caimancuadernosdecine

NOVIEMBRE 2015 ESPECIAL Nº9 (23) www.caimanediciones.es

SUPLEMENTO DEL Nº 43 (94) DE *CAIMÁN CUADERNOS DE CINE*. PROHIBIDA SU VENTA

Paul Vecchiali

SEVILLA FESTIVAL DE CINE EUROPEO

SEVILLA
6 / 14 NOVIEMBRE 2015

PETER TSCHERKASSKY: EL CINE MANUFRACTURADO

AUDIO POST PRODUCTION
DIGITAL CINEMA
COMMERCIALS
SOUND SERVICES
RESTORATION
VISUAL EFFECTS
ACCESS SERVICES
MOTION GRAPHICS
VoD
CONTENT DELIVERY
COLOR GRADING
DAILIES ON SET

bydeluxespain
bydeluxespain
deluxespainmedia
www.deluxe-spain.com

BARCELONA >
PASSATGE MÉNDEZ VIGO, 3 08009
barcelona@deluxe-spain.com | 93 272 17 10

CARRER DEL PERÚ, 250 08020
info@deluxe103.com | 93 409 03 12

MADRID >
MIGUEL FLETA, 5 28037
madrid@deluxe-spain.com | 91 725 36 07

RETAMAR, 8 28043
info@deluxe103.com | 91 716 01 20

5 **EDITORIAL**
La libertad transgresora
CARLOS F. HEREDERO

paul vecchiali

6 **TEXTOS**
Vecchiali Vecchiali
PIERRE LÉON

16 La heterodoxia del deseo
JAVIER H. ESTRADA

20 Diagonale
SERGE BOZON

25 Paul Vecchiali
NOËL SIMSOLO

10 **ENTREVISTA**
"Los sentimientos están en las piernas"
MURIELLE JOUDET

22 **LAS PELÍCULAS DEL CICLO**

peter tscherkassky

26 El cine manufracturado
ANTONIO WEINRICHTER

29 Figuras en vibración
ALBERT ALCOZ

caimancuadernosdecine

Director
Carlos F. Heredero

Coordinador en Cataluña:
Àngel Quintana

Consejo de redacción: Asier Aranzubia Cob, Fran Benavente, Roberto Cueto, Javier H. Estrada, José Antonio Hurtado, Eulàlia Iglesias, José Manuel López, Carlos Losilla, José Enrique Monterde, Gonzalo de Pedro, Jaime Pena, Carlos Reviriego, Antonio Santamarina

Redacción: Jara Yáñez

Secretaria de redacción:
Carmen Córdoba

Consejo Editorial:
Jordi Balló, Jean-Michel Frodon, Leonardo García Tsao, Román Gubern, Adrian Martin, David Oubiña, Manuel Pérez Estremera, José María Prado, Jonathan Rosenbaum, Jenaro Talens, Santos Zunzunegui

Dirección de arte y maq.: Itala Spinetti
Documentación y Prod.: Pedro Medina

Colaboran en este número
Textos: Albert Alcoz, Serge Bozon, Adrian Martin, Murielle Joudet, Pierre Léon, Noël Simsolo, Antonio Weinrichter.
Coord. textos y redes sociales:
Juanma Ruiz

REDACCIÓN
C/ Soria, nº 9, 4º / 28005 Madrid (España)
Tel.: (+34) 914685835 / Fax: 913106232
E-mail: caiman.cdc@caimanediciones.es

Directora General
María José Díez Álvarez

Caimán Ediciones, S.L.
C/ Almagro, 22 6º
28010 Madrid
Tel.: 91 310 62 30
Fax: 91 310 62 32
E-mail: caiman.cdc@caimanediciones.es
WEB: **www.caimanediciones.es**

PUBLICIDAD
medina.cdc@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35
Fax: 91 310 62 32

SUSCRIPCIONES
suscripciones.cdc@caimanediciones.es
Tel.: 91 468 58 35
Fax: 91 310 62 32

DISTRIBUCIÓN: Sociedad General Española de Librería (SGEL).
IMPRESIÓN: www.LITOFINTER.com

Depósito Legal: M-48464-2011
ISSN: 2253-7317

Las opiniones expresadas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *Caimán Cuadernos de Cine*.

Esta revista ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

Actividad subvencionada por el Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.

¡NUEVA OFERTA!

AHORA, la suscripción en papel incluye,
GRATIS, la **EDICIÓN DIGITAL**

SUSCRIPCIÓN ANUAL

11 NÚMEROS (uno gratis)

45 euros

Válida solo para España. Resto del mundo:
consultar en nuestra web y en Tfno.: 91 468 58 35

EDICIÓN EN PAPEL

+

EDICIÓN DIGITAL

REGALO ESPECIAL PARA NUEVAS SUSCRIPCIONES EN PAPEL*

Llévese **GRATIS** una de estas dos **GRANDES PELÍCULAS EN DVD**

Caimán Cuadernos de Cine ofrece a los lectores que se suscriban por **un año** a la **edición en papel** la oportunidad de adquirir una de estas películas dirigidas por dos de los protagonistas de este número: *Tiempo de amor, juventud y libertad*, de Hou Hsiao-hsien, que este mes estrena *The Assassin*; o *Frances Ha*, del director de *Mistress America*, Noah Baumbach.

A

TIEMPO DE AMOR, JUVENTUD Y LIBERTAD
HOU HSIAO-HSIEN

B

FRANCES HA
NOAH BAUMBACH

*Oferta válida solo para España hasta el 26/11/2015, para nuevos suscriptores y con el límite de las existencias de DVD disponibles.

Suscríbase o haga su pedido en nuestra web:

www.caimanediciones.es

NÚMEROS ANTERIORES EN PAPEL
se pueden adquirir a través de nuestra web
(**www.caimanediciones.es**)
o en el teléfono 91 468 58 35.
C/ Soria, nº 9, 4º. 28005-Madrid.

LA LIBERTAD TRANSGRESORA

CARLOS F. HEREDERO

Vayan de antemano las disculpas por la redundancia implícita en el título, pues la libertad creativa –la libertad *tout court*– siempre es transgresora, como bien ponen de manifiesto los dos cineastas que protagonizan este cuadernillo: Paul Vecchiali y Peter Tscherkassky. En esencia, dos cineastas libres, verdaderamente libres, que pagan con la marginalidad y con la exclusión de los grandes circuitos de difusión el precio de su irredenta voluntad de ser tan solo fieles a sí mismos y a su personal concepción del cine.

Dice Noël Simsolo, coguionista y buen amigo de Vecchiali, que el director de *Mujeres, mujeres* y *Nuits blanches sur la jetée* es un cineasta 'no identificable', pero no porque carezca de una bien definida personalidad estilística, sino por la imposibilidad de asimilarlo a ningún tipo de movimiento o de escuela cinematográfica. Nacido para el cine en la vitalista y muy influyente estela de la *Nouvelle Vague*, su amplia y heterogénea filmografía –que incluye un extenso listado de trabajos para televisión– nunca se ha dejado encerrar en los cauces de ningún modelo ajeno, en ningún género y en ninguna tendencia. Su obra asimila con desprejuiciado desparpajo influencias procedentes de los más lejanos y aparentemente contradictorios territorios (desde el cine francés de los años treinta –con Jean Grémillon y Max Ophüls como referencias especialmente queridas– hasta su colaboración con Jean Eustache, pasando por la *Nouvelle Vague*, con Jacques Demy como debilidad explícita), se mueve con equivalente facilidad entre los géneros más dispares (el musical, la comedia, el policíaco, el cine histórico, el porno...) y se adentra con determinación en los temas más conflictivos, ya sean estos de índole historicista (la Francia de Vichy), o de controvertida repercusión social (el sida, la prostitución, la sexualidad, etc.).

Peter Tscherkassky, activo proselitista del *found footage* (como le define Antonio Weinrichter), se enfrenta con idéntica determinación a la materia misma del cine, es decir, al soporte tangible de celuloide, para bucear en la emulsión que acoge a las imágenes en busca, quizás, de lo que éstas ocultan en su trastienda más íntima y secreta. De ahí que opte por trabajar sobre las películas de otros, pero no con objeto de parasitarlas, sino para indagar en el sustrato material de su propia naturaleza. Su territorio, libre y militantemente elegido, es el del cine experimental, cuyos cauces contribuye a expandir al reactualizar y enriquecer la venerable tradición vanguardista de la abstracción y del 'cine puro', tan activa durante los años veinte del siglo pasado.

Vecchiali y Tscherkassky apenas mantienen, en sus respectivos ámbitos formales, ningún contacto entre sí. Trabajan en coordenadas muy diferentes y su cine no puede ser más distinto, pero si vienen juntos a este cuadernillo especial de *Caimán CdC*, elegidos entre la riquísima y plural oferta del Festival de Cine de Sevilla, es precisamente porque comparten la misma irreductible actitud ante el hecho creativo: una posición presidida por una libertad íntima que les lleva inevitablemente a trabajar en soledad, o con muy pocos y cercanos colaboradores, y que les mantiene –a sus 85 y 57 años, respectivamente– tan vivos y tan jóvenes como cuando se enfrentaron por primera vez a las imágenes, a los treinta años el francés y a los veintitrés el austriaco.

Que dos cineastas como Vecchiali y Tscherkassky confluyan este otoño en Sevilla es un gran acontecimiento, porque además no solo estará su cine, sino también ellos para dialogar con sus espectadores. Un diálogo que se antoja apasionante. Un acontecimiento que *Caimán CdC* saluda con entusiasmo. ■

paul vecchiali
peter tscherkassky

VECCHIALI VECCHIALI

LA IMPORTANTE RETROSPECTIVA QUE EL FESTIVAL DE SEVILLA DEDICA AL CINEASTA FRANCÉS PAUL VECCHIALI NOS LLEVA A REIVINDICAR A UNO DE LOS CREADORES MÁS SINGULARES –Y LAMENTABLEMENTE MÁS DESCONOCIDOS EN ESPAÑA– ENTRE CUANTOS VIENEN TRABAJANDO EN EL CINE GALO DESDE LOS YA LEJANOS TIEMPOS DE LA *NOUVELLE VAGUE.* CREADOR LIBRE Y HETERODOXO DONDE LOS HAYA, VECCHIALI DESPLIEGA UNA OBRA HETEROGÉNEA Y CASI INABARCABLE, A LA QUE NOS ACERCAMOS AQUÍ CON TANTA HUMILDAD COMO RESPETO.

PIERRE LÉON

Las películas de Paul Vecchiali, y esto es un lugar común afirmado sin vergüenza, son libres. Claro está, nada más complicado que eso. La libertad supone tales imperativos que la mayor parte de los creadores renuncian, prefiriendo nadar en el relativo confort de la 'Convención Internacional' que fija las reglas no escritas y distingue lo que es digerible de lo que no lo es. Vecchiali rodó un día *L'Impure* (1991) para televisión, mala novela y película sin historia, pero cuyo título remite al principio baziniano del cineasta, que muy pronto comprendió que lo heterogéneo, como motor de la ficción, permitía, evitando el formol de las obras maestras, abrir las ventanas de la inagotable reserva de las pasiones secretas.

Para garantizar esta independencia (auténtica, puesto que es independencia igualmente de

***Change pas de main* (1975)**

sí mismo), las películas de Vecchiali a menudo se enfrentan entre ellas. Lejos del guiño cinéfilo institucionalizado por la *Nouvelle Vague* y del que el cine francés contemporáneo decididamente no consigue librarse, en el cine de Vecchiali la cita, venga de fuera o de sí mismo, es una fuente de invención dramatúrgica al igual que la interpretación de los actores.

Es una forma de repetir, y repetir –repitámoslo sin parar– es la condición primera de la existencia de una realidad fílmica. Por otra parte, dejemos caer esta palabra, 'fílmica', aunque Vecchiali la use encantado cuando habla de 'escritura fílmica' para definir lo que, en otras palabras, llamamos simplemente el estilo. Pero, como todo 'fabricante' de películas, y Vecchiali es uno de los pocos en Francia que realiza este trabajo en el sentido etimológico (*poiesis*), el cineasta necesita un cierto número de barreras[1]. Porque los locos, como sabemos, deben ser guardados.

Los locos de Vecchiali son esas pequeñas manos que se agitan por todas las esquinas de los planos, que se deslizan entre las líneas tambaleantes de sus guiones, que trituran el menor pliegue del telón para hacer este descuido indispensable para todo intento de establecer una relación entre el mundo mental y el mundo real: lo que en otro tiempo fue el cine antes de convertirse en arte y cultura (en espacio y lugar de tradición). Los guardias que custodian a esos locos son, en realidad, los locos mismos. Saben muy bien en qué momento tiran demasiado de la cuerda para así relajar la tensión. El cine de Vecchiali está lleno de escenas sin fin que a veces se teme que no terminen nunca. Las propias películas, a menudo, toman esta senda sin final, aparte del vértigo que centellea en el horizonte de un universo sin cesar en reanimación. Sea el exterior teatral de *Trous de mémoire* (1985), que salva el tiempo perdido (o alterado por el recuerdo del personaje), o el interior de *western* de *Le Café des Jules* (1989), en el que nadie quiere encontrar su lugar, enteramente ocupado por el cineasta con la cámara, o también la sucesión implacable de los planos secuencia de *Once More (Encore*, 1988) (hasta los espacios literalmente destrozados del final en que ninguna continuidad puede ya producirse), que, por su técnica orgullosa, se miden con la dialéctica misma de la enfermedad mortal,

(1) N. de T.: el autor utiliza el término *garde-fous* (barrera), de ahí el juego de palabras a continuación, con *garder* (guardar) y *fous* (locos).

Le Café des Jules **(1989)**

las películas de Vecchiali se proyectan hacia delante (y hacia fuera, y a los lados) sin precaución alguna: que pase lo que tenga que pasar, siempre es mejor que pudrirse de pie.

Podríamos objetar que ese riesgo permanente entra en contradicción con lo que decíamos de la repetición, que, por definición, designa una cosa ya hecha. Solo que, de la misma manera que reconocer no es conocer una segunda vez, el retorno revela a menudo un riesgo aún mayor que el primer salto en el vacío. Vecchiali hace exactamente eso. Incluso diríamos que prefiere retomar una película y cargársela: véase la serie de aventuras rurales, rodadas estos últimos años, en y alrededor de su casa con el nombre predestinado de villa Mayerling, vasto proyecto de construcción-demolición en alternancia, en que la vida de los actores es indisociable de los caprichos del espacio: en la serie retoma la célebre 'callejuela' de Kremlin-Bicêtre, inmortalizada en *Corps à cœur* (1979). Los hombres y las mujeres del mundo exterior van a habitar por un momento esa casa de lo extraño, esas plazas soleadas, ese cementerio en el que respiran los muertos, interpretan una comedia en la que creen a pies juntillas, y después se van, dejando el lugar a otros, es decir a ellos mismos pero disfrazados de otra manera.

En el orden vertiginoso de este eterno retorno sobre sí mismo y sobre los otros, *Change pas de main* (1975) es probablemente la primera de su clase, lo que no quiere decir buena alumna; al contrario, una zopenca que se esfuerza felizmente en sabotear su promedio. Recordemos el hecho y el pretexto. Después de *Mujeres, mujeres* (1974), el productor Jean-François Davy (y realizador más tarde de la célebre *Exhibición,* 1975) propone a Vecchiali rodar una película pornográfica. Vecchiali no lo duda, acepta, a condición

LAS PELÍCULAS DE VECCHIALI SE PROYECTAN HACIA DELANTE (Y HACIA FUERA, Y A LOS LADOS) SIN PRECAUCIÓN ALGUNA: QUE PASE LO QUE TENGA QUE PASAR, SIEMPRE ES MEJOR QUE PUDRIRSE DE PIE

***Mujeres, mujeres* (1974)**

de que el equipo voluntario de *Femmes, femmes* sea contratado para *Change pas de main* (que se escribe igualmente *Change pas demain*[2] en su versión expurgada de las escenas *hard*). El negocio está hecho y Vecchiali traslada a la pequeña *troupe* del cementerio de Montparnasse hasta las luces *sternbergo-fassbinderianas* del Shanghai Lily, cabaré donde se atan y se desatan las intrigas políticopornográficas que suceden a las aventuras alcohólicas del apartamento museo-imaginario visitado por fantasmas cantarines, y guardado por sus dos guardianas, Hélène y Sonia, Sonia Saviange y Hélène Surgère.

La primera secuencia que se desarrolla en el Shanghai Lily es particularmente sorprendente, sobre todo cuando después uno se entera de que, al no estar preparado el decorado, Vecchiali se vio obligado a rodar tanto de un lado como del otro (tal y como se lo explicó a Pascale Bodet y Emmanuel Levaufre en *La Lettre du Cinéma,* nº18 y nº19, 2002). ¿Por qué sorprendente? El montaje es tan creativo (surgido de la necesidad) que la escena se organiza alternando destellos narrativos que terminan por reconstituir, gracias a la pura maquinaria, el espacio y el tiempo de la maquinación: la mujer hace fotos, la patrona se inquieta, la cantante canta, un cheque pasa de mano en mano (¡*change de main*!), etc.

Pero el logro más estimulante de la película, y no forzosamente el más visible, es la inversión sutilmente operada entre dos relatos perfectamente incompatibles, el pornográfico y el novelesco. La pornografía, a poco que sea eficaz, es decir, que provoque excitación sexual en el espectador que la resuelve por sí mismo, estableciendo así la única relación posible con este tipo de espectáculo (el único espectáculo realmente interactivo, absolutamente solitario), huye del relato a todo correr. Por regla general, además, los guiones, cuando aún los había, se resumían en algunas fórmulas narrativas de base, en el marco único de una relación causal que permitía transportar los cuerpos de un lugar a otro o proceder a su intercambio, con una preocupación mínima por la verosimilitud. Hoy en día, con la migración de la pornografía al espacio estrictamente privado del onanismo a domicilio, los pretextos narrativos han desaparecido al mismo tiempo que la excitación suscitada por el solo hecho de estar juntos para darse placer.

En *Change pas de main*, la intriga político-policial, tal y como puede encontrarse en las películas de Mocky, no solo integra las secuencias pornográficas (*"esa guarrería de película"*, como dijo ya no sé quién) sino que les asigna el lugar secundario que podrían tener las digresiones psicológicas destinadas a reconciliarnos con los personajes secundarios en un Maigret televisivo de los años setenta y ochenta (sobre lo que nos podemos entretener imaginando que Vecchiali dirigiera bajo seudónimo algunos episodios, como se sospechaba que Fassbinder había intervenido en alguna secuencia de *Derrick*). Intenten quitar las escenas *hard* de *Change pas de main*... y nada cambia. En esto reside la habilidad vecchialiana, ironía incluida, que no transige sobre ninguna posibilidad de liberarse de su propio material o de darle una factura lo suficientemente inhabitual como para que su pura impureza aparezca en todo su ambiguo esplendor.

"Incluso los malos melodramas necesitan directores", dice Madame Bourgeois (Hélène Surgère), y es una verdad simple y loca, que obliga a no pasar nunca por alto lo que, en un momento u otro, puede surgir del amor y de la atención que el cineasta dedica a los actores, sean quienes sean y sea lo que sea lo que tengan que interpretar. He ahí por qué Paul Vecchiali es cineasta: nada se deja de lado. ■

(2) N. de T.: En el primer caso, *Change pas de main*, significa *"no cambies de mano"*, y en el segundo, *Change pas demain*, significa *"no cambies mañana"*.

PIERRE LEÓN es director, crítico, músico y actor. Como intérprete, ha intervenido en películas como *La France* (Serge Bozon) o *Le Pont des Arts* (Eugène Green). Como director, ha realizado, entre otros filmes, una importante adaptación de Dostoievski, *L'Idiot* (2009). Es autor de un libro sobre el director Jean-Claude Biette (Capricci, 2013).

© *La Furia Umana*, nº 13; primavera, 2013

Traducción: Natalia Ruíz

paul vecchiali

"EN TRANSEÚNTES EL TORRENTE VISUAL ES IMPONENTE" DIEGO BATLLE

TRANSEÚNTES

UNA PELÍCULA DE LUIS ALLER

BAFICI
BUENOS AIRES
2015

FESTIVAL DE CINE EUROPEO
SEVILLA
2015

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE
VALDIVIA
2015

EL DEDO EN EL OJO

WWW.TRANSEUNTES.ES

UNA PRODUCCIÓN DE EL DEDO EN EL OJO CON COLABORACIÓN DE BANDE À PART ESCUELA DE CINE

Bande À PART

ENTREVISTA Paul Vecchiali

"LOS SENTIMIENTOS ESTÁN EN LAS PIERNAS"

MURIELLE JOUDET

2015 es el año Vecchiali. Entre el reciente estreno de la deslumbrante *Nuits blanches sur la jetée*, las ediciones en DVD de sus películas y, ahora, la amplia retrospectiva que le dedica el Festival de Cine de Sevilla, parece claro que estamos ante uno de los secretos (y de los antídotos) mejor guardados del cine francés que podemos redescubrir.

***Nuits blanches sur la jetée* da la sensación de que la novela en la que se inspira, *Las noches blancas*, va perfectamente con su universo. En su caso, como en el de Dostoievski, hay un gusto por el monólogo, esa idea de que cada personaje debe contar su historia…**

He visto plano a plano la película de Bresson y la de Visconti, las adoro salvo por un detalle: creo que Mastroianni llora demasiado en la de Visconti. Conozco bien la obra de Dostoievski, pero se da la casualidad de que nunca había leído esa novela. Finalmente la leí en una doble edición, en la que venía junto a *Memorias del subsuelo*. La confrontación de ambas me dio la siguiente idea: el personaje es masoquista, hay alguna posibilidad de que el personaje femenino no exista. Al adaptarla, seguí esta idea pero diciéndome que no tenía que ser demasiado aparente, que hubiera que adivinarlo. Es un poco como las piedras de Pulgarcito: hay un momento en que ella se va envuelta en luz, en el que no están más que sus manos en el campo y el personaje masculino la hace entrar...

A él se le podría ver como un sueño de ella: a veces él está en penumbra, mientras que ella está iluminada.

Desde mi punto de vista, cuando un artista crea una criatura, a veces esa criatura se rebela. La otra piedra de Pulgarcito es cuando, bruscamente la pierde en tanto que sonido. Hice ese plano completamente teórico, cosa que nunca hago, un *travelling* hacia delante en el que ellos avanzan uno hacia el otro. Es un plano antinaturalista en lo posible, que está ahí para decir: "*Atención, esto no es el neonaturalismo de ahora, abrid bien los ojos, las orejas, porque va a suceder otra cosa*". Un poco como los anuncios en el circo.

Precisamente, corre un riesgo con una película así: que el espectador termine por no escuchar más. ¿Cómo se puede dar a escuchar diálogos durante una hora y media?

Les pedí a mis actores una cosa muy importante: que se vieran antes, donde quisieran (eligieron el canal de L'Ourcq), para que se aprendieran el texto. Les previne de que solo habría una toma. Para mí la primera toma es la de la inocencia, a partir de la segunda el actor empieza a razonar sobre su trabajo y a hacer lo que más detesto: psicología. Les decía: si hay un matiz sonoro, integradlo en vuestro diálogo. De ahí la réplica de Astrid Adverbe: "*¿Es su avión? ¿es su barco?*". Y ahí el barco pasa detrás de ellos... Les di únicamente indicaciones de cadencia, de pausa, de silencio, como si fuera un pentagrama musical. Es casi como un canto sin música. Me parece que ahí se puede escuchar, entender y participar.

Pero en todo caso hay una preparación anterior al rodaje…

No, porque ellos trabajaron de forma plana. Les dije: *"Sobre todo aprenderos solo las palabras y en ningún momento la entonación"*. Por otra parte, en el rodaje, muchas veces fui un espectador, cosa muy rara para un director. En alguna ocasión contenía la risa, en otras contenía las lágrimas. La primera noche me emocionó. El agua, los chapoteos, los rostros, y cuando Pascal Cervo dice que lloró una vez por un recuerdo: se me llenaron los ojos de lágrimas.

¿Quién cree que encarna ese 'neonaturalismo' contra el que echa pestes?

Todo el cine francés, porque no se comprende una palabra de lo que la gente dice. Me parece totalmente insultante para el espectador.

A menudo se da una oposición un poco binaria entre el cuerpo y la palabra: si el cuerpo habla, la palabra está en retroceso.
¿Cine del cuerpo? ¿Pero por qué no hacen documental, por qué hay diálogos?

Volvamos a *Nuits blanches sur la jetée*. La versión de Bresson resultaba una película muy bressoniana. La suya es muy vecchialiana, pero es, digamos, 50% Dostoievski y 50% Vecchiali…
El halago más bonito que me han hecho vino de un especialista en el escritor, que me dijo: *"Por fin veo una adaptación fiel a Dostoievski"*. Una amiga muy querida me dijo lo mismo, me lo han dicho cinco o seis veces, que era la adaptación más fiel y que los otros directores hacían su trabajo sin encontrar a Dostoievski.

¿Ha visto *Two Lovers,* de James Gray?
Lamentablemente, no es que no me guste esa película, es que la odio. Hay dos traiciones. Primero, Dostoievski no aparece citado en los títulos de crédito. Y después el hecho de reelaborar completamente la novela poniendo a esas dos mujeres... Nunca hay la posibilidad, digamos como en mi película *Mujeres, mujeres,* de que esas dos mujeres no sean finalmente más que una. En mi film podemos decir: Hélène no sale más, entonces Sonia va a hacer todo lo que ella ya no puede hacer. Pero eso no es para nada una lectura obligatoria. En *Two Lovers* esta lectura no existe. En general, no me gusta lo que hace James Gray por una razón muy simple: hay una luz única durante toda la película, de tonos ocres, hipermoderna, hiper *in*. Globalmente, es el formateado clásico del cine americano contemporáneo: el campo-contracampo sistemático. Esto ha salpicado al cine francés: alguien habla, se le filma. No entiendo que se haga un cine así, para mí es televisión. Es lo que pide la televisión: poner la cámara delante del que habla. He hecho mucha televisión y me lo dijeron muchas veces, siempre me negué. No digo que el campo-contracampo sea algo a prohibir: pero campo-contracampo significa un enfrentamiento.

Por otra parte, *Nuits blanches sur la jetée* puede verse como una película bastante teórica sobre esta cuestión: ¿cómo salir del campo-contracampo? Es una encerrona, hay dos personajes,

"EL FORMATEADO CLÁSICO DEL CINE AMERICANO CONTEMPORÁNEO ES EL CAMPO-CONTRACAMPO SISTEMÁTICO. NO ENTIENDO QUE SE HAGA UN CINE ASÍ; PARA MÍ ES TELEVISIÓN"

Nuits blanches sur la jetée (2014)

luego uno se dice: aquí habrá un campo-contracampo. Ahora bien, usted encuentra muchas soluciones para escapar de ello...
En efecto, hay cuatro campo-contracampo en la película.

Cuando habla de James Gray, se tiene la sensación de que lo que no le gusta es la homogeneidad...
Ha pronunciado la palabra que esperaba. La homogeneidad es lo contrario a la vida. La vida es heterogénea por definición. No hay nada que sea homogéneo en la vida: el sentimiento, la apariencia... Todo lo que está vivo es heterogéneo, y en mis películas pongo todo mi empeño en trabajar hacia la heterogeneidad.

En efecto, es lo primero que sorprende de sus películas: resultan acogedoras. En el sentido de que acogen todo lo que pueden acoger, toda la heterogeneidad del mundo. En *Nuits blanches*..., por ejemplo, hay esas escenas de día filmadas con el IPhone que contrastan con las escenas de noche.
Las escenas de día se filmaron con un iPhone y las escenas de noche en 5D, con tres objetivos de 65 mm. Hay una razón técnica: es de noche, hace falta abrir, no es fácil sin objetivo, habría tenido grano, pixelado, lo que es irrespetuoso con el espectador.

¿Está contento del rendimiento del iPhone?
Me encanta el iPhone, fue mi operador el que me habló de él. Me dijo: te lo prometo Paul, está hecho para ti. He hecho una película con el iPhone, *Faux accords*. Me quedé completamente alucinado. El 35 mm hace tiempo que lo abandoné.

¿Por qué está hecho para usted el iPhone?
Es lo que me dijo mi operador, que soy alguien que busca. Me defino así, en mi obra no se da nunca dos veces la misma película. Después del gran éxito de *Rosa la rose*, me propusieron más de cuarenta guiones con prostitutas, les dije: es lo que acabo de hacer, gracias. Sin embargo, había dinero de por medio, actrices que no mencionaré. No crea que es por pureza, simplemente no puedo volver sobre mis pasos. Me aburriría y, ante todo, yo hago cine para pasarlo bien.

Aludía antes a la imagen ocre, dorada de James Gray: ¿considera que el cine se ha vuelto demasiado eficiente, demasiado liso?
Digamos que el problema es ese, es la imagen, el cine que da una imagen de sí mismo. Igual que ciertas actrices dan una imagen de ellas mismas y se escuchan interpretar, hablar. Considero que es una tremenda falta de respeto en relación al personaje; no en relación con el espectador, que a menudo le gusta eso.

Al mismo tiempo, *Mujeres, mujeres* empezaba con esta cita: "*Para vivir en la verdad hay que interpretar una comedia*". Hay una verdad de la máscara…
Para mí, interpretar una comedia es otra cosa, todo lo contrario de 'trabajar en la mesa'. En el teatro todo el mundo se pone alrededor de una mesa y se discute la psicología de los personajes. Yo no hago eso. He tenido conflictos de una violencia increíble con los actores. No me interesa que una actriz le explique al espectador lo que ha entendido del personaje. Debes permanecer en la inocencia psicológica. Para mí, en el teatro, el sentimiento está en las piernas. Es cuando te mueves: si vas deprisa tiene un sentido; si vas despacio, tiene otro sentido. Los sentimientos pueden comunicarse por las piernas, no por la cabeza ni por la psicología. Eso explica mi relación con el cine, porque es lo mismo.

¿Cómo encuentra a sus actores?
Escribo para las personas. Hago un film que se llama *C'est l'amour* con Astrid Adverbe, Pascal Cervo y otros aún poco conocidos. He hecho una pentalogía en casa, me daba un poco igual que las películas no se estrenaran. Hacía mis filmes en mi casa con mi dinero y no le debía nada a na-

"NO HAY NADA QUE SEA HOMOGÉNEO EN LA VIDA: EL SENTIMIENTO, LA APARIENCIA... TODO LO VIVO ES HETEROGÉNEO Y EN MIS PELÍCULAS PONGO TODO MI EMPEÑO EN TRABAJAR HACIA LA HETEROGENEIDAD"

die, estaba tranquilo. Di con estas *Nuits blanches*... que cuestionaron todo y después encontré a Thomas Ordonneau (que dirige la sociedad de producción y distribución Shellac), un hombre excepcional que se enamoró de mi trabajo.

Antes de que empezáramos, aludía a la recepción de su última película, diciendo que no puede soportar las críticas positivas que están mal argumentadas…
Sí, cuando uno tiene la impresión de que el crítico se proyecta en la película y que se pone en el lugar del director. Por qué no: es divertido, incluso conmovedor, es como si te vinieran a pedir la mano de tu hija.

Al mismo tiempo, las mejores críticas son a menudo bellos retratos de los que las escriben.
Las mejores críticas son aquellas que hablan de la película con argumentos precisos, que están exactamente en mi línea y a la vez hablan de los que las escriben. Son por tanto las dos cosas, en un mismo movimiento. Me acuerdo de que a la salida de una proyección de *Corps à cœur* había una pareja llorando, después otra pareja, y una mujer. Se fueron a tomar algo después de la proyección, les seguí, y lo que me hizo realmente feliz es que en ningún momento hablaron de la película, solo hablaron de sí mismos. Para mí es la más bella de las recompensas. La película es un medio para que la gente se comunique, les ofreces un terreno y ellos se construyen su casa. Es lo que más me gusta.

¿Sigue siendo así en una época en la que se fetichiza el cine, como se hace hoy en día…?
Yo tengo ambas, la fetichización (la cinefilia) y la vida. En *Nuits blanches*... cito *Madame de*... (Ophüls), y en *Retour à Mayerling* hay homenajes constantes a *El fantasma y la señora Muir* (Mankiewicz), a *El diablo dijo no* (Lubitsch)... Al final siempre cito mis influencias, salvo cuando lo hago inconscientemente. Pienso que la edad hace eso: la memoria cinéfila es tan... más que presente, pregnante, que dan ganas de restituirla para liberarse un poco, para librarse de la memoria.

¿Qué es más pregnante: los recuerdos de la vida o los de las películas?
Ciertamente, los recuerdos de la vida. Pero como yo soy un cinéfago, a menudo están ligados. De hecho, no pocas de mis películas están inspiradas en mi vida. No la última, pero *Corps à cœur*, sí, mucho; *Once More*, mucho. *L'Étrangleur* es un poco diferente: estuve paseando durante quince noches por los suburbios de París en estado receptivo, al volver escribía sin saber qué y lo releía diciéndome que no había gran cosa que hacer. Era más bien un poema sobre la noche.

Two Lovers
(James Gray, 2008)

A menudo se habla de los sentimientos cuando se alude a sus películas. ¿Cuáles son para usted los cineastas sentimentales?
Grémillon, Ophüls con más distancia, Carné, claro está. Entre los recientes, en los americanos, nada. No me gusta nada el cine americano de ahora, encuentro más interesante el cine de Oriente Medio. En el cine francés, últimamente *Toi, moi, les autres,* de Audrey Estrougo, es una película cantada y bailada, entre *On connaît la chanson* de Resnais y *Una habitación en la ciudad*, de Demy. Hay canciones de repertorio, y es la historia de una mujer cuyo hijo está en la cárcel, interpretada por Leïla Bekhti (eso es una actriz, una de verdad). La música va del casi clásico al *hip hop*. Considero que ese film es una obra maestra. Si no, está *El Extraño (L'Equipier),* de Philippe Lioret. Aunque lo que cuenta para mí es la escritura fílmica, y en eso es un poco floja.

¿Es decir…?
La película no debe ser una adición de planos, todo debe conducir a una finalidad. La escritura fílmica es la consecuencia de asumir un gran riesgo en la dirección. La elección de hacer un plano secuencia porque hay una necesidad fílmica de hacerlo está en relación con el sentimiento, esta mezcla de técnica y emoción que hace que la obra terminada no sea de la misma naturaleza que los elementos que la componen. Tengo otra imagen: una película interesante es como un río que sale de la montaña (el guion), que va al mar (el espectador) y cuanto más vigoroso es,

más porquería arrastra. En fin, podemos hablar de heterogeneidad, es más correcto. Hay obras maestras llenas de cosas impuras.

Al hablar de impureza, en *Corps à cœur* cualquier otro cineasta se habría centrado en los dos protagonistas, pero en cambio la película está continuamente parasitada por una tribu de personajes secundarios…
Es el coro antiguo, pero con la capacidad de reírse de uno mismo. No puedo vivir sin esa capacidad.

Y, sin embargo, sigue siendo un cineasta de primer grado.
Sí, pero con ironía. Cuando Paulette Bouvet se vuelve y pregunta: "*¿Oís ese jaleo?*", hay un desfase buscado, sé que eso va a chocar.

El punto común que tiene con Jean Grémillon es ver la pasión como una aventura que hay que experimentar hasta el final. Por ejemplo, la idea de un personaje enfermo que va a ir hasta el fondo de su enfermedad, como en *Le Ciel est à vous*. Se va hasta el fondo de esta locura que no es realmente una locura, puesto que te hace completamente lúcido.
No puedo decir más de lo que le acabo de decir. En *Le Ciel est à vous* hay un ejemplo típico de lo que llamo la dialéctica. Cuando Vanel espera a su mujer, está en todos sus estados, no sabe si ella está muerta, y la película le rehabilita *in extremis*. Está allí, oye los ruidos, la masa llega, sentimos que le van a linchar y entonces le anuncian que su mujer ha vuelto. Ahí está la cima, es la dialéctica, por eso el nombre de mi sociedad, Dialectik.

***Mujeres, mujeres* (1974)**

Hay un ridículo de los sentimientos en sus películas. La pasión es, quizá, una forma de ignorar el ridículo…
Surgère le pregunta a Pierrot: "*¿Eres feliz?*", y él le responde: "*La felicidad es irrisoria*". El personaje de Michelle que interpreta Surgère es un personaje que se entrega y lamenta haberse entregado. Ella se niega por razones muy oscuras, no sabemos por qué (¿está de verdad enferma?). Ella le dice: "*Le invito a cenar, pero no a acostarse conmigo*", es la frase clave de su relación. Las razones que la motivan a actuar no están claras y para mí eso es esencial. Estoy contento cuando la película está abierta. No me gusta que el espectador salga de la sala y se olvide del film. Cuando veo *Siete mujeres,* de John Ford, la película vive conmigo durante meses y, cuando ya no está, entonces la vuelvo a ver.

Aludía al masoquismo de Fédor en *Nuits blanches*… ¿Le interesa más el masoquismo que la felicidad?
El masoquista obtiene placer en el dolor, pero no creo que Pierrot sea masoquista. La diferencia entre *Rosa la rose* y *Corps à cœur* es que esta última no es un melodrama, sino un drama o una tragedia. Basta pensar que Surgère es una reina y Pierrot un paje para ver que eso funciona. Y esto a pesar de la música de Fauré.

Sin embargo, al ver la película se piensa en el melodrama: Pierrot encarna la pasión en lo que ésta tiene de más intransigente.
Sí, pero en el melodrama la gente sufre su suerte; no hay más que ver *Las dos huérfanitas,* de Griffith. Cuando son totalmente dueños de su destino llega la tragedia.

Podríamos decir que lo que van a sufrir lo controlan y lo eligen.
Exactamente. Por eso insisto en decir que no es un melodrama.

La pasión parece ser para para usted una experiencia de los márgenes. Y para usted los márgenes suponen algo positivo.
Sí, hay algo de eso en muchas de mis películas. Los márgenes son una liberación porque la sociedad es detestable. La prefiero amable, pero

es detestable. Hice la primera comunión con diez años y al volver le dije a mi madre: "*Mamá, he hecho esto por darte el gusto, a partir de ahora no me hables nunca más de Dios, ni del poder ni del dinero*". Y ella me respondió: "*¿Pero tú eres anarquista?*". Yo no conocía la palabra. Sigo siendo igual.

Y la pasión, ¿es una forma de anarquía?
Sí, digamos que es el rechazo de todo lo que nos rodea en beneficio de un solo ser; es lo que le sucede a Pierrot en una medida considerable. Hasta mi muerte le agradeceré a Nicolas Silberg haber actuado como lo ha hecho.

En *Once More,* la pasión se opone a lo conyugal, que se abandona para pasar al amor libre.
No, para mí no es eso. Considero que cambia la forma de lo conyugal: el decorado conyugal hombre-mujer es idéntico al decorado conyugal hombre-hombre. Tiene necesidad del elemento conyugal y está rodeado de elementos extraconyugales. No veo por qué la pasión estaría excluida de lo conyugal. Personalmente, viví quince años con una mujer, y nunca la pasión quedo sumergida por lo cotidiano.

Es una oposición bastante banal y que sigue estando presente en el cine francés: la pasión / lo conyugal.
Creo que es un error; cuando ya no hay pasión, el matrimonio muere. Efectivamente he conocido a gente que tenía una vida cotidiana mecánica. La vida conyugal sin pasión es un error.

¿Y la pasión sin lo conyugal?
Es el dolor.

Por volver a *Mujeres, mujeres*: es una gran película sobre la amistad femenina, algo muy raro en el cine, y que hace pensar en *¿Qué fue de Baby Jane?,* de Robert Aldrich.
Me lo han dicho más veces. No pensé en ello. El origen era que Simone Signoret, a la salida del cine, encontraba un vagabundo bebiendo. Su hermana era una gran burguesa, Danille Darrieux. Estaba fascinada por ese mendigo y se ponía a beber. Mientras que Darrieux tenía una pasión por el champán, Signoret se iba hundiendo en la mendicidad. Escribí aquello en cinco días con Noël Simsolo. Darrieux-Signoret era una utopía, así que cogimos a Surgère y Saviange y lo hicimos así.

***Corps à cœur* (1978)**

***C'est l'amour* (2015)**

En lo que podrían parecerse *Mujeres, mujeres* y *Nuits blanches* es que siempre hay en sus películas otra película paralela que se moviliza porque se cuenta, un reflujo del pasado. Una película invisible únicamente compuesta de *flashbacks* orales. Por eso las palabras forman parte de la puesta en escena...
Exactamente. Tengo ganas de que el espectador se apodere de mis películas. Lo que resulta formidable en los debates es cuando se percibe que... es difícil de explicar: todo el mundo ha visto todo, pero no cada uno. Cuando se hace la cuenta de lo que el público ha visto, está prácticamente toda la película e incluso más. Una comparación: si hago un tapiz, soy tejedor y hago un motivo, pero a ojos de otro aparecerán otros motivos que el tejedor no ve. Cuando era niño, había pequeños platos de postre con un dibujo por debajo, por ejemplo un pastor al pie de un árbol. Marcado debajo se leía: "*Buscad el lobo*" y en las ramas se podía distinguir la figura de un lobo. Pues bien, en mis películas yo no pongo la figura del lobo, no la fabrico, pero a veces la gente la ve. ■

Thttp://www.chronicart.com/cinema/paul-vecchiali-les-sentiments-cest-dans-les-jambes/. Traducción: Natalia Ruiz

MURIELLE JOUDET es la crítica titular de cine en *Chronic'art* y participa activamente en el sitio web Hors-Série, dentro de *Arrêt sur images*.

LA HETERODOXIA DEL DESEO

JAVIER H. ESTRADA

El desconocimiento generalizado de la obra de Paul Vecchiali fuera de Francia continúa siendo un misterio. Pese a reunir todos los elementos que conducen al olimpo de la cinefilia global (estilo reconocible, políticamente comprometido, prolífico, provocador, forjador de una estética atractiva y por momentos deslumbrante), su nombre permanece hoy fuera del canon dominante, y también de los marginales. Una de las razones es que Vecchiali nunca ha encajado en ninguna clasificación estricta. Su cine ha tomado un género tan popular en Francia como el *polar* para retorcerlo, ha presentado poderosos retratos de mujer compuestos desde una óptica feminista pero huyendo de la militancia, ha abordado la homosexualidad con más naturalidad y honestidad que ningún otro, aunque de nuevo esquivando las etiquetas. Sus películas beben de fuentes tan diversas, son producto de un choque tan violento entre los orígenes y la modernidad, que a menudo resulta difícil identificar la era a la que pertenecen. En lugar de pisar territorios sólidos, Vecchiali opta por una salvaje hibridación de tonos. Esta concepción radicalmente movediza y heterogénea de la existencia se revela claramente en la sexualidad de sus personajes. Hombres afeminados, mujeres masculinas, travestis, individuos asexuales, incestuosos y adictos a orgías mixtas pueblan sus filmes. Su representación del deseo es virulenta y, por tanto, desprejuiciada. Para Vecchiali el ser humano es voluble, la naturaleza de sus pasiones se reformula en cada instante. Hasta que alcanza el amor. Llegados a ese punto sublime las corazas y las indefiniciones se desvanecen.

***Mujeres, mujeres* (1974)**

DOBLE FEMINIDAD

En su primera fase de esplendor, Vecchiali se dedicó a jugar con los géneros dejando patente su admiración por el cine francés de los años treinta (con Jean Grémillon a la cabeza). La impronta de Fassbinder también es fácilmente perceptible en esta época, sobre todo por sus semblanzas femeninas. En *Mujeres, mujeres* (1974), dos actrices en decadencia comparten su nostalgia regada de alcohol en un apartamento parisino. Resulta inevitable no asociar su concepción del melodrama sobre seres desamparados al erigido por Fassbinder en *Las amargas lágrimas de Petra von Kant* (1972). Por otra parte, el film de Vecchiali dejó una gran impresión en Pier Paolo Pasolini, lo que le llevó a incluir en *Salò* (1975) a sus dos protagonistas, Hélène Surgère y Sonia Saviange. Si *Mujeres, mujeres* desliza una homosexualidad implícita que nunca llega a materializarse, *Change pas de main* (1975) es una obra desinhibida, palmaria y subversiva en este aspecto. Una mujer envuelta en alta política es chantajeada con una filmación en la que aparece su hijo disfrutando de una felación. La encargada de descubrir a los criminales es una detective que se interna en los bajos fondos de París, concretamente en un antro

Change pas de main (1975)

nocturno cuya trastienda funciona como templo de la lujuria. Vecchiali otorga a una mujer un rol que el cine ha reservado tradicionalmente a los hombres. Su detective es una criatura audaz que se asoma al abismo pero consigue retroceder justo antes de despeñarse. Solo así destapa las entrañas de una putrefacción política en la que están involucrados todos los estratos de la sociedad francesa. Durante esa arriesgada investigación se deja llevar por la pasión, manifestando una ambigüedad sexual que se decanta al entregarse a otro cuerpo femenino. En *Change pas de main* todos los personajes tienen identidades dudosas y ocultan sus intenciones reales. Vecchiali indica que en este teatro de apariencias y estrategias de poder que es el mundo, el éxtasis carnal es la única vía para arrancar las máscaras y alumbrar la verdad.

IMPULSOS REVELADORES

En 1988 Vecchiali estrenó *Once More*, película cardinal en su filmografía y también en el cine francés de temática gay. La primera escena, situada en el metro de París, muestra un cartel publicitario que reza: *"No estar nunca... solo"*. El protagonista es Louis, un hombre en sus cincuenta que pasa por delante envuelto en la languidez. A continuación le vemos en el dormitorio conyugal, una cárcel formada solo por tres paredes puesto que la cuarta es invisible: la cámara, el espectador. Vecchiali maneja esa primera parte del film con una teatralidad extremadamente ortodoxa, como si estuviéramos verdaderamente frente a un escenario. El tema de esa función, que incluye un musical aplaudido desde una platea inexistente, es un matrimonio herido de muerte, la crisis de Louis, cuya relación con su mujer ha sucumbido en la ausencia absoluta de excitación. El hombre rompe el vínculo y escapa de ese teatro asfixiante. Su vida emprende un giro completo tras el encuentro con Frantz, encarnación de una sexualidad desbocada y vigorosa. Louis se arrebata incondicionalmente, redescubre el significado de la pasión y amaga incluso con suicidarse. Lo que sigue es su inmersión en ambientes gay, un breve período dedicándose a la prostitución, la noticia de que ha contraído el sida y la revelación del amor con otro hombre que lo acompañará hasta el final.

Estructurada en diez episodios que abarcan un período de otros tantos años, de 1978 a 1988, *Once More* muestra el paso de la heterosexualidad a la homosexualidad con una transparencia, concisión y franqueza inauditas. Vecchiali construye toda la película mediante largos planos secuencia, un conjunto de impresiones que

PARA VECCHIALI EL SER HUMANO ES VOLUBLE, LA NATURALEZA DE SUS PASIONES SE REFORMULA EN CADA INSTANTE, HASTA QUE ALCANZA EL AMOR: ENTONCES LAS INDEFINICIONES SE DESVANECEN

POR SU RECHAZO A LAS ETIQUETAS Y SU INNEGOCIABLE INDEPENDENCIA CREATIVA, VECCHIALI SE TOPÓ CON ENORMES DIFICULTADES PARA FINANCIAR SUS PROYECTOS Y CAYÓ EN UN INJUSTO OLVIDO

iluminan el recorrido que va del resurgimiento emocional a la muerte. Mediante ese armazón elíptico el cineasta insiste en su interpretación vital basada en la importancia del impulso, la fulminante redefinición del individuo en momentos clave. *Once More* fue la primera película francesa que afrontaba el sida desde una perspectiva gay. La enfermedad es representada de la misma forma que el resto de episodios de la existencia de Louis. Un solo plano con dos personas en un hospital, sin alardes, subrayados o profusiones dramáticas. Los diferentes bloques y los títulos de crédito se anuncian sobre una pantalla azul intenso, un anticipo del icónico y definitivo film del inglés Derek Jarman, *Blue* (1993). Ambas películas destacan por su carácter experimentador y por su indómita y luminosa actitud ante la cercanía de la muerte.

Vecchiali ensayó un nuevo enfoque sobre el mismo tema en *Les Larmes du sida*, segmento que dirigió para *L'Amour est à réinventer* (1997), film colectivo compuesto por diez cortometrajes, todos ellos consagrados a la enfermedad desde un prisma homosexual. Su aportación presenta el encuentro entre dos desconocidos (ambos con pareja estable) en una playa desierta. Después de tener sexo, uno confiesa al otro que es portador del virus, pero este hecho, lejos de distanciarles, fortifica la confraternización entre ellos. Quizá su futuro esté sentenciado, pero si hay algo que el hombre no puede permitirse es condenar su instinto pasional.

Sencilla y naturalista, *Les Larmes du sida* avanzó algunas claves estéticas de los próximos trabajos del realizador. La estilización teatral que había marcado su cine anterior dejaría paso a dispositivos más directos y crudos. Ejemplo de ello son *Bareback ou la guerre des sens* (2005) y *Et + si@ff* (2006), sendos acercamientos sexualmente explícitos a idilios entre hombres. Estos trabajos pasaron prácticamente desapercibidos (de hecho nadie debería extrañarse si, al investigar sobre ellos, solo encuentra escenas aisladas en foros de porno gay). Por su rechazo a las etiquetas y su innegociable independencia creativa, el director se topó con enormes dificultades para financiar sus proyectos y cayó en un injusto olvido con la llegada del siglo XXI, hasta que el pasado año FID Marsella programó *Faux accords* y Locarno *Nuits blanches sur la jetée*. Fue algo así como un 'verano Vecchiali', la resucitación por parte de la cinefilia de un autor que, a sus 85 años, nunca había dejado de filmar.

***Bareback ou la guerre des sens* (2005)**

***Ett + si@ff* (2006)**

Cada una de esas dos películas muestra una vertiente del director: *Faux accords* encarnaba la desnudez de su última etapa, el relato en primera persona de un hombre que tras la muerte de su compañero descubre que éste le había sido infiel. *Nuits blanches sur la jetée* suponía el regreso al esmero visual y la teatralidad. Dostoievski interpretado en su más absoluta esencialidad, con una inocencia y sensibilidad extremas. En *C'est l'amour* (2015), su última aventura por el momento, Vecchiali desata su vena más radiante y cómica, rescatando su gusto por el musical y, por supuesto, centrándose en un relato de infidelidades, búsqueda del amor verdadero y sexualidad vacilante. Otro admirable episodio en la trayectoria de un cineasta que se ha rebelado siempre contra los dogmas y la uniformidad. ■

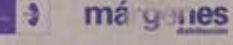
***C'est l'amour* (2015)**

O FUTEBOL

DIRIGIDO POR SERGIO OKSMAN

ESTRENO EN DICIEMBRE DE 2015

UM FILME DE CARLOS MUGUIRO E SERGIO OKSMAN COM SIMÃO OKSMAN · AÍLTON BRAGA · SERGIO OKSMAN ROTEIRO CARLOS MUGUIRO · SERGIO OKSMAN
DIRETOR DE FOTOGRAFIA ANDRÉ BRANDÃO MONTAGEM CARLOS MUGUIRO · SERGIO OKSMAN SOM DIRETO JOÃO GODOY · VITOR COROA EDIÇÃO DE SOM E MIXAGEM EDUARDO G.CASTRO
PÓS-PRODUÇÃO JOSÉ FONTES EFEITOS VISUAIS JUANMA NOGALES · TWIN PINES COORDENADOR DE PRODUÇÃO BRUNO ALFANO PRODUTOR EXECUTIVO TVE ANDRÉS LUQUE
PRODUÇÃO EXECUTIVA GUADALUPE BALAGUER TRELLES · SERGIO OKSMAN ESTÚDIO DE SOM LA BOCINA SL DESENHO DO CARTAZ BEGOÑA AROSTEGUI



www.ofutebol.es

UN ILUSTRE GRUPO DE CINEASTAS Y DE ACTORES GIRAN EN TORNO A LA FIGURA CREATIVA Y AL IMPULSO PRODUCTOR DE PAUL VECCHIALI. AGRUPADOS POR SU COMÚN PARTICIPACIÓN EN DIVERSAS PRODUCCIONES DE LA EMPRESA DEL CINEASTA, DIAGONALE, ESTE NOMBRE TERMINA POR DAR FORMA A LO QUE EL ACTOR Y DIRECTOR SERGE BOZON CONSIDERA COMO LA ÚLTIMA ESCUELA IMPORTANTE SURGIDA EN EL CINE FRANCÉS DESPUÉS DE LA *NOUVELLE VAGUE*.

Le Théâtre des matières **(Jean-Claude Biette, 1977)**

DIAGONALE

SERGE BOZON

Desde la *Nouvelle Vague*, solo una escuela ha marcado la historia del cine francés: Diagonale. Se me replicará que no ha habido otras. Sí, pero, ¿cómo juzgar a las escuelas solitarias?

Los críticos se interesan por aquello que hace importante a un cineasta. Un primer criterio, intermediario (del tipo 'retrasar lo inevitable'): ¿a qué grandes actores ha descubierto ese cineasta? Se concluye inmediatamente (por más que se sepa responder a la pregunta: ¿quiénes son los grandes actores?) que Rohmer es el más grande cineasta de la *Nouvelle Vague*, puesto que descubrió a Fabrice Luchini, Béatrice Romand, Marie Rivière, Rosette, Arielle Dombasle, Pascal Greggory, Pascale Ogier, Charlotte Véry... y Garrel sería un cineasta menor, al no haber descubierto a nadie, dado que su lirismo le condena a la recuperación de iconos (en su punto de amortización máximo, antes de la caída). Lo que sorprende es que los actores descubiertos por la *Nouvelle Vague* (Jean-Pierre Léaud, Jean-Paul Belmondo, Bernadette Laffont, Bulle Ogier, Jean-Claude Brialy, Jean-Pierre Kalfon, Anna Karina, etc.) son jóvenes, ligeros y bellos; los actores descubiertos por Diagonale (Sonia Saviange, Hélène Surgère, Michel Delahaye, Paulette Bouvet, etc.) son mayores, pesados y dolientes. Incluso los más jóvenes (Ingrid Bourgoin, Béatrice Bruno, Emmanuel Lemoine, Stéphane Jaubert, etc.) son tiernos, populares y perdidos.

Un segundo criterio, intermediario (del tipo 'genealogía al revés'): ¿este cineasta genera de forma concreta ganas de hacer cine? (o, simple y llanamente, ¿este cineasta ha despertado la vocación de grandes cineastas?). Concluimos inmediatamente (por más que sepamos responder a la pregunta: ¿cuáles son los grandes cineastas?) que Bresson gana de largo, de Blain a Demy pasando por los Straub, incluso frente a Renoir. El problema es la presencia del despertar citado: hay menos de Renoir en Rohmer, Truffaut o Rivette que de Bresson en Blain, Demy o Straub. Responderemos que es la prueba de que los primeros son cineastas más secretos, una influencia bien digerida que se supone que ya no se nota. Pero Hawks está en todas partes en Rohmer, como Preminger en Rivette o Hitchcock en Truffaut.

Para la gente de la difunta *Lettre du cinéma*, una respuesta se imponía en ambos casos: Paul Vecchiali. Esta respuesta colectiva resonaba, de hecho, en el susodicho paisaje 'joven cine de autor francés', paisaje que ha estado sucesivamente dominado por dos grandes influencias. De finales de los años ochenta a mediados de los noventa, la influencia de Pialat domina. De

mediados de los noventa a mediados de los dos mil, la influencia de Lynch-Cronenberg es hegemónica: Bonello (*Tiresia*), Grandieux (*Sombre*), Denis (*Trouble Every Day*), Dumont (*Twentynine Palms*), Noé (*Irreversible*)... ¿De mediados de los años dos mil al momento presente? No lo sé.

A la luz de la regla de tres de Biette, esas dos influencias se oponen frontalmente, caracterizándose la primera por un primado de la dramaturgia, y la segunda por el del proyecto formal. Pero esta oposición esconde, finalmente, una elección común, la elección de identificar *"la vida elemental y el género humano"*, según la definición del naturalismo propuesta por Biette. El naturalismo sería la idea de que lo que hay de más profundo en los personajes, es lo que hay de más elemental. Llamemos de forma clásica 'pulsiones' a estas fuerzas elementales que gobiernan a los personajes. Entonces la pulsión entrópica del desastre familiar (familia Pialat) y la pulsión tanatológica de la carne en mutación (familia Lynch-Cronenberg) quizá no tengan nada que ver, salvo la elección de agarrarse a ellas.

La identificación de la vida elemental y del género humano supone una víctima, el último ladrón de la regla de tres, a saber, el relato o, de modo más general, el gusto de la escritura que se manifiesta, por ejemplo, en el riesgo de diálogos divagantes o de rupturas de tono. Al condenar el relato (ya moribundo tras la conminación modernista antonioniana), la identificación en juego condena a este gusto por la escritura, al igual que a las rupturas de tono y, por tanto, también al humor: ¿cómo crear un espacio para la gracia en una película no cómica en ausencia de las rupturas de tono?

De ahí surge Diagonale, puesto que el rechazo a privilegiar uno de los pilares de la regla de tres mantiene a los cineastas descubiertos por Vecchiali en una postura idealmente inestable que deja abierta la posibilidad de entrecruzar todo lo que le falta al cine francés, a saber: *"El esoterismo afrutado"* de la serie B, es decir un cine opacado por la economía y la multiplicación de los intermediarios (*Le Théâtre des matières* versus *Rouge-gorge*); una experimentación lo menos 'arte contemporáneo' posible, al ser tan directa, rápida y sostenida por los actores (*Trous de mémoire* versus *Les Intrigues de Sylvia Couski*); el caldo de cultivo chillón y provincial, ausente de la *Nouvelle Vague* pero compartido con Mocky y Rozier (*Simone Barbès ou la vertu* versus *Le Café des Jules*); la comedia musical americana vista a través de Pagnol, de los bloques temporales ardientes, y de Grémillon, para abandonarse a la efusión libresca (*Mujeres, mujeres* versus *Tam Tam*); la audacia del melodrama (*Corps à cœur* versus *Les Belles manières*), ausente de la *Nouvelle Vague* (a excepción de Demy, y sin olvidar que no existe el choque de clases, aquí indispensable, en *La mujer de al lado* o en *Diario íntimo de Adela H.*); la trivialidad del suceso como situación de peligro político-dialéctico (*La Machine* versus *Un petit cas de conscience*); los maleficios de la impostura y el terrorismo de la comicidad (*Vincent mit l'âne dans un pré* versus *Loin de Mahattan*); la recuperación desgarradora de actores venidos de otro lugar (Simon de La Brosse en Frot-Coutaz *versus* Howard Vernon en Biette *versus* Danielle Darrieux en Vecchiali).

He hecho trampas al añadir a Arrieta y Zucca, dos autores que no pertenecen a Diagonale, salvo en derechos. Todos los cineastas producidos por Vecchiali (Biette, Guiguet, Frot-Coutaz, Davila) han muerto, salvo la única mujer del grupo (Marie-Claude Treilhou). Pero él continúa cada vez mejor. Basta con ver *Nuits blanches sur la jetée*. Cada vez mejor.

A la espera de la próxima escuela. ■

Traducción: Natalia Ruiz

Mujeres, mujeres **(Paul Vecchiali, 1974)**

Un petit cas de conscience **(Marie-Claude Treilhou, 2002)**

SERGE BOZON es cineasta. Ha escrito crítica de cine en las revistas *Traffic*, *Le Lettre du cinéma* y *Cahiers du cinéma*. Ha intervenido como actor en el film *L'Idiot* (1969), de Pierre Léon, y ha dirigido los largos *L'Amitié* (1998), *Mods* (2003), *La France* (2007) y *Tip Top* (2013), y el corto *L'Architecte de Saint-Gaudens* (2014).

L'ÉTRANGLEUR

Año: **1970** Duración: **93 min.**

La apertura de *L'Étrangleur* de Paul Vecchiali podría pertenecer a un *giallo*, si no fuera porque todo en el film parece renegar de las convenciones del género. Para empezar, a Vecchiali no le interesa el proceso de investigación de un *whodunit* al uso, y no provoca la intriga alrededor de la identidad del asesino, que se conoce desde el comienzo. Al revés: el verdadero misterio que planea sobre la película se refiere a otras cuestiones muy distintas, tales como los límites del bien y del mal, la huella de la violencia en la mente humana y las contradicciones que permiten que nazca el horror a partir de un sentimiento de bondad.

El cineasta plantea el mal como una superposición de capas, en las que el estrangulador del título (que solo mata a mujeres tristes porque considera que así las libera de su miseria) quizá sea el más íntegro de los personajes masculinos que deambulan por el film. *"No es mi culpa si los hombres que conozco no están desesperados"*, afirma el asesino. Son los hombres quienes representan distintos grados del mal, porque también subyace en *L'Étrangleur* una reflexión de género: las mujeres son víctimas, sí, pero no solo del crimen que acaba con sus vidas sino, sobre todo, de un mundo degradado y perverso que las sumerge en la desesperación. **JUANMA RUIZ**

CHANGE PAS DE MAIN

Año: **1975** Duración: **86 min.**

Enmarcada en el estilizado ciclo de crimen y muerte desarrollado por Paul Vecchiali en los setenta, *Change pas de main* es el gran exponente de una de las fusiones más estimulantes y proscritas que ha dado el cine francés, la *"pornolitique"* (mezcla de porno y política).

Una señora influyente, a punto de conseguir un puesto como ministra, es chantajeada con un video comprometedor en el que aparece su hijo. Con el fin de descubrir a los criminales que amenazan con destruir su porvenir y el de su entorno, la mujer contrata a una detective privado. Sus investigaciones tienen lugar en el Shanghai-Lily, club de los bajos fondos parisinos, templo de placeres aparentemente legales pero en cuyos subterráneos se fraguan perversiones temerarias, registradas siempre por una cámara.

Con las sombras de la Guerra de Argelia y la corrupción de las altas esferas como telón de fondo, Vecchiali utiliza el género negro como punto de salida y conclusión. En medio encontramos una trama agitada por impulsos sexuales, esa implacable ley del deseo que iguala a poderosos y miserables. Fassbinderiana y pasoliniana en su estética y carácter, *Change pas de main* es un áspero y certero estudio de la degradación humana. Los ideales son traicionados por todos, pero nadie puede resistirse al placer. **JAVIER H. ESTRADA**

MUJERES, MUJERES

Femmes, femmes

Año: **1974** Duración: **124 min.**

El único horizonte que se abre desde la ventana del apartamento de las dos protagonistas de *Mujeres, mujeres* es el del cementerio de Montparnasse. El olor a decadencia pesa en un espacio dominado por las viejas fotos de estrellas del cine de los años treinta, las botellas de champán que se vacían muy rápido y las evocaciones de ese pasado en que soñaban con un futuro que jamás llegó. Ya nunca se convertirán en las grandes actrices que querían ser, pero Hélène y Sonia todavía viven entregadas a la interpretación, de manera que en su día a día a veces se confunden sus personas con los personajes que ensayan. Aunque el fracaso marque la vida de las protagonistas y un hondo grito de desgarro rompa todo el film, hay en él una celebración de esas dos mujeres que sin rencor se han abandonado a dos pasiones compartidas y frustradas: han amado al mismo hombre y han aspirado a ser actrices.

Vecchiali construye su homenaje al *glamour* del cine de los treinta desde las antípodas estéticas del Hollywood de la época. Entre la melancolía de Jacques Demy y la intensidad de John Cassavetes, *Mujeres, mujeres* es un lánguido y libertario musical de cámara que fue pensado para Simone Signoret y Danielle Darrieux pero acabaron protagonizando dos inmensas Hélène Surgère y Sonia Saviange. **EULÀLIA IGLESIAS**

ONE MORE (ENCORE)

Año: **1988** Duración: **83 min.**

Cuando el sida aún era una plaga casi secreta, estigmatizada, Vecchiali filmó este relato de un hombre hastiado que abandona a su mujer y acaba explorando su desconocida homosexualidad. La personalidad de la puesta en escena –*set pieces* de carácter teatral, en plano secuencia y en distintos espacios– es equiparable a la eficacia del guion. A lo largo de una década, entramos en diez instantes en la vida de Louis (Jean-Louis Rolland) que siempre coinciden con el 15 de octubre. Con un encanto que recuerda al cine de Jacques Demy, donde la tragedia surge en el corazón de la alegría, casi todas las piezas van acompañadas de deliciosos números musicales que comentan sentimentalmente la historia. Huyendo de naturalismos complacientes o mensajes moralizantes, el film trasciende la amenaza de la enfermedad para centrarse en la transformación identitaria de Louis, que se adentra en la noche de los clubes, el *cruising* y la sexualidad desprejuiciada. No es solo el retrato de un hombre egocéntrico con sus aventuras románticas y sexuales, pues también se propone capturar las corrientes de deseo de los personajes que lo rodean. Es ahí, especialmente en la relación nunca abandonada con su mujer, donde asoman los aires redentores en contraste con los estragos de una enfermedad secreta, letal, implacable. [Este texto se escribió un 15 de octubre]. **CARLOS REVIRIEGO**

WONDER BOY. DE SUEUR ET DE SANG

Año: **1994** Duración: **117 min.**

Wonder Boy es una película maldita. Durante su rodaje, Vecchiali tuvo dos infartos y el presupuesto inicial fue reducido a más de la mitad. En el momento de su estreno fue un fracaso comercial. Pese a todo, la película conserva el deseo de conciliar una sofisticada puesta en escena con una clara esencia popular. *Wonder Boy* es un melodrama con un tono excéntrico. Un boxeador profesional quiere ser violinista y su padre, un hombre que perdió su virilidad en el *ring*, decide acercarlo a una prostituta. Mientras está en la cama con la chica aparece el marido, que es asesinado por el boxeador.

A partir de esta premisa criminal, Vecchiali rueda una película amable, filmada un año antes de que Mathieu Kassovitz rodara *El odio*. Al igual que en aquélla, la acción transcurre en la *banlieue* parisina. El modo en que describe los suburbios desconcierta porque se aparta de todo tópico. En algunos aspectos parece como si Vecchiali quisiera recuperar algo del optimismo frentepopulista de *La Belle équipe* de Julien Duvivier. Todos los personajes tienen buen corazón, pero algo sórdido emerge en el ambiente. En medio de la función, Vecchiali no se olvida de Jacques Demy y transforma la presencia de los policías en una clara evocación de *Una habitación en la ciudad*. **ÀNGEL QUINTANA**

NUITS BLANCHES SUR LA JETÉE

Año: **2014** Duración: **94 min.**

Siendo ya octogenario, Paul Vecchiali ha disfrutado de una oleada de productividad, con tres largometrajes de bajo presupuesto en dos años. Aquí rinde tributo a dos de sus ídolos, Jacques Demy y Robert Bresson, adaptando la historia de Dostoievski *Noches blancas* que también usaron Luchino Visconti y James Gray. Es una historia hecha para el cine, escenificando las cuatro noches en que un hombre (Pascal Cervo) se enamora de una mujer (Astrid Adverbe) que aguarda sin esperanzas la llegada prometida de otro hombre... Toda versión de la historia tiene al menos tres obligaciones: debe mostrar el camino acelerado hacia la intimidad entre un hombre y una mujer en cuatro tardes llenas de conversación; debe tener una escena liberadora de música y danza; y debe inventar su propio modo de mostrar el demoledor momento de *dénouement* narrativo.

Vecchiali no decepciona en estos tres retos. Trabajando con su disciplinado equipo habitual, crea emotivas escenas de diálogo nocturno rigurosamente esculpidas en su *découpage*. Introduce (cuando menos lo esperamos) una irrupción mágica de canción y baile. Y retuerce brillantemente el final para amoldarlo al paisaje tecnológico de nuestro mundo moderno. *Nuits blanches sur la jetée* está entre los mejores trabajos de Vecchiali. **ADRIAN MARTIN**

FAUX ACCORDS

Año: **2014** Duración: **70 min.**

Dividida en dos partes disímiles y asimétricas, *Faux accords* parece abordar el gesto y la palabra estableciendo una clara frontera entre ambos, tal como sugiere su propio título. Un hombre (Vecchiali) ha perdido a su compañero sentimental y debe seguir con su vida. Vemos su llanto y su tristeza, sus tareas cotidianas reducidas ahora a una rutina sin sentido, la nostalgia del otro en cada uno de sus movimientos. Pero luego los fantasmas se materializan, también las traiciones pasadas y todo aquello con lo que esa conciencia doliente tiene que lidiar. De manera que la palabra se impone y los rostros introducen al espectador en una vorágine que no solo mezcla pasado y presente en el escuálido escenario de un jardín, sino también melancolía y rabia, dolor por lo que se fue y una tensión constante que emerge poco a poco de esa peculiar sesión de psicoanálisis. Entonces ya no hay fronteras, ni límites para ese modo directo y punzante con que Vecchiali aborda la vejez y la pérdida, así como el gusto por una cierta pureza expresiva. Esta es una película inarmónica, pero también de una belleza extraña, primitiva, que confronta el desvalimiento de un cuerpo y unas voces con la literatura que se puede hacer con ellos: en el fondo, el trabajo del cineasta es representar el tiempo y la memoria, y eso nunca es tan fácil como parece. **CARLOS LOSILLA**

C'EST L'AMOUR

Año: **2015** Duración: **98 min.**

Vecchiali ha admitido a menudo que su inspiración no es intelectual, sino emocional; vinculada a fuertes sentimientos de amor, odio, celos, deseo... que circulan con libertad entre hombres y mujeres de toda orientación sexual. Al tiempo, tiene un gusto por formas modernistas, expresado de modo tan directo como poco autoconsciente. *C'est l'amour* aúna sin esfuerzo estos dos aspectos. En una ciudad incómodamente pequeña, la insatisfacción conyugal de Odile encuentra una vía de escape erótica en Daniel, conocido y displicente actor que atraviesa dificultades en su propia relación gay. El encuentro repercute en su círculo social, y propicia un giro súbito hacia el drama oscuro.

La mezcla de comedia y tragedia, la repetición de diálogos desde el punto de vista de cada personaje, la inclusión de figuras y escenas satíricas de la industria francesa del espectáculo, unos créditos de estilo tridimensional y un monólogo introductorio del propio Vecchiali directamente a cámara: todo ello expresa la insolente libertad del cineasta, pero contenida dentro de un estilo económico, muy lógico y controlado. Rodada con cámaras digitales (incluyendo un iPhone) y con una banda sonora de baladas pop que recuerda a películas de Jacques Demy o Chantal Akerman, *C'est l'amour* redefine el cine 'casero' y personal para nuestro tiempo. **ADRIAN MARTIN**

y también...

VICTOR SCHOELCHER, L'ABOLITION

Año: **1998** Duración: **90 min.**

SINOPSIS. Película producida para televisión que muestra un acercamiento a la figura histórica del escritor y político francés Victor Schoelcher (1804-1893), que se erigió en una pieza central de la lucha por la abolición de la esclavitud en las colonias francesas del Caribe durante el siglo XIX.

paul vecchiali

NOËL SIMSOLO

Corso de origen e ingeniero de formación, Paul Vecchiali es un cineasta inidentificable, no por sus elecciones estéticas (tiene su estilo y sabe declinarlo en cada película), sino por su rechazo a pertenecer a una escuela o movimiento, *Nouvelle Vague* incluida, de la que es sin embargo una de sus joyas. En efecto, la libertad de filmar como autor, que es su credo, y la economía se asocian en cada uno de sus proyectos en una ósmosis radical: rodaje en exteriores, experiencias con el sonido directo, confusión voluntaria entre el juego documental y la realidad de las ficciones, son pruebas de una correspondencia absoluta con la *Nouvelle Vague*, sin omitir su pasión por Demy y su estima por Godard. Por otra parte, sus primeras películas se inscriben en esta esfera, y las últimas (*Humeurs et rumeurs*, etc.) la retoman. No obstante, su trayectoria no queda confinada por esas leyes de corazón y de espíritu. Los fantasmas del cine de los años treinta atraviesan sus películas junto a sus figuras emblemáticas y aún vivas (Danielle Darrieux). Porque el hombre que firmó *C'est la vie* busca esta vida por todas partes, incluso en la memoria de los muertos. Es por tanto un curioso juego esta búsqueda del tiempo que no se puede perder, un tiempo en que las mujeres mayores y las jóvenes se comunican sin problema, en que la sexualidad es el elemento esencial del amor, en que el deseo se conjuga en cruces con los géneros masculinos y femeninos.

También agita los códigos de la película policíaca, del melodrama, de la comedia, musical o no, de la película histórica, de la *home movie* (*Maladie*), experimentando con todos los soportes y registros: telefilm, documental, porno, poco le importa. El principio de su búsqueda pasa siempre por lo formal, película solo en plano secuencia (*Once More*), mosaico de *flashbacks* de realidad o de sueños (*En haut des marches*), largometraje improvisado y rodado en un solo día (*Trous de mémoire*)... Con él todo es posible y todo es verdadero. ¿No era eso a lo que aspiraban los pioneros de la *Nouvelle Vague* con la *caméra-stylo*? Después de una primera película hoy desaparecida, situó el listón en lo más alto logrando la alquimia entre el cine popular y el conceptual formal (*Les Roses de la vie, Les Ruses du diable*), después sintetizó esta ambición en *L'Étrangleur* antes de permitirse las audacias inauditas de *Mujeres, mujeres*. Cada obra es un desafío, con los riegos que ello comporta. Afrontar la pena de muerte, el amor *fou* entre un hombre joven y una mujer madura, la niebla acre de los años petenistas, la prostitución, el sida, la violación y el crimen. Pasando de lo artesanal a los encuadres televisivos, apuesta por lo que es esencial a sus ojos: ser un cineasta libre. ■

Traducción: Natalia Ruiz

NOËL SIMSOLO Autor de importantes estudios sobre grandes cineastas (Hitchcock, Hawks, Eastwood, etc.), ha participado como guionista en varias películas de Vecchiali. Tiene también una amplia filmografía como actor y numerosas novelas publicadas.

FIGURA CRUCIAL DE LA VANGUARDIA FÍLMICA CONTEMPORÁNEA Y ADELANTADO EN LAS PRÁCTICAS DEL *FOUND FOOTAGE*, EL AUSTRIACO PETER TSCHERKASSKY TRABAJA SOBRE LA MATERIALIDAD FÍSICA DEL CELULOIDE PARA ABRIR EL CINE HACIA NUEVAS PERCEPCIONES SENSORIALES. EL CICLO QUE LE DEDICA EL FESTIVAL DE SEVILLA NOS ACERCA A ALGUNAS DE SUS PIEZAS MÁS IMPORTANTES Y REPRESENTATIVAS.

PETER TSCHERKASSKY

EL CINE MANUFRACTURADO

ANTONIO WEINRICHTER

Peter Tscherkassky (Enzersfeld; Austria, 1958) es una figura esencial del cine de vanguardia austriaco. A su condición de cineasta clave de dicha escena, une la de ensayista, teórico, profesor universitario y programador cinematográfico. Además de escribir sobre muchos de sus colegas, de Peter Kubelka a Martin Arnold, o de redactar una historia de la boyante vanguardia fílmica de su país para un catálogo del centro Pompidou en 1996, ha sido en particular un activo proselitista del cine de *found footage*. En 1991 comisaría el primer festival de cine de *found footage* en el mundo, en el Stadtkino de Viena; y luego escribe 'Las analogías de la vanguardia' para el primer libro que se publica sobre el tema en Lucerna en 1992: *Found Footage Film*. Y si en 1982 había sido miembro fundador de la Cooperativa de Cineastas de Austria, en 1991 ayuda a poner en marcha Sixpack Film, un

ejemplar organismo de difusión del cine austriaco experimental, con un programa del cual realiza una gira por España en 1993.

Tscherkassky pertenece a la tercera generación de cineastas experimentales austriacos de posguerra; la primera estaría presidida por las figuras de Kubelka y Kurt Kren; la segunda arranca a finales de los años sesenta con Peter Weibel, Ernst Schmidt y la más conocida Valie Export; y la tercera empieza una década después, con Dietmar Brehm, Martin Arnold, Gustav Deutsch o Lisl Ponger. Como muchos de sus colegas de esta última oleada, Tscherkassky empezó con una cámara de super 8 y ese pequeño formato doméstico es el que utiliza con preferencia hasta *tabula rasa* (1989), durante su primera década de actividad. Curiosamente, se le conoce sobre todo por su llamada trilogía del cinemascope, que le ocupa desde finales de los noventa hasta 2005: la (gran) diferencia de tamaño entre ambos formatos es importante, pues él trabaja directamente sobre la película. Su método, y es fácil ver que pueda conducirle a trabajar como lo hace desde hace décadas con material apropiado, consiste en someter el metraje a un elaborado tratamiento manipulándolo fotograma a fotograma, hasta llegar en ocasiones a cancelar el carácter figurativo de la imagen.

***Manufraktur* (1985)**

Tscherkassky es un artista del cuarto oscuro y su método podríamos describirlo como *Manufraktur*, nombre que comparten el film de 1985 en el que descubrió los placeres del *dark room* y el taller que montó en su casa de Enzersfeld para empezar a trabajar en su trilogía. 'Manufractura' alude a que se trata de un prolijo proceso hecho a mano que consiste en fracturar, es decir, en copiar un segmento de film y luego manipular los elementos formales y los parámetros que conforman la experiencia del cine, desde la unidad mínima del fotograma hasta el hecho mismo de la proyección.

En una entrevista que le hice en 2009 para *Metrópolis*, Tscherkassky explicaba cómo trabaja en sus últimos filmes: *"Mi técnica básica es copiar y procesar manualmente. Tengo un metro de película sin exponer, encima de esta tira coloco el metraje encontrado y luego comienzo a copiar fotograma a fotograma. Uso un lápiz mágico, un* pointer *con láser que me permite copiar quemando pequeños fotogramas o partes del fotograma. Así genero un* collage *en movimiento recombinando diferentes partes del metraje original"*. Es así como filmes de la trilogía, *Outer Space* o *Dream Work*, llegan a tener cinco y siete capas de imagen, respectivamente: cada *frame* consta de múltiples elementos copiados a mano, tanto de la banda imagen como de la banda sonora, que con frecuencia resulta visible, como las mismas perforaciones de la tira de film (compárese este prolijo método con los *collages* de las *Histoire(s) du cinéma* de Godard, bellos y pregnantes de sentido, pero técnicamente mucho más simples).

Como se ve, Tscherkassky solo podría trabajar con celuloide; hoy, que tantos puristas del film

***Dream Work* (2001)**

Outer Space (1999)

se han pasado al video, él crea obras de arte que solo existen en cine. Cuando en una *masterclass* en Rotterdam, en 2007, nos proyectó sucesivamente *Outer Space* en 35 mm y luego en DVD, la diferencia no pudo resultar más elocuente, a favor de la primera encarnación de la pieza. Tscherkassky establece un antagonismo directo entre estos dos soportes, afirmando la *"enorme diferencia entre las imágenes producidas digitalmente y las imágenes de cine"*. Esta resistencia a la imagen electrónica le ha llevado a decir que el cine de *found footage* es el canto del cisne del cinema de carácter analógico, una respuesta al actual paradigma del video (y del ordenador) que le hace volver a concentrarse en la ontología específica del celuloide. Así que el *"énfasis en lo tangible"* (en expresión de Alex Horwath) de ese genuino artesano que es Tscherkassky no es un caprichoso fetichismo del soporte (de un soporte que se mitifica cuando se queda obsoleto, como ya ocurrió con el super 8), sino que debe verse como una reacción consciente ante la creciente desmaterialización de ese mismo soporte, debida al carácter 'virtual' de los nuevos métodos de producir imagen en movimiento.

EL 'ÉNFASIS EN LO TANGIBLE' DE ESE GENUINO ARTESANO QUE ES TSCHERKASSKY NO ES UN CAPRICHOSO FETICHISMO DEL SOPORTE, SINO UNA REACCIÓN CONSCIENTE ANTE LA CRECIENTE DESMATERIALIZACIÓN DE ESE MISMO SOPORTE

Este cineasta trabaja con la materia misma del cine: se inscribe dentro de un paradigma tradicional del cine experimental, *film as film*, la película en cuanto película, la tira de celuloide como objeto concreto y material, no como mero vehículo de una representación fotográfica. En su citado texto, 'Las analogías de la vanguardia', fundamentaba esta postura: *"La iconoclastia de la vanguardia se dirige contra la noción de la imagen de cine como representación de la realidad. El axioma del cine como ventana del mundo, formulado por André Bazin, define una posición opuesta a la de la vanguardia. La ventana transparente roba su esencia a la imagen, y esa esencia es la que interroga precisamente el cine de vanguardia"*. En algunas de sus películas Tscherkassky alude a otros cineastas que se mostraron indiferentes al contenido realista del fotograma: evoca al Man Ray de *Le Retour à la raison* en *Dream Work*, o la figura titánica de Kubelka en *kelimba*. Y, por supuesto, muchas de sus piezas se inscriben en el cine estructural, la corriente más hostil al significado de la historia del cine: la también muy kubelkiana *Motion Picture* parte del film primigenio de los hermanos Lumière, pero se traduce en una sucesión de luces y sombras imposible de descifrar sin conocer el proceso seguido para obtener las imágenes.

Parallel Space: Inter-view (1992)

Motion Picture, con la que el propio cineasta admite haber llegado a una zona cero cinematográfica, no es un ejemplo aislado en una trayectoria creativa que ha explorado a fondo el efecto estroboscópico del *flicker* y otras disfunciones de la imagen fílmica: la investigación crítica, es decir, la (brutal) de(con)strucción del código analógico que remite del fotograma al mundo real ha sido otro objetivo declarado de la vanguardia fílmica. Y de Tscherkassky en particular. Su cine es un combate contra el ilusionismo inspirado por lecturas teóricas (Eco, el Metz que cambia el modelo baziniano de la ventana por el lacaniano del espejo) o por la aplicación de cuestiones conceptuales: algunos de sus filmes son, por ello, una instancia de teoría aplicada, como en el genial chiste, un juego de palabras realmente, al que se reduce *Shot-Countershot*.

Algunas veces esto da como resultado filmes en el límite de la percepción, desde que decidió (a la altura de *Sechs über Eins*, en 1982) dedicarse a *"la relación entre la imagen figurativa y su abstracción"*; otras veces se trata de obras que requieren un paratexto, un manual de instrucciones para entender el dispositivo teórico y material que se pone en juego, pues parten de una premisa académica, matemática o serial no perceptible a simple vista. Hablando de una de estas piezas enigmáticas, *Parallel Space: Inter-view*, el cineasta admite el riesgo de sobredeterminación, de asociar una idea teórica a una imagen que podría significar cualquier otra cosa. Pero es precisamente en su última fase de *found footage* en donde recupera lo analógico.

En su obra más famosa, *Outer Space*, conjuga de forma milagrosa una narración de género y sus eternas preocupaciones conceptuales: una heroína (Barbara Hershey, en un film de terror encontrado, es decir, apropiado) se enfrenta a un fantasma que ya no es el ente original, sino la propia materialidad del film (*film as film*) que amenaza con engullirla hasta que ella consigue recuperar, literalmente, su propia representación fotográfica en una de las grandes metáforas modernistas autorreflexivas de la historia del cine. ■

FIGURAS EN VIBRACIÓN

ALBERT ALCOZ

Una de las características formales más significativas del cine de Peter Tscherkassky es la perpetua vibración de las figuras representadas en sus películas. El tono evanescente que adquieren los cuerpos visualizados en estos filmes no es solo una opción estética elaborada para enfatizar el carácter fantasmagórico de las presencias proyectadas en la pantalla, sino también una propuesta semántica vinculada tanto a los medios tecnológicos utilizados para convocar las imágenes como al juego de miradas psicológico que desencadenan. En sus trabajos más representativos, breves introducciones argumentales –recicladas de materiales fílmicos recuperados– son pretextos narrativos que sirven para desplegar experimentaciones visuales y sonoras hechas de desarrollos conflictivos antiilusionistas. Si el tratamiento acústico de las piezas inquieta por una acumulación repetitiva de resonancias ruidosas, el aspecto óptico perturba por una deformación borrosa de evocación hipnagógica. Son vibraciones perceptivas que van de la figuración a la abstracción, desvelando una pulsión escópica donde el deseo por mirar queda representado por lo embriagador del cine de terror (*Outer Space*, 1999), lo siniestro del *western* (*Instructions For A Light And Sound Machine*, 2005) y lo estimulante del cine erótico (*The Exquisite Corpus*, 2015).

Al trabajar exclusivamente con herramientas cinematográficas analógicas, el cineasta austriaco emplea un acercamiento práctico que parte de dos tendencias artesanales: el uso de metraje fílmico apropiado y su procesado mediante la copiadora óptica. Esta dos estrategias manuales marcan la pauta de una trayectoria personal indudablemente coherente que, con los sucesivos cambios de formato (del super 8 al 35 mm), atestigua un incremento en la perfección de su técnica. Reciclando fragmentos de películas diversas, Tscherkassky propone un acercamiento al *found footage* tan cubista como expresionista. Desfragmentando la representación realista, multiplicando los puntos de vista y superponiendo recortes fílmicos ajenos a modo de *collage*, el cineasta une los logros del cubismo analítico con los del cubismo sintético. Para hacerlo, aumenta la tensión de las escenas desvelando un tono expresionista personificado en los temblores sufridos por los actores. El estremecimiento perpetuo de unas interpretaciones insertadas en secuencias cargadas de suspense queda resuelto a través de un minucioso control del *optical printer*. Este artefacto, que facilita la superposición de imágenes coexistentes en la misma composición, le permite concretar un cúmulo de figuras cuyos movimientos incesantes quedan copiados,

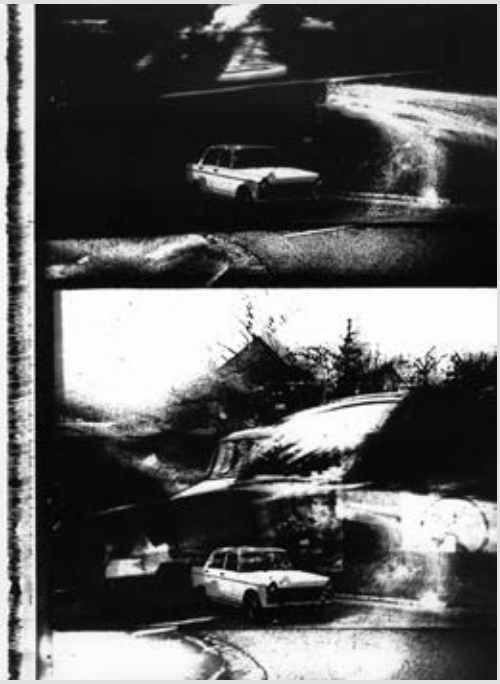
RECICLANDO FRAGMENTOS DE PELÍCULAS DIVERSAS, TSCHERKASSKY PROPONE UN ACERCAMIENTO AL *FOUND FOOTAGE* TAN CUBISTA COMO EXPRESIONISTA

***The Exquisite Corpus* (2015)**

***Dream Work* (2001)**

uno a uno, sobre cada plano. Los protagonistas de estos nuevos montajes quedan agitados por el propio medio que los pone en circulación. Cuerpos espectrales y rostros resplandecientes son interrogados por las perforaciones del celuloide, el nervio horizontal que separa los fotogramas o las formas ondulantes de las bandas sonoras laterales. Al revelar este componente materialista se invoca una fractura, un efecto de distanciamiento que continuamente nos recuerda, desde lo táctil, que estamos ante la proyección de una película. No por casualidad el realizador designa sus primeras piezas con el término *Manufraktur*.

Outer Space es el segundo trabajo de una trilogía del cinemaScope, completada por *Dream Work* (2001). Si en este último film el autor realiza un homenaje explícito a las soluciones cinemáticas creadas por el fotógrafo Man Ray (*Le Retour à la raison*, 1923); en *Outer Space* crea un



***Manufraktur* (1985)**

meticuloso análisis del largometraje norteamericano *El ente* (The Entity, 1982), dirigido por Sidney J. Furie. La agresión que la protagonista interpretada por Barbara Hershey sufre por parte de un ser invisible, que se introduce misteriosamente en su hogar, queda aquí extremada a lo largo de diez tortuosos minutos. En esta reducción metafórica de una ficción (cuya historia está basada en hechos reales), el miedo hace acto de presencia de modo hiperbólico mediante un conglomerado de formas parpadeantes que simbolizan la congoja del personaje. La inquietud de la mujer queda resuelta de modo desconcertante, duplicando y triplicando su semblante aturdido. Tras la dilatación temporal de un suspense angustioso, el suceso desemboca en estremecedores impulsos lumínicos acompañados de cacofonías enfermizas. Todo ello sugiere un acto de violación intangible donde las facciones aterrorizadas revelan la imposibilidad de visualizar y comprender el origen de la amenaza.

Con *The Exquisite Corpus* el propósito vanguardista de aunar reminiscencias narrativas con profundas alteraciones audiovisuales llega a su máxima expresión. El meticuloso proceso de bricolaje fílmico que el cineasta desarrolla en su último trabajo demuestra su voluntad por relatar, evidenciando la maleabilidad de las imágenes. Partiendo de diferentes imágenes extraídas de películas pornográficas añejas, Tscherkassky emprende un viaje sensual que demuestra su fetichismo por el celuloide y su anhelo por representar incursiones oníricas. Los cerca de veinte minutos que conforman *The Exquisite Corpus* son un ensayo exhibicionista que experimenta con diferentes técnicas de apropiación para evocar un sueño húmedo. Recuperando la noción de 'cadáver exquisito' inaugurada por los surrealistas en el París de 1925, el autor entremezcla escenas nudistas con primeros planos explícitos. Este montaje por acumulación se inicia con un ritmo pausado, escenificado en un ambiente idílico, que avanza gradualmente hacia la erotización de unos cuerpos que alcanzan un frenesí bestial de exaltación multiorgásmica. En esta vibrante celebración carnal se intuye la frustración por el antagonismo entre las pulsiones sexuales y las restricciones culturales. Algo que Sigmund Freud analizó metódicamente en *El malestar en la cultura* (1930) y que Laura Mulvey incorporó para plantear la escopofilia, al cuestionar el placer de la mirada del espectador masculino por el hecho de reducir los cuerpos a objeto erótico. ■

Programa para la Internacionalización
de la Cultura Española

AC/E

Acción Cultural Española

#ACEcine #ACEmusica #ACEliteratura
#ACEartesvisuales #ACEartesescenicas

www.accioncultural.es

XII FESTIVAL DE CINE EUROPEO

Es un proyecto de:

ICAS

Con el apoyo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales:

Con el apoyo de Europa Creativa Media:

Co-funded by the European Union

Creative Europe MEDIA

Patrocinadores principales:

Fundación Cajasol

deluxe

Vehículo oficial:

RENAULT