

# UN NUEVO CINE CRITICO

## TOMAS PEREZ TURRENT

La crítica, la reflexión sobre el cine, han estado dominadas en la última década por la teoría del "cine de autor" que consiste, a grandes rasgos, en proponer un cine nutrido por la subjetividad del realizador-autor, a la cual da una sustancia real gracias a la encarnación de esa sustancia en las formas cinematográficas. Inseparable de la noción del autor, está la de la "puesta en escena" que sería el único paso en el proceso de la producción de un film capaz de dar significación al material cinematográfico —sin que nunca se haya aclarado de qué se compone exactamente esta "puesta en escena".

Esta teoría supone al autor todopoderoso, al cineasta-demiurgo, al Artista-Dios, que se conduce como un verdadero *patron de sens*, que hace de la obra la expresión de su "universo personal". No es difícil ver en ello una reacción, una reivindicación del Artista en un modo de expresión con características colectivas y dependiente de una serie de imperativos industriales. Hay por otro lado una necesidad económica: ante el constante ascenso de los costos de producción es urgente encontrar una fórmula que permita reducirlos. Esto se logra con los primeros films de la llamada "nouvelle vague"; los primeros films de Chabrol, Godard, Truffaut, son realizados con presupuestos muy bajos y obtienen buenos rendimientos en la taquilla. Desde esta perspectiva el "cine de autor" será mucho tiempo sinónimo de cine barato.

Pero el verdadero campo de la teoría y la "política de los autores" es la crítica, cuya operación consiste en descubrir o poner en evidencia la calidad de autor de tal o cual cineasta (sobre todo de los cineastas norteamericanos, Hawks, Hitchcock, Minelli, Preminger, Tourneur, Walsh, etcétera, lo cual parece una contradicción pues es precisamente el cine norteamericano el que posee las más sólidas estructuras industriales y por lo tanto es aquél en el que el aspecto colectivo está más desarrollado), al extraer de los films de esos cineastas considerados autores las formas —o los temas vistos formalmente— constantes y recurrentes que servían de soporte a una "visión del mundo". De esta manera todo "estilo" remite a una "visión del mundo".

No es necesario decir que esta "política de los autores" se ha prestado a los peores abusos. La operación no era —y no es— en la mayoría de los casos más que el fruto de una abstracción mistificadora que llegaba al delirio de interpretación. Consagrados los "grandes autores", todo crítico se puso a descubrir "su" autor entre los cineastas más ínfimos del cine industrial: viejos artesanos hollywoodenses o europeos, jóvenes cineastas que a la primera o segunda película eran proclamados "autores". La fiebre llega naturalmente a México aunque con algunos años de retardo en lo que respecta a nuestro propio cine y así hemos podido asistir en los últimos dos años a las patéticas piruetas para consagrar autores de la talla de Mariscal, Zacarías, Ramón Peón, René Cardona y demás.

Hay que reconocer que la teoría del "autor cinematográfico" hizo avanzar a la crítica cinematográfica obligándola a salir de la crítica escolar del guión, los temas, los personajes, la construcción dramática, de la crítica intencionalista y otras cosas.

La crítica cinematográfica ha estado basada en los últimos diez años en la dicotomía "cine de autor" —"cine-mercancía", hasta que en los últimos dos años aparece la noción de la "desconstrucción". Quienes se acogen a este criterio proclaman un cine que destruya la "impresión de realidad" que el cine trae consigo, es decir, el cine produce una ideología específica y se trata de desconstruir el efecto ideológico. Esta "desconstrucción" se puede operar en dos niveles, el primero esencial, ligado a la "naturaleza" del cine, el segundo, ligado a sus formas de representación. En ambos casos el cine debe denunciar, reflejar, poner en evidencia su propio proceso de fabricación, su elaboración de sentidos y significaciones. No es nuestra intención extendernos sobre estas nociones cuyo análisis, así fuera superficial, sobrepasaría con mucho los marcos de este artículo. Si las hemos mencionado es para señalar la existencia de una nueva dicotomía: "cine-desconstructor" (de autor o no) y "cine-público" (de autor o no), vehículo de la ideología dominante, reflejo, espectáculo, etcétera.

En el intermedio, en el periodo de tiempo que va más o menos de 1966 a nuestros días, las vanguardias críticas, las publicaciones especializadas, se pronuncian por un cine que tiene algunas características del llamado "de autor" y del actualmente definido como "desconstructor". Se trata siempre de proponer y enfrentar una forma de cine como lenguaje, más o menos personal y que plantea ciertos problemas estéticos, sociológicos, políticos y otros, un cine que los comerciantes llamarían "difícil", al cine como pura diversión.

Pero esta vez, en lugar de poner el acento en los autores individuales, se pone en los movimientos, en los grupos: las cinematografías nacionales, a veces pequeñas o nacientes; los fenómenos llamados de "nuevo cine", desarrollados en el seno o paralelamente a cinematografías importantes y sólidamente constituidas. Así han nacido a la estima y a la consagración en los festivales cinematográficos el "cine novo" brasileño, el nuevo cine checoslovaco (ahora desaparecido por razones obvias), el cine húngaro, el yugoslavo, el canadiense, el de algunos países del Africa negra, y demás. Aquí también caben todas las exageraciones producidas por el deseo de lanzar y descubrir, pero naturalmente en menor medida que en el caso del "autor".

Una de esas cinematografías es la suiza, que es sin embargo una de las que menos han dado que hablar. Nada a priori hace interesante un país como Suiza: país neutral, por no decir neutro, de capitalismo relojero, fabricante de relojes, quesos y paisajes nevados, país que sirve de banco y caja de seguridad a todos los millonarios del mundo, país sin guerras y aparentemente sin



pugnas ni conflictos. Los jóvenes cineastas suizos no podían plantearse, como los brasileños, una “estética de la violencia y el hambre” o cualquier otro cebo atrayente del estilo. No obstante el cine suizo existe y con una fuerza y una calidad poco comunes.

El cine en Suiza se produce esporádicamente y en pequeño número desde la época muda. Toda su historia se puede reducir a una decena de películas realizadas entre 1938 y 1950 por el cineasta austriaco Leopold Lintberg que gozó de cierto prestigio en esos años, algunas otras debidas a realizadores y productores europeos refugiados ahí durante la guerra (un promedio de diez films anuales entre 1941 y 1945) y otras cuantas poco ambiciosas hechas exclusivamente para el público local. Apenas lo suficiente para merecer una página en la *Historia del cine* de Georges Sadoul, tan preocupado por consignar hasta la más mínima manifestación cinematográfica. Hay que decir que las tres lenguas y varios dialectos hablados por los seis millones de habitantes del país, son un hecho que favorece muy poco a la creación de un cine nacional.

Ninguna tradición cinematográfica, carencia de una industria organizada, dificultades para hacerse una formación profesional, ausencia de un público, son los datos de donde deben partir quienes pretendan dedicarse al cine sin tener que emigrar al extranjero como en el caso de algunas “celebridades” en el mundo del cine de origen helvético, Jean-Luc Godard, Michel Simon, Maria Schell, Miximilien Schell, Ursula Andress, etcétera. Los jóvenes aspirantes a cineastas no tienen más que un precursor llamado Jean-Luc Godard quien en 1954 invierte su salario de obrero en la construcción de una presa para realizar en 16 mm *Operation béton*, práctica poco común entre los miembros de un pueblo satisfecho de sí mismo y preocupado ante todo por las comodidades y las satisfacciones materiales.

Aquí es donde entra el papel importante jugado por la televisión, que ofrece por un lado un campo de preparación, con un centro de búsquedas y un presupuesto dedicado a ellas y, por otro lado una salida en la propia televisión, así como un sistema de coproducciones que permite a las obras realizadas dentro de él una exhibición simultánea en salas cinematográficas y en las pantallas de televisión. La televisión es por lo tanto causa fundamental en el magnífico embrión del cine suizo actual.

Así pues el cine existe gracias a la televisión, pero sigue siendo un cine limitado desde el punto de vista económico. Las proyecciones en la pantalla chica y la salida en los circuitos reducidos llamados “de arte y ensayo” no dan muchas posibilidades de superar esta limitación. El cine suizo es un cine pobre en un país rico. Al mismo tiempo, esta limitación es también una ventaja: la falta de intereses mercantiles, la falta de una industria organizada dedicada al provecho y que tiene como fin la recuperación a como

dé lugar, asegura a los cineastas una libertad artística que raramente encontraremos en otros lugares.

Los dos centros cinematográficos son, en la Suiza alemana, Zurich y, en la Suiza francesa, Ginebra. En la Suiza alemana parecen dominar los métodos del "cinéma-verité" y se distinguen dos cineastas, Walter Marti, autor de varios cortometrajes pedagógicos y de un largometraje, *Ursula und das Unwerte Leben* (1967), sobre una niña sordomunda, ciega y débil mental, filmado sin ninguna complacencia. El otro es Alexander Seiler, autor de varios cortometrajes turísticos —de una inteligencia rara en el género— y de un largometraje, *Siamo italiani*, encuesta y testimonio sobre la condición de los trabajadores italianos en Suiza.

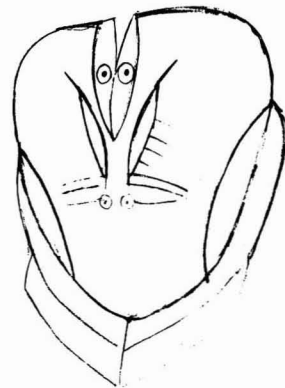
Pero el verdadero florecimiento es el de la Suiza francesa: una quincena de largometrajes en los últimos cuatro años, de una alta calidad; un cine que ha sabido ir al corazón de las realidades nacionales, culturales, políticas, económicas, sociales, encontrando su propia verdad; un cine de la autenticidad que ha sabido bucear en las verdades cotidianas para hacer estallar las apariencias gracias a una doble postulación lírica y crítica.

En este florecimiento tienen mucho que ver los cineastas de Ginebra que forman el "grupo de los cinco": Jean Louis Roy, Michel Soutter, Alain Tanner, Claude Goretta y Jean Jacques Lagrange (quien hasta ahora realiza su primera película, habiéndose concretado anteriormente a colaborar en las de sus compañeros). Es este grupo quien define el plan de coproducción con la televisión, con magníficos resultados hasta ahora. A los nombres de los componentes del "grupo de los cinco" se pueden añadir los de Henry Brandt, Claude Champion, Francis Reusser, Jacques Sandoz e Yves Yersin. Champion, Reusser, Sandoz y Yersin, realizan en 1967 una película compuesta por cuatro episodios, *Quatre d'entre elles*, sobre la condición de la mujer en Suiza. Cada uno de los cuatro episodios está dedicado a un tipo diferente de mujer y en diferente edad y dejan ver un temperamento particular de cineasta. Champion y Yersin se acogen a los métodos del "cinéma-verité" con *Sylvie* y *Angèle* respectivamente, el primero muestra una inclinación sociológica, filmando con gran simplicidad y confiando en la espontaneidad de sus actores no profesionales, el segundo penetra con una justeza atroz en el universo de la vejez, evitando las trampas inversas de la distancia y la complacencia para llegar siempre a lo esencial. Reusser y Sandoz recurren a la ficción, el primero de una manera panfletaria y provocadora, con *Patricia* el segundo perdiéndose entre la convención y las ambiciones exageradas.

En sus trabajos posteriores, Champion con *Yvon-Yvonne* confirma la vía sociológica y testimonial, Yersin pierde un poco de sus cualidades de penetración con la ambiciosa *Swiss made*, considerada en el contexto del cine suizo como la primera "superproducción". Reusser realiza en 1968 *Vive la mort* (Viva la muerte),



San Salvador  
15-II-71.



en la cual lanza a una joven pareja por los paisajes de la Suiza pintoresca para hacer estallar los clisés turísticos y publicitarios de la moral mercantil.

Del "grupo de los cinco", Jean Louis Roy, formado en la televisión (algunas de sus emisiones han sido premiadas en los festivales europeos de televisión), realizó en 1967 *L'inconnu de Shandigor* (El desconocido de Shandigor), una historia de espionaje que desemboca en la ciencia-ficción. Roy utiliza esta mitología moderna del superespía como un puro pretexto coreográfico. Otro de los elementos tomados por Roy es el de la tira cómica no sólo en cuanto a la concepción de los personajes sino en cuanto a la narración fragmentada y a la estilización de los trazos. El film es un mosaico de intrigas en las cuales el realizador rechaza el juego del *suspense*, pulveriza los lugares comunes del género y se instala en el corazón de la verdadera poesía cinematográfica.

El film por sus propias características provocó una gran cantidad de malentendidos —parte de la crítica presente en el festival de Cannes de 1967, la más inclinada a quedarse en las apariencias, reaccionó negativamente ante lo que consideraban un simple epígono de James Bond bajamente comercial— y quizá su mayor defecto fue la ambición manifiesta de tocar al mismo tiempo dos tipos de público, el simple espectador y el cinéfilo, quedándose finalmente a medio camino entre la concesión y el rigor. De todas maneras, *El desconocido de Shandigor* es el primer film suizo capaz de salir sin demérito de las fronteras helvéticas y es algo así como la señal esperada que iba a desencadenar el movimiento. Roy realiza en 1970 su segunda película, *Black-Out*, de la cual existen las mejores referencias.

*El desconocido de Shandigor* fue el primer film que sugirió la existencia de un posible cine suizo (definición que hasta ese momento sólo se prestaba a una sonrisa condescendiente), pero fue dos años después con *Charles mort ou vif* (Charles vivo o muerto), de Alain Tanner, cuando ya no cupo ninguna duda. Presentada en la "Semana de la crítica" del festival de Cannes de 1969, la película fue la gran revelación, el *coup d'éclat* del imprevisible cine suizo.

Tanner fue marino antes de dedicarse al cine, es decir que eligió dos actividades poco normales: marino en un país sin costas aunque con una "marina mercante" y cineasta en un lugar donde el cine simplemente no existía. Ante esto no había más solución que el exilio y Tanner elige Inglaterra donde trabaja para la BBC como productor y realizador de televisión; en 1957 realiza con el grupo del *Free Cinema*, apoyado por Lindsay Anderson y en colaboración con otro suizo exilado, Claude Goretta, *Nice Time*, que ganará el primer premio del corto experimental en el festival de Venecia de 1957. Después pasa a Francia donde trabaja tres años como oscuro asistente de dirección y por fin no le queda más remedio que regresar a la fría y lechera Suiza; cortometrajes

sociológicos, sobre el arte y la arquitectura, muy apreciados, films y reportajes para la televisión suiza y por fin el arreglo de coproducción que le permite hacer *Charles vivo o muerto*, la cual escribe, coproduce y realiza. Durante todo ese tiempo también es picado por la crítica y la teoría, colaborando ocasionalmente en las revistas *Sight and Sound*, *Cahiers du Cinéma*, *Cinéma 58*, *Cinema novo* y por tres años hace la crítica regular de un semanario suizo. Para terminar, en 1962 había fundado la asociación suiza de realizadores de films.

*Charles vivo o muerto* es una obra admirable, singular, profundamente arraigada en nuestra época. Es un "pequeño fresco histórico", nos advierten los créditos, con lo cual el realizador indica que no nos debemos quedar en la anécdota. Es uno de los pocos films verdaderamente nacidos de los hechos que sacudieron a la Europa francófona y a casi toda Europa occidental en 1968, sin ninguna referencia explícita a lo que se llama, con un pudor encantador, "los acontecimientos". Esto no quiere decir que se trate de una de esas bajas operaciones comerciales recuperativas, con su bien dosificada mezcla de "política" —erotismo-violencia, sus jóvenes de cabellos largos y todo el folclor.

Tanner ha concebido su film como una fábula destinada a provocar al espectador. Su primer rasgo de inteligencia es invertir los términos en cuanto a lo que se podía esperar: es el padre, principal protagonista, dueño de una pequeña y próspera industria fundada por su abuelo —fabricación de piezas para relojes, ¡naturalmente! — quien cuestiona, niega, y en consecuencia tiene una nueva mirada sobre el mundo en que vive, mientras que el hijo es el reaccionario, el conservador, quien se apeg a la defensa de su propiedad y su patrimonio. Charles, a los 50 años, se quita los lentes, en sentido propio y figurado, deja su posición, para iniciar una segunda existencia. Un reportaje de televisión sobre su empresa, el discurso de un joven obrero durante la celebración del centenario de la fábrica de la que es el patrón respetado y respetuoso y sobre todo una entrevista que concede a la televisión en una serie llamada "Retrato televisado", en la cual habla de sus antecedentes, su existencia, en donde se abandona a la palabra liberadora, son para Charles Dé un revelador: rompe con su vida habitual y se decide a buscar su libertad. En ello es ayudado por una pareja medio bohemia, semiartistas, semiartesanos, con quienes Charles se instala, cambiando hasta su nombre: ahora es Carlo. De esta manera, mientras Charles Dé se pierde para su familia, para su sociedad, Carlo, su otro yo, se despierta poco a poco de un sueño; vive a su guisa, comparte las tareas con su nueva "familia", mantiene un nuevo tipo de relaciones auténticas. El cansancio, la angustia de Charles Dé, dejan lugar a una especie de alegría de vivir de Carlo, una reconciliación consigo mismo. Pero la huida es transitoria, pronto su familia, su mundo, movilizan contra él a sus "perros de presa", un abogado, un detective y por último, los



## VI A LA BELLEZA

Vi a la belleza, mi amiga,  
encerrada en una torre.  
Complacióme a la Virgen María  
que yo fuese su señor.  
Y se hizo la puesta del sol,  
y cuando el día ya brillaba  
yo, belleza, os tenía  
por amor entre mis brazos.

Refrán:

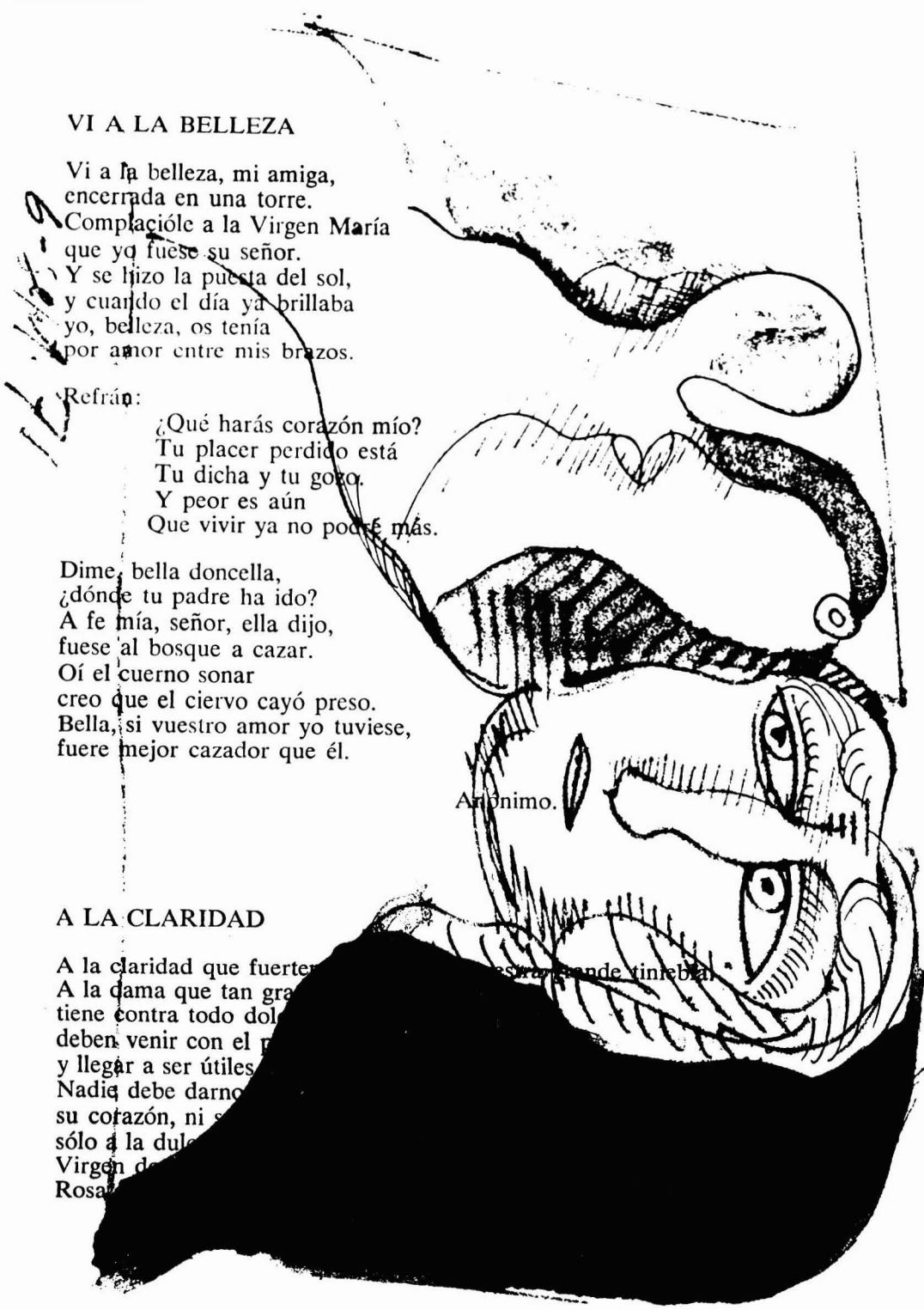
¿Qué harás corazón mío?  
Tu placer perdido está  
Tu dicha y tu gozo.  
Y peor es aún  
Que vivir ya no podré más.

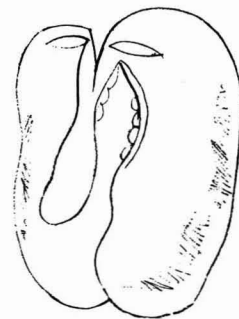
Dime, bella doncella,  
¿dónde tu padre ha ido?  
A fe mía, señor, ella dijo,  
fuese al bosque a cazar.  
Oí el cuerno sonar  
creo que el ciervo cayó preso.  
Bella, si vuestro amor yo tuviese,  
fuere mejor cazador que él.

Anónimo.

## A LA CLARIDAD

A la claridad que fueren  
A la dama que tan grande  
tiene contra todo dolor  
deben venir con el  
y llegar a ser útiles  
Nadie debe darnos  
su corazón, ni  
sólo a la dulce  
Virgen de  
Rosa





enfermeros encargados de llevarlo a una clínica psiquiátrica para curar su "anormalidad" o por lo menos hacerlo callar.

Una de las grandes cualidades del film es la lucidez del comportamiento de Charles-Carlo, a través del cual Tanner aborda con agudeza el "*mal de vivre*" de nuestra época. El film se desarrolla en Suiza, uno de los más altos ejemplos de democracia burguesa y el "*statu quo ambiente*" (como lo llama Tanner) no hace sino agudizar la realidad del problema. La principal carta de esta lucidez es el humor, humor vengativo, cáustico, amargo, que ayuda a mantener una distancia crítica con respecto a los personajes y a las situaciones, una distancia que impide la identificación fácil, que permite al "héroe" Charles-Carlo la ironía respecto a sí mismo, que pone en evidencia los límites de su experiencia, así como los de los sentimientos pequeñoburgueses de los otros personajes "simpáticos", Paul y Adeline, la pareja que acoge al viejo.

El film es una fábula que tiene como fin encontrar la realidad y enfrentarnos a ella. Ante el problema expuesto no hay manera de hacerse ilusiones tranquilizadoras, tanto más que Tanner evita las soluciones falsas. La experiencia de Charles es limitada, pero su verdad es el rechazo a colaborar con la mentira, llevar a sus últimas consecuencias su ruptura. Charles paga su osadía encerrado en un asilo psiquiátrico, nadie puede desafiar impunemente las normas de una sociedad, pero como dice el proverbio que cierra el film, "quien ríe al último, ríe mejor".

En su siguiente film, *La salamandra* (1971), Tanner matiza al mismo tiempo que radicaliza los propósitos de su primero. El film trata de una película en proceso de creación: dos guionistas trabajan una historia a partir de un mínimo acontecimiento de la página roja teniendo como centro a la verdadera protagonista. El proceso de creación significa una progresiva toma de conciencia de la heroína, quien a medida que adquiere lucidez escapa a sus "autores", paralelamente, éstos descubren su impotencia para aprehender la verdad sobre un hecho y una protagonista que se les escapa y renuncian a inmovilizarla en la ficción. Pero la experiencia, otra vez limitada, es positiva en cuanto que los tres personajes descubren la naturaleza de sus enajenaciones y se liberan parcialmente. Con el mismo humor que en *Charles vivo o muerto*, Tanner plantea una vez más lo utópico de la libertad total en el cuadro de una sociedad dada.

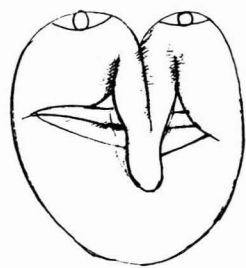
"*La salamandra* es cine de país pobre —dice Tanner en la presentación escrita del film—. Esto no tiene mayor importancia, en la medida en que el dinero en el cine es a menudo la glicerina que hace pasar el supositorio y lo que obliga a plegarse al viento de la moda. Pero ¿cómo filmar un país como Suiza? En primer grado, imposible. Hay que apartar las diez cortinas que esconden la realidad. Nada de psicología. Nada de *travelings* que vayan al interior de las cosas verdaderas, porque se cae en el vacío. Pero,

justamente, el cine es el arte de lo real, lo que no quiere decir que el arte sea la vida. Al contrario, mientras más verdad sea el cine es más falso y por lo tanto mientras más falso es más verdad. La solución es mezclar lo verdadero y lo falso, los géneros, las tonalidades; tener como armas la ironía y lo incongruente. Pero la ironía marca también los límites de nuestro poder. Hay que intentar trascenderla, y puesto que la especificidad del cine (la única) es el Tiempo que pasa, es decir de una manera u otra la narración, lo que hago es poner a tres personajes que serán al final del film diferentes de lo que eran al principio. Tres personajes que buscan un poco de su libertad, es decir, de la libertad del otro."

Claude Goretta en su primer largometraje, *Le fou* (1970), toma un personaje que tiene muchos puntos comunes con el de *Charles vivo o muerto*, interpretado además por el excelente François Simon (el mismo intérprete del film de Tanner). *El loco* pone en escena a un cincuentón jubilado por su edad que pierde las economías de toda su vida en una mala inversión. Entonces, para vengarse y para recuperar el dinero perdido se dedica a asaltar mansiones ricas y solas, hasta que después de romper el aparador de una joyería (máximo gesto de protesta) se enfrenta a la policía con un revólver de juguete y es abatido. Goretta borda el tema de la destrucción del individuo en un tipo determinado de sociedad con una gran justeza y nos da a través de una verdadera escritura cinematográfica la atmósfera sofocante del espíritu pequeñoburgués. El héroe paga con su silencio y sus úlceras el confort suizo, hasta que un hecho injusto lo hace revelarse, sin que esta rebelión llegue a ser conciencia de su situación.

Michel Soutter es el más prolífico de los nuevos realizadores suizos: un largometraje anual de 1967 a 1970, lo que es mucho teniendo en cuenta la debilidad cuantitativa del cine suizo. Los tres primeros, *La Lune avec les dents* (La luna con los dientes), 1967, *Haschich*, 1968 y *La Pomme*, 1969 están realizados con presupuestos muy bajos y en 16 mm, amplificados posteriormente a 35 mm. En ellos Soutter se revela como un poeta irónico de la mentalidad calvinista; sus personajes sufren de un malestar indefinible que se traduce en el deseo declarado de abandonar un país y una forma de vida mediocre y blanda, para encontrar, bajo otros cielos, la pasión que falta a sus vidas. Pero, en definitiva, son sólo seres veleidosos que se contentan con deambular por unos parajes a los cuales se encuentran profundamente arraigados.

Ya con estas tres películas Soutter se coloca, junto con Tanner, como el más interesante de los cineastas suizos de la nueva generación. En 1970 realiza una de las obras más originales y audaces del nuevo cine de todo el mundo, *James ou pas* (James o no). En esta ocasión Soutter retoma los temas de las anteriores, pero despojándolos hasta dejarlos en lo esencial. Esto ya sería suficiente, pero donde la obra adquiere sus verdaderas dimensiones es en su riqueza estructural. En este nivel el film es una serie de



anomalías, de desviaciones que acaban por cuestionar directamente la "normalidad" instituida del discurso cinematográfico. El film se distingue por su diferencia transgresiva, que desplaza y subvierte los automatismos de la narración dominante. Ahora bien, esta "diferencia" remite necesariamente a la identidad, a la anterioridad de las formas, es decir, que la lectura de *James ou pas* sólo puede tener efecto con referencia a las categorías dominantes del discurso fílmico, a un orden narrativo establecido. A partir de ahí, el film opera la mencionada "desconstrucción", transgrede la axiomática de la narración clásica. *James ou pas* altera una "normalidad" actuando directamente sobre el significante, aboliendo radicalmente el significado (coherencia-verosimilitud). Gracias a esta combinación dialéctica el film toma conciencia de sí mismo y de su propio trabajo productor de sentidos. Para ello utiliza dos prácticas operatorias: por una parte la negación (subversión), por otra, la reflexión sobre esta misma negación (reflexión en el sentido de reflejo).

La subversión se articula en dos tiempos: negación de la unidad negación de la causalidad. En el primer tiempo, el film se esfuerza en dispersar, fragmentar, pluralizar los enunciados dramáticos. Paralelamente, multiplica las pistas y las direcciones, acumula digresiones y redundancias, para ahogar un hipotético hilo conductor. De una manera más precisa, el film plantea las premisas de una proposición dramática (enigma policiaco, enigma sentimental), pero a cada instante difiere el momento de una exposición lineal, la revelación de un sentido. *James ou pas* comienza con un disparo y termina con el descubrimiento de un cadáver. Entre estos dos extremos, se instala una larga digresión; otras historias se esbozan. El procedimiento consiste en fijar una "historia", abandonarla, plantear otras y regresar a la original después de una serie de migraciones insólitas. En definitiva, el film no trata ninguna "historia", ningún asunto y en última instancia no produce ningún sentido. Con ello, va a la abolición de toda unidad (dramática, temática) y a la negación de toda linealidad (significante, significado).

En el segundo tiempo, el film intenta borrar toda relación lógica entre los enunciados, romper sobre todo con la lógica determinista de un discurso que supone todo enunciado narrativo como el efecto de una causa unívoca. Ningún enunciado está motivado por alguna determinación (dramática o psicológica). No sirve a ninguna demostración, ni verifica ningún sentido; no participa de ninguna problemática, simplemente se yuxtapone a otros enunciados. De tal manera, el film tiende a la irracionalidad global. Sin embargo, para garantizar la "legibilidad", el film se suscribe a un orden. Pero este orden no tiene como fin producir un sentido, su papel es homogeneizar los enunciados: la temporalidad. Todos los elementos del discurso se colocan en la simultaneidad temporal, en una sucesión cronológica. El film no explica

San Salvador  
15-II-71.



una sucesión de enunciados, pero los sitúa en un cuerpo temporal unitario.

Al eliminar todo efecto de causalidad, *James ou pas* opta por un discurso literal y factual que muestra pero no demuestra; opta por una escritura neutra en la que el significado está siempre ausente, la explicación, invisible, la causa, siempre faltante, una escritura en la que el acontecimiento queda reducido al estado de pura emergencia, de pura gratuidad, inmotivado, injustificado, no significado. En consecuencia, hay una abolición del discurso demostrativo que subordina la escritura a la exposición de un sentido. El film no demuestra, no lleva a cabo ningún análisis, no conlleva ninguna problemática y para terminar rechaza la determinación económica, en cuanto que al renunciar a la idea de utilidad y necesidad de las partes en relación con el todo, está dejando de lado la exigencia de "eficacia", uno de los principales valores de cambio del cine. Por último, *James ou pas* suprime el discurso referencial, que a través del sentido trata de implicar una realidad o la apariencia de una realidad. En este caso, el film no trata de hacer creer en su propia ficción, en su propia afabulación, sino al contrario, contraría sistemáticamente todo efecto de realidad, haciendo intervenir, entre otras cosas, el sin sentido o el absurdo.

Es aquí donde interviene la segunda práctica, el film deviene un sistema cerrado que no remite a ningún sentido, a ninguna exterioridad (referente); el film no implica más que su propia literalidad, su propia materialidad. Liberado del sentido, se plantea como escritura tautológica, reflexiona continuamente su propia práctica sobre los signos. Liberada del significado, suprimido el referente, la escritura se reconoce en tanto que tal, el film toma conciencia de sí mismo, de su carácter de ficción.

El último film de Soutter es pues una de las obras más audaces de estos últimos tiempos, al mismo tiempo que va al encuentro de algunas de las preocupaciones teóricas actuales que hasta ahora han carecido de ejemplos concretos. Lo mejor es que no parece ser un caso aislado, *La salamandra* de Tanner, a la cual me he referido anteriormente, parte parcialmente de la experiencia de Soutter en *James ou pas*, en cuanto que refleja su propia producción de sentidos y se reconoce como ficción.

El cine suizo, a través de sus mejores ejemplos, se coloca dentro de las preocupaciones del cine europeo más avanzado. De esta manera, si bien concierne inmediatamente al país helvético, concierne también a Francia, Inglaterra, Alemania, etcétera, todos los países cuya vida es determinada por un tipo concreto de relaciones sociales. Pero esto tiene una aplicación muy característica, muy nacional, una verdadera "explicación suiza".

Esta explicación, esta perspectiva, esta óptica en el enfoque de problemas políticos, estéticos, socioantropológicos, comunes a buena parte del mundo actual, dan como resultado la unidad del cine suizo por encima de los diversos estilos y concepciones





particulares, que se traduce en una escritura cinematográfica con rasgos propios y en este sentido se puede decir que el cine suizo, o por lo menos cierto cine suizo, es siempre el mismo film.

Una de sus características el tema constante *arraigo-desarraigo* (aun en los casos en que no está tratado anecdóticamente), señalado pertinentemente por el productor Freddy Landry en una entrevista aparecida en el mensual especializado francés *Cinéma 70*: "Son los films de nuestra, de mi generación, de aquellos que dejamos la adolescencia al final de la segunda guerra mundial, sin haber participado en ella, pero con la idea de que era necesario hacer algo. ¿Qué es lo que hicimos efectivamente? Aceptar una cierta concepción y ciertas condiciones de la dicha individual. Los personajes de Soutter siempre quieren irse de Suiza y acaban quedándose; los de Reusser, al contrario, aceptan deliberadamente quedarse, nunca tienen la veleidad de la partida. Unos y otros son personajes arraigados en las cosas que nos son propias, a partir del paisaje, arraigados también en una cierta pasión por la posibilidad de las relaciones humanas, aunque la conclusión sea precisamente la imposibilidad de relaciones humanas."

Siguiendo esta óptica nos encontramos que si bien hay un arraigo en las cosas propias, hay un desarraigo violento y profundo en la sociedad, llevado a sus últimas consecuencias por Alain Tanner en *Charles vivo o muerto*. "Creo —continúa Landry— que hay aquí una actitud original. Un arraigo verdadero porque amamos la tierra, el paisaje, la gente del país. Un desarraigo profundo en la manera como esto se organiza, en la sociedad."

Este arraigo-desarraigo está presente en todos los films suizos en cuestión, pero va aún más allá, explica un aspecto que quizá se nos escapaba de Jean-Luc Godard, su aspecto "vaudois", es decir, la importancia que tiene en su obra el origen suizo.

Queda el posible paralelo entre el cine suizo (el de la Suiza romanda, en francés, que como hemos visto es el que cuenta) y el cine quebequense. Superficialmente se puede establecer el paralelo en cuanto que ambos cines se expresan en una lengua que coexiste con otra (s) en el país. Pero las diferencias son notorias. En ambos el cine se hace casi exclusivamente en 16 mm, pero para los cineastas suizos el recurso a este formato es una opción económica, mientras que para los francocanadienses es una necesidad. El cine quebequense, como Quebec mismo, se arraiga en el lenguaje, es ahí donde se afirma una identidad nacional, en la lengua, en el acento particular que es la base de su propia cultura. En Suiza hay una integración cultural en la que coexisten las diversas lenguas, no se trata pues de llegar a la afirmación nacional a través de la palabra, de la lengua, sino de las situaciones, de los comportamientos. En el cine quebequense, el 16 mm con sonido sincrónico y directo es el que mejor sirve para proclamar su diferencia y su identidad cultural a través de la lengua: filmar en 16 mm con sonido directo y sincrónico es una ideología. Los cineastas suizos, en cuanto que su fin no es servir a la palabra, utilizan el formato, como una pura necesidad económica, sin mayores consecuencias estéticas, con la técnica, el estilo (y la "ideología") del 35 mm.

