

AS CARAS DO MEDO*

A poesía está en todas partes

CAHIERS: Como chegou vostede ao cinema?

GEORGES FRANJU: De neno, ía moito ao cinema. Como todos os nenos da época. E houbo un filme que me impresionou e que nunca volví ver que se chamaba *Le Valtour de la Sierra* (Ou da Sirria, segundo Francis Lacassin, que o coñece). E sempre me chamou o silente, o período que remata en 1920. Pichon, que escribiu os diálogos de *A cabeza contra o muro*, dicía: «*Franju non ten ideas, ten visións*». Iso resume todo. O silente consiste en dúas cousas: a ausencia de diálogo, e o branco e negro. Cantos menos diálogos teño, máis contento estou. Podo mirar as imaxes do *Fantomâs* de Feuillade cincuenta veces, que me fascinan cada vez. E fascíname tamén a natureza do celuloide, do rexistro fotográfico do filmes desa época. O ortocromático! Soñei sempre con rodar *Fantomâs*. Alén diso, cando fixen o meu primeiro documental, *O sangue das bestas*, en 1948, claro que tiña ganas de facer cinema, pero era todo moi impreciso. A proba: tiña traballado na Federación Internacional de Arquivos Filmi-cos, e traballara tamén con Jean Painlevé. Fixen en 1934 con Henri Langlois unha curta: *Le Métro*, pero foi un mero divertimento. Non pretendía aportar nada ao cinema. Despois un día, un domingo, por acaso, paseando, cheguei a un descampado da Porta de Vanves, de gran beleza. Un verdadeiro *terrain vague*, habitado por ciganos, unha feira miserábel. Era outono, e atopei a paisaxe cativadora, un pouco sinistra, moi poética. Vexo un letreiro: «*Émile Decroix, tratante de carne de cabalo*». Dinme conta que eran os matadoiros. Achei que era unha relación de gran beleza: ese estraño decorado, e alí, a matanza de animais. Sabía que existían dous matadoiros en París. Díxenme: «*Sería curioso facer un filme sobre os matadoiros*». Vou ver entón onde se atopan os matadoiros da Villette: o lugar, é de capital importancia. Marabilloume o lado tráxico, tamén sinistro, do canal do Ourcq. Había un muro longo, e pensei: «*é aí*». Quixen saber o que había no interior. E mirando o interior, comprendín que a matanza, a acción que alí tiña lugar, estaba en *sombria* harmonía co seu entorno. Fixen o filme. Se só houbese nel a matanza de animais, non o tería feito xamais. Porque sería un documento. Non un documental.

CAHIERS: Que é o que vos interesaba, como cineasta, no documental?

G. FRANJU: Atráenme as situacións insólitas, pola poesía e o lirismo que atopo na violencia a nas situación cotiás, que son as máis conmovedoras, e cando as expresamos, as máis extraordinarias. Non podemos partir do extraordinario, non significa nada. En todo caso, non o podemos construír. Mentres que a poesía está por todas partes. Por iso acepto todos os temas. Dinme que faga un filme sobre a porcelana. Imos aló! É tamén un filme de terror. Sinto que son capaz de facer da cousa máis banal algo insólito e estraño. O que conta non é tema, é o obxecto. Todo vén do decorado, do obxecto. Para min, o cinema é unha visión. Como dicía Baudelaire: «*Quen mira desde fóra unha fiestra aberta ve menos cousas que o que mira unha fiestra pechada*». Desta frase, fixen a miña carreira no cinema.

«Os ollos sen rostro»

CAHIERS: Cal foi o punto de partida de *Ollos sen rostro*?

FRANJU: Rodaba xunto a Pierre Brasseur *A cabeza contra o muro*. É certo que non teño moita simpatía polos actores, salvo polo miña amiga Édith Scob – e por un só actor: Pierre Brasseur. A conexión con Pierre Brasseur foi inmediata, mesmo fraternal. Adoraba a ese home. Era un tipo que bebía moito, extravagante, mais entendeu de contado o que eu quería, un personaxe preciso, contido, e mesmo, como dicía Cocteau, «*dunha calma monstruosa*». E dime un día: «*Mira, un produtor, Jules Borkon, propúxome un filme, gustaríame que leses o guión, é bastante absurdo, e fareino só se o fas ti. Son un médico bébedo que conduce como un tolo, que ten un accidente de coche, a súa filla queda coa cara queimada, e el tenta secuestrar raparigas para quitarlles a pel do rostro para recompoñer o da filla*». E continúa: «*Pero teño un axudante drogado, que viola os cadáveres, e ao final, vénme deter, mais a miña filla, que asiste á escena, mátese e todo remata nun baño de sangue*». Era *Grand Guignol*. E Deus sabe que o detesto. Dixen: «*Primeiro, non vai haber axudante, nin drogadicto, nin violación de cadáveres*». Brasseur presentoume a Borkon, a quen lle digo o que vou facer, parécelle ben, e contrátame. Pregúntame: «*Quen queres para a adaptación?*» Dígolle: «*Boileau e Narcejac*». Pola razón que segue. Antes,

[*] Entrevista con George Franju, realizada por Marc Chevre. Tirada de *Cahiers du Cinéma*, núm. 389, Novembro 1986.

na novela de policías, o protagonista era o poli, o investigador, o detective, ou en todo caso o asasino, o gángster das novelas negras. A achega de Boileau e Narcejac ao xénero foi poñer énfase na vítima. Por que a vítima? Porque quería que a persoa na que se centrara a acción fora unha personaxe poética, da cal xa fixera un plano n'*A cabeza contra o muro*. Era Édith Scob! Édith Scob, coa que cruzara apenas tres verbas, unha rapaza que non coñecía, mais sabía que era a miña actriz. Era como se a estivese a agardar. Xa que representaba todo o que eu amaba da poesía. Por exemplo, era Annabel Lee, ou a princesa Brambilla, ou mesmo Gradiva. O rostro de Édith Scob era a representación visual das miñas lecturas. Esa vítima, sería Édith Scob, a condición de cambiar a personaxe. Era preciso facer unha personaxe máis poética, en certo xeito inmaterial, e ao mesmo tempo que encaixase nunha historia máis realista. Escribín o papel co retrato de Édith a carón do guión. Cando Borkon le o guión, queda só un rol por asignar. Díxenlle: «*É para Édith Sob*». E respondeume: «*Se o que contas dela corresponde co que escribiches, contrátoa*». Fíxose así. Atopeina totalmente por acaso, e non podía ser doutro xeito. É única.

O plano da DS

CAHIERS: A imaxe ten un aspecto cru, case documental, mais ao mesmo tempo está moi composta. Como traballou vostede con Schuftan?

FRANJU: Tiven desde o principio un guión técnico moi preciso. E Schuftan, co que xa fixera *A cabeza contra o muro* e *A primeira noite*, é tamén moi preciso e rigoroso. Nunca pedía explicacións sobre un plano, senón sobre a escena enteira, sobre a súa atmosfera: «*Que é o que pasa? Que pasa despois? Sae de campo ou seguimos con el?*». Sempre preguntaba: «*Que me deixas para iluminar?*». É dicir, que espazo da posta en escena lle deixaba para colocar as luces. Collamos o plano da chegada da DS ó patio do Instituto Médico-legal, filmado en plano picado. Vemos a escena desde o despacho do profesor Piedelièvre, enriba da morgue, e o actor que o interpreta achégase á fiestra e di: «*Velai está*». Schuftan utilizara unha lente que illaba o coche nun plano pechado. Mirei o ensaio e díxenlle: «*Non vai. O importante aquí, é o patio. É preciso que o plano sexa máis aberto porque -este é o meu lado documental- o campo, o decorado, é o obxecto, senón o que vemos é o suxeito, que é o coche*». Cambiou a lente dando un plano máis amplo. Vin á escena desde arriba, fixen como o actor e dixeran a súa frase. No tempo que pasou embaixo, onde o coche se puña en movemento e volvía entrar en campo, o patio quedaba baleiro durante un instante. Na primeira versión, seguíamos o coche cunha panorámica. Entón, díxenlle a Schuftan: «*Así non. Hai que deixar que o coche entre en campo só e aparque*». Vin como quedaba e dixeran: «*Aí, algo se conseguiu. É unha imaxe que anuncia unha desgraza. É unha imaxe insólita, que leva en si un misterio*». Porque, como xa dixeran dos filmes de Feuillade, é nos planos onde non pasa nada que algo pode ocorrer, os que se aproveitan do baleiro, o silencio, por tanto do desacougo, da inacción e da espera. Se non hai desacougo, non hai misterio. E por iso este plano é misterioso: porque o patio permanece baleiro unha décima de segundo. É algo

que non está previsto no guión: pertence ao insólito, e este non se crea, revélase. Sempre se pode crear un ambiente fantástico co 2CV, que renxe, unha imaxe nocturna, con Alida Valli e os seus ollos algo aloucados, luces violentas, brillos dos faros, a man cuberta de negro sobre o retrovisor, que fai aparecer unha muller vestida de home cun chapéu de ala ancha caído sobre os ollos, que abanea, e finalmente cae – e sabemos que é un cadáver. Se con iso nos facemos cinema fantástico, se non damos medo, mellor cambiar de traballo. Mais non é iso o que me interesa, o que me interesa é a DS. Nos planos de espanto, onde nos arriscamos a caer no fantástico clásico, hai sempre imaxes que saen do fantástico, e lévannos cara o onirismo e o insólito. É o que ocorre no cemiterio. Cando Brasseur leva nas costas un corpo, o de Juliette Mayniel, envolto nunha saba, seguido por Alida Valli, é de noite, coas sombras da cruz sobre o chan. Camiñan sobre o grixo, e este rechía, el abre a porta, ela está ao borde dunha crise de nervios, e el golpea as lousas. Isto fai evidentemente un ruído cavernoso. Se iso é todo, non sería máis que terror clásico. Afortunadamente, está o paso do avión. Esta escena macabra é indispensable para o resultado final, mais o que conta para min, é o lirismo, o avión, a poesía. É o mesmo no final, se só tiveramos a escena de Brasseur devorado polos cans, sen a fuxida de Édith Scob na noite cos paxaros brancos.

Que é o insólito?

CAHIERS: Teño a impresión de que, máis que un filme de terror conseguido, no sentido dun filme de xénero, *Os ollos sen rostro* é un filme sobre o medo que está ontologicamente ligado ao espectáculo de cinema, sobre o feito que, sobre todo, ir ao cinema é pasar medo.

FRANJU: Sen dúbida. Hai que crer que o destino do cinema era o fantástico, xa que o primeiro filme, *A chegada do tren á estación da Ciotat*, provocou un medo horrible na xente. A min asustaríame moito máis un golpe na porta que os marcianos. Dánme igual os marcianos, non os coñezo. O que me interesa, é o insólito que xorde do normal. Se puidese ser expresado, o máis terrorífico sería o *anódino inédito*. O insólito reside nas situacións. Non se constrúe, revélase.

CAHIERS: Que entende por revelación?

FRANJU: Cousas que aparecen que non estaban previstas nin escritas. Por exemplo, o patio baleiro. Cando digo que o insólito está nas situacións, é o caso do avión. Un avión que pasa por riba dun cemiterio, non hai nada de raro niso. Mais nese momento preciso, onde estamos a piques de cavar a tumba, a situación é insólita. Nace desa posta en relación. Un tipo que pasea cun fusil de caza polo campo, é un cazador. Un tipo que pasea con fusil de caza polos Campos Elíseos, que é? De certo que non un cazador. O insólito, é crear unha relación poética entre dous elementos normais en si propios, que son os que fan que creamos na situación. A imaxe máis insólita débese á inxenuidade dos realizadores da época. A razón pola que me gustan tanto os filmes entre 1895 e 1902, é que, por necesidade ou inxenuidade, todo estaba permitido. E o espectador cría. Como se cría que o tren era real. Nos *Vampiros* de Feuillade – ou en *Fantomâs*,

que é o exemplo idóneo, hai esa montaxe de imaxes, na que o personaxe abre un armario, sae un canón, abre a fiestra e dispara. A imaxe seguinte -o efecto dese disparo- é un navío de guerra que afunde, un acorazado tirado dun noticiario. Iso é o insólito. É incríbel. E realista. A barco vai a pique de verdade. Aí onde a relación é surreal, é que non hai outra relación salvo a poética entre o barco que se afunde e o canón!

CAHIERS: Ten o medo algo que ver coas ganas de facer filmes?

FRANJU: Si, a emoción. Dixen a miúdo que emprendo materiais que temo. É evidente que cando fago un filme sobre matadoiros ou sobre enfermos mentais, é un asunto que me impresiona. E non fago o filme coma un exorcismo, senón porque o medo serve de combustíbel. Se quero facer sentir unha emoción, é preciso que eu a experimente antes, e que deixe unha pegada dolorosa. É a expulsión desta pegada – medo ou dor- o que leva á expresión. Porén, mira que temos rido rodando as escenas cirúrxicas! Porque todos sabiamos que era falso!

CAHIERS: Se cadra temos medo porque os personaxes non son conscientes do perigo. Temos medo no seu lugar.

FRANJU: Sen dúbida. Se vemos alguén na pantalla que berra, rimos. Teño a impresión, nos filmes de terror actuais, que os personaxes dánse medo os uns aos outros. Entón, por que ter medo nós? O filme máis terríbel, o peor, que vin nunca, é un filme de técnica cirúrxica que se chama *Trepanación por unha crise epiléptica*. Nela vemos un enfermo que é operado, o cirurxián di que o cerebro non sofre dor, e o enfermo sorrí. É tan espantoso que o público esvaecía sentado, non eran quen de se erguer! E era un público previsto, xa que a proxección era dentro dun congreso de cinema científico. Por que era tan horríbel? Porque o espectador non pode compartir a dor, o actor non a comparte. Tranquiliza ver alguén que sofre na pantalla e que berra. Ten mesmo un efecto sedante. Podemos descargar nel o medo ou a dor. Mentres

que se non hai equilibrio entre a dor que se sente na pantalla, e a que sente... ía dicir o paciente -porque o paciente é, ao final, o espectador-, é atroz, é o espectador o que babexa. Cando o médico di: «*Sorrí porque o cerebro non sente dor, hai que deixar ao cerebro chorar ao seu gusto*», e vemos a hemostase, co fume que sae do cranio, os espectadores non poden máis porque *o enfermo sorrí todo o tempo*. Hai un desequilibrio entre o sufrimento que vemos e a reacción. É o terror: toca ao espectador, non ao actor. Adoro a Méliès, é o máis grande, mais soña no meu lugar. Mentres que Lumière faime soñar.

CAHIERS: De onde vén a vosa paixón polo documental? Porque vemos claramente o que resta nos vosos filmes de ficción da técnica documental e do filme científico.

FRANJU: Para os planos sucesivos da descomposición do rostro de Édith Scob despois da operación errada, fixemos que viñera un experto desde Londres. O maquillador non era quen de facelo. Coñecía de tempo atrás ao doutor Claoué, da época na que traballaba con Jean Painlevé. Fun ver ao seu fillo para que fora a meu asistente para a escena da operación. Mais o home morrera, así que non puido ser. Foi entón o doutor Elbaz, cirurxián estético, quen me asistiu con sabios consellos. Eu xa vira na casa de Claoué fotos de queimados. Do mesmo xeito, para a escena da epilepsia de *A cabeza contra o muro*, asistíume o doutor Pillon, que era un colaborador do doutor Sivadon. É realista. A ciencia, é o punto extremo do realismo, o punto no que non podemos facer trampa. E por iso é que da máis medo. Dunha certa maneira, nunca fixen ficción, e puider seguir a facer curtas documentais. Foi o azar. Amólame a ficción, non creo nela. Na ciencia, en cambio, si. Non na ciencia-ficción. O que é exótico non pode ser estraño. O que é estraño, é o que resulta familiar. E o que aparece de súpeto un día calquera. Langlois dicía que eu non interpretaba a realidade, senón que liberaba ao obxecto da súa aparencia. Non está mal!

PRÓXIMA SESIÓN:

MÉRCORES 24 DE OUTUBRO ÁS 21.30

Algo de Alicia

(*Něco z Alenky*, Jan Švankmajer,

Checoslovaquia-Suíza-Reino Unido-RFA, 1988, 86', VOSG)

Coa presenza de Paula Carballeira