

Unha estética da desestabilización

Gérard Leblanc

Se a obra de Franju se opón violentamente ao cinema que domina o seu tempo non é ignorándoo ou esquivándoo, senón posicionándose do xeito máis frontal que poidamos imaxinar. A meirande parte dos seus filmes foron realizados no contexto do encargo e Franju, cunha excepción (*Naviga-tion marchande*), tense declarado sempre satisfeito.

[...]

Nin os encargos máis contraditorios disuaden a Franju, pois está dotado da capacidade de ollar máis aló do que lle sinala o encargo. «Estou sempre de acordo co suxeito, nunca co obxecto». Mais a capacidade de ver máis aló non é de abondo. Amais cómpre posuír a forza moral necesaria para impoñer a súa visión. Pero Franju busca o atranco. Os obstáculos estimulan a súa imaxinación, o seu espírito de contradición. Ofrécenlle a posibilidade de considerar e tratar un suxeito baixo todos os seus ángulos, de incluír todos os puntos de vista, sen manter, porén, a balanza equilibrada entre eles (o cineasta sempre toma posición). Este gusto polo obstáculo Franju atribúeo maliciosamente ao signo astrolóxico que presidiu o seu nacemento, Aries. Esta explicación semella menos elemental se reparamos a perpetuación, en Franju, do estado de infancia, ese estado anterior á interiorización de códigos e de normas onde o asombro é o principio mesmo de relación co mundo. Ao por que dos nenos, continuamente abraizados, o adulto responde habitualmente que as cousas son así. Para o cineasta Franju as cousas non son como parecen e a ilusión cinematográfica non pode dar inicio se cre-

mos esta realidade. A súa mirada escoita e mide a distancia entre a palabra interpretativa e a cousa ollada. O obxecto non coincide xamais coa palabra que querería circunscribilo. A distancia será mantida, reforzada, ás veces até a vertixe dunha indeterminación definitiva.

O asombro sempre renovado ante as representacións de encargo retoman a consideración institucional do cinema (Franju é sen dúbida o primeiro cineasta que tenta integrar esta dimensión, cando menos de xeito sistemático). Antes mesmo de que o cinema se apodere, toda imaxe non importa de que obxecto, mesmo se é muda, está recuberta polas representacións que dominan a sociedade e o que encarga o filme [*commanditaire*] non fai máis que subliñar e reforzar estas representacións. Onde se pouxa a nosa mirada, existe algo do xa visto por nós, que comeza a falar polos nosos ollos. Non se trata entón de abolir ilusoriamente o discurso do *commanditaire* (este discurso atópase xa, de xeito máis ou menos opresivo, na cabeza de cada espectador). Se o cineasta consegue dissociar o obxecto do discurso que se mantén sobre el, o espectador ha poder seguir a guía, —non importa que guía—, mesmo escoitala, sen mirar polos seus ollos.

Por medio dunha reflexión dende a práctica sobre o estatus da imaxe, que implica a función crítica do cadro, Franju pon ao descuberto o carácter ideolóxico de certo tipo de relación discursiva no real e fai que se distancie. Todo o filme se desdobra. Un segundo filme constrúese sobre a destrución dos alicerces do primeiro. Deste xeito lévase ao espectador a oscilar dun filme ao outro, nunha posición

particularmente incómoda. Mais este trámite instaurado por Franju, presupón a posibilidade dunha actividade á vez crítica e creadora por parte do espectador, en ausencia desta o segundo filme —o filme latente que se perfila detrás do filme aparente— xamais ha residir no virtual.

George Franju foi un estraño cinéfilo que convertido nun cineasta difícil de clasificar. Co-fundador, xunto con Henri Langlois, da Cinemateca Francesa, bo coñecedor da Historia do cinema, foi quen de escribir con grande agudeza sobre «o estilo de Fritz Lang». Mais el podía escribir coa mesma agudeza sobre un filme cirúrxico e, con Jean Painlevé, contribuir á difusión do cinema científico (por certo, Painlevé escribiu o texto d'*O Sangue das Bestas*, 1949). Que ensinanzas saca disto? O cine cirúrxico permítelle pensar nas emocións que xera o medo, o horror, a anguria, distanciándose dos estereotipos trillados pola literatura e o cinema fantástico. Unha trepanación filmada en plano fixo é moito máis terrorífica que todos os monstros do cinema xuntos. Por tanto a relación mantida co eido científico por medio dos filmes permítelle profundar na cuestión da relación do cinema co invisíbel (no sentido físico e non metafísico do termo).

[...]

Escribir, filmar

Para Franju non hai problema en filmar sen unha escenificación previa. El propio escribe o escenario e o comentario da meirande parte dos seus filmes.

A escritura é unha compoñente necesaria da relación do cineasta coas imaxes. A escritura escénica permite fixar as situacións a filmar e a súa secuencia. A escritura do comentario permite definir a relación semántica do cineasta co encargo. Franju fala tanto na linguaxe de quen encarga o filme como na súa propia linguaxe. A linguaxe concíbese como mediación —ás veces harmoniosa, ás veces conflitiva— entre o comentario e a situación. O comentario escríbese case sempre logo da filmación. A linguaxe poética pode crear imaxes materiais coa cámara. Aquí, a escritura desdóbrase. A descrición escrita da imaxe precede a escritura do comentario que acompaña a imaxe definitiva.

O medo inspira outro medo

Se *O sangue das bestas* non é un filme de encargo, cando menos si precisou a autorización das autoridades pertinentes (prefectura do Sena e prefectura de policía). Ao escribir a ambas as dúas administracións, Franju inventa un patrocinator: «Dixen que quería facer un filme de carácter científico sobre o descoñecido traballo dos obreiros do matadoiro —os matarifes— e que as imaxes do filme serían tratadas, de xeito artístico, á maneira das luces e sombras de Rembrandt». A prefectura de policía amosouse completamente

insensíbel a esta argumentación e a prefectura do Sena só lle concede autorización para tirar fotografías. A rodaxe tivo lugar, por tanto, na máis perfecta e silenciosa ilegalidade.

Un suxeito difícil tratado de xeito científico que acada transcendencia por medio da grande arte. Xusto o contrario do que el fai.

Imposíbel pensar na realidade que sexa sen pensar a composición das súas imaxes. Mais o cadro, mesmo un Rembrandt, xa non é o modelo a imitar. Traballar para reunir certas condicións de encadre e de luz e facer agromar a composición subxacente á realidade filmada, a súa significación. Esta procura da composición vai permitir a construción dunha unidade de estilo entre unha paisaxe, fabricada a si propia, e as actividades industriais que alberga.

Escoller o mes de novembro para a gravación dos interiores. As bestas son daquela executadas baixo a luz eléctrica «e o sangue evaporado no frío glacial das travesas do matadoiro permítenos, a pesar das dificultades técnicas, compoñer as imaxes». Vapores de sangue. A rodaxe detense todos os días ás nove, por causa da entrada de luz natural viva por demais que, se chega a dominar o xogo contrastado de luces, instalaría os xestos filmados no cotiá funcional, industrial. Os vapores de sangue que emerxen das execucións e o despezado evocan pola contra un ritual impenetrábel, que baleira as explicacións propostas de senso propio, sen erros. Será a procura do estraño nos xestos facilmente racionalizábeis o que contribúa a crear a impresión de estrañeza que todo espectador experimenta na audición do discurso que os acompaña.

Nova xeografía. Resituar os matadoiros nun medio recomposto, harmónico e contrastado a un tempo. Adiar a filmación até que o ceo de novembro accede a irradiar esa luz extra-solar que o autor agarda del. Na brétema, a paisaxe muda á vista nun decorado de teatro, con todos os seus accesorios. Edificios encadrados de fronte, casas de perfil, convertidas en inhabitábeis polo ángulo escollido da toma de cámara, barcazas a se deslizar polas improbábeis canles. E tamén xestos descoordinados entre si, que viran obxectos, dispersados e reunidos no mercado. Un home situado diante dunha mesa, nun terreo vago, pode perfectamente visitar cun bico de máxima urxencia, que non vai precedido dunha historia de amor, senón do desexo bruto do outro. Dado que desta maneira sucede na realidade, nun filme un bico debe poder encontrarse coa morte.

* Anacos de «*Georges Franju, une esthétique de la déstabilisation*» (1992) Gérard Leblanc, *Maison de la Vilette. París. Tradución dende o francés de María Gordillo Mira e Xan Gómez Viñas.*

PRÓXIMA SESIÓN

Mércores 26 ás 21.30 horas

A ópera dos tres patacos (Die 3 Groschen-Oper,
Georg Wilhelm Pabst, Alemaña, 1931, vösg, 112')

* Presentada por Paula Carballeira