película. Querríamos que todos los espectadores aceptasen adentrarse en esas profundidades. Por desgracia, "la idea de la comodidad" de la mayoría está reñida con su idea de la incomodidad. Se prefieren las superficies, que son menos inquietantes. De ahí el fastidioso gusto por el símbolo, que en cierto modo es una *superficie explicativa*.

J. C. – La profundidad respira en la superficie. Las superficies dicen: "Respiro en las profundidades". Esto ocurre siempre y causa nuestra soledad.

A. F. – En síntesis, y para acecharlo en su última trinchera, ¿por qué escribe, publica, hace obras de teatro, dibujos y películas?

J. C. – Probablemente es el modo de eliminar propio de mi mecanismo. Poco a poco el órgano creó la función. No veo más motivos para esa falta de pudor, esa urgencia de revelar secretos y confiárselos a todo el mundo.

A. F. – ¿Qué prepara actualmente?

J. C. – Nada. Tal vez haya terminado. Tal vez ya devané mi ovillo. Tal vez sea un alto. Hay que esperar. Podría escribir obras de teatro, libros y películas, pero me niego. Hay demasiadas obras, demasiados libros, demasiadas películas. Para ponerme a trabajar tengo que recibir la orden. Esa orden viene de mí, pero de un yo cuyas actitudes y mecanismos ignoro. El yo que habla ahora no es más que el vehículo de aquel otro. Como estuve enfermo, puede que por el momento este vehículo le desagrade a ese Yo desconocido. Mi papel es esperar a que este se decida. Pensé en un trabajo que no exigiría más que revalorizar una obra de arte francesa: *Britannicus*. Presentar a Racine bajo una nueva luz, lijarle esa suerte de rumor, de pátina académica. Sigo dudando. A veces un trabajo modesto y que exige esfuerzo físico logra excitar nuestra fábrica nocturna, la pone en movimiento. Acaso con esa esperanza me aferraba a la idea de hacer *Britannicus* en película. Tal vez también deseaba fijar en imágenes el admirable Nerón de Marais y mostrar a este último en su mejor papel. Me pregunto si es así. Cada vez analizo peor mis motivos.

A. F. – ¿Espera la inspiración? ¿Cree en una fuerza que viene del exterior?

J. C. – No. Más que inspiración habría que decir expiración. Las cosas nos vienen de nuestra reserva, de nuestra noche interior. Nuestra obra preexiste en nosotros. El

problema consiste en *descubrirla* (*invenire*). No somos más que sus arqueólogos.

A. F. – Y para terminar por el comienzo, como es debido: ¿qué título deberían tener estos diálogos?

J. C. – El estilo consiste en decir cosas complicadas de la manera más simple posible. Tuvimos *entrevistas*. Con frecuencia se alejan del tema, pero como lo hace el perro del pastor cuando reúne el ganado. Entrevistas *en torno* sería adecuado. ¿En torno a qué? Evito la palabra cine y adopto *cinematógrafo*. Creo que

ENTREVISTAS EN TORNO AL CINEMATÓGRAFO

define bien nuestro trabajo.

NOTAS Y COMPLEMENTOS

Agrego algunas notas. Después de nuestro trabajo, Jean Cocteau siguió hablando. Considero que algunas de las cosas que dijo deben incluirse en este libro (A. F.)

J. C. – La fuerza de una película es su verismo. Quiero decir que las cosas no se cuentan, se muestran. Por lo tanto existen en forma de hechos, incluso si estos tienen que ver con lo irreal, con aquello que el público no está habituado a ver. El año pasado, en un cineclub, se proyectó *Olimpíada* de Leni Riefenstahl. El drama de esta película es que los que allí aparecen están todos muertos y un pie terrible aplastó el hormiguero. Por otra parte el auditorio joven, presa de reacciones de orden político, estaba bastante nervioso.

Ahora bien, al cabo de unos minutos la película actuaba exclusivamente por su verismo. Se transformaba en una *noticia*. El público se apasionaba por los deportistas, por la competencia, y ya no pensaba que era antigua, que estaba destruida, aniquilada. Se creía lo que se veía. El verismo de las imágenes en movimiento se imponía a todo lo demás. La masa de espectadores se transformaba en una multitud de estadio y no de cineclub. Esto es extremadamente importante. Prueba que la película nos autoriza a expresar cualquier cosa, siempre y cuando logremos comunicarle una potencia expresiva capaz de transformar nuestras fantasías en hechos incontestables.

Si, en cambio, carecemos de esa fuerza y nuestro problema se plantea sin resolverse, el público ya no asiste a una noticia superior. Es consciente de la técnica y la puesta en escena, se niega a creerles. Estas deben desaparecer en favor de nuestra verdad, que debe convencer al ojo, al oído y al alma. Por ejemplo, en la extraordinaria película que hizo Melville sobre la base de mi obra *Los niños terribles*, los más ínfimos gestos de Nicole Stéphane adquirían la extraordinaria potencia de los de Electra. Además, esto se veía realzado por el *hecho del acto* y por la música de Bach y Vivaldi. De este modo, el drama de la pequeña Elizabeth se elevaba a tal punto que incomodaba al público y superaba el registro del libro. Lo que se ve, se *ve*.

De una carta del 20 de abril de 1951

El Festival de Cannes (1951) estaba superiormente organizado. Honraba a Francia. No obstante, no es menos cierto que un festival provoca malestar. Los premios por referéndum son los únicos aceptables. La carrera por los premios –en la que compiten obras mediocres y otras que superan por mucho a los vencedores (como la película de Buñuel)– me desagrada y me parece sometida a errores que se ven agravados por el

cansancio del jurado. Hay demasiados festivales. Demasiadas galas. Demasiados de esos torneos, que se justificaban cuando la recompensa de la Bienal de Venecia tenía sentido. Uno sale de ellos atiborrado de películas, mareado, triste, con el alma llena de manchas difíciles de borrar. Querría ser libre y volver a hacer una película como *La sangre de un poeta*, pero que no gustase como gusta ahora.

Una película que incomodase como *La sangre de un poeta* lo hizo en su momento. En Francia hay una tradición de anarquía (eso que se convino en denominar "vanguardia") que hay que respetar como a las demás tradiciones.

La cuestión Isou
(Abril de 1951, al margen del Festival de Cannes)

Isidore Isou nos había convocado a *ver* su film al margen del Festival, una película de 9000 metros. Ahora bien, el sonido era lo único que estaba terminado. Isou consideraba que sus ideas alcanzaban para destruir el cinematógrafo mediocre. Había agitación en la sala. Isou me pidió que tomase la palabra. Esto es lo que habría querido decir y no dije.

Si no me equivoco, Isou pretende hacer una limpieza por medio del vacío. Pero el vacío tiene que poseer una fuerza aspirante lo suficientemente potente como para poder limpiar. Cuando exhibo *La sangre de un poeta* y *Orfeo* muchos no ven nada en la pantalla, pero es culpa de ellos, no mía. Isou trata a los demás de imbéciles porque no ven lo que él no muestra. Sólo podría tratarlos de ese modo si no viesen lo que sí les muestra (aunque más no fuese película estropeada deliberadamente).

Por lo demás, en *Orfeo* me expliqué por adelantado. Al principio de la película, la revista *Nudismo* sólo tiene páginas en blanco.

"Es ridículo", dice Orfeo. El señor del Café de los Poetas le responde: "Menos ridículo que si las páginas estuviesen cubiertas de textos ridículos. Ningún exceso es ridículo". Por eso me contenté con decirle al auditorio que una atmósfera insólita siempre posee vida, y que era mejor no tomar a mal la extraña función de Isou.

Esperanto de una película

A *Los padres terribles* no le va tan bien en el exterior como a mis otras películas. Es que en este caso la lengua francesa tiene un papel central. El genio de los actores no alcanza para superar la dificultad. En *Orfeo* mis ideas se transmiten gracias al espectáculo. Eso me hace dudar de hacer *Britannicus*. *Hamlet* se expresa en una lengua de amplia circulación.

Repito, para llegar a determinadas personas hay que ser visto por todas, de lo contrario basta con el libro y el teatro.

El fenómeno por el que una obra de arte afirma descaradamente una mentira, apta para convencer de una realidad más elevada y profunda, tiene su razón de ser en una película exclusivamente por el uso insólito de personas, gestos, palabras y lugares. La búsqueda de lo insólito en la vestimenta o el decorado la precipitaría en la *mascarada*. La mentira del Arte sólo puede intervenir en el cinematógrafo a través de una sintaxis de palabras visuales y usuales colocadas en determinado orden. El único caso que conozco en el que la mentira tiene validez y se da a través del juego de las formas es *Caligari*.

La creación artística está sometida al mecanismo general de la creación, que cambia su materia y su apariencia únicamente mediante la organización diferente de los mismos átomos.

(*París, Editions André Bonne, 1951*)

Índice

La presente edición de *Poética del cine* de Jean Cocteau
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 2015
en El Ateneo Grupo Impresor S.A., Cmdt. Spurr 635,
Avellaneda, Provincia de Buenos Aires, Argentina
Consta de 1.500 ejemplares.

Para ciertas almas, cada vez menos singulares, el cinematógrafo es un medio admirable para dar cuerpo a sus propios sueños, y lograr con ello que una gran cantidad de personas tomen parte de algo secreto, para sacar afuera la soledad y orquestarla. Por sueños no me refiero a lo que sucede cuando dormimos. Hablo de los espectáculos que toman vida en la noche del hombre, y que el cinematógrafo proyecta con plena luz. Así, la noche en las salas se asemeja a la del cuerpo humano y una multitud de individuos van juntos tras el mismo sueño.

J. C.

Avec le soutien du CNL Centre national du livre
www.centrenationaldulivre.fr

COMITÉ Jean Cocteau
www.jeancocteau.net

978-987-3743-46-7