

ciclo MAURICE PIA-

Uno de los pilares del cine de Pialat es el racismo humano. En sus películas, es la forma última de la desesperación, el momento en el que las palabras pierden todo poder de dilucidación y sólo le queda a los pobres cuerpos humanos el enlazarse en un abrazo animal en el que ya no se sabe distinguir entre el amor y el odio, entre la locura y la razón, el yo y el otro.

¿Cómo llegan a ello los personajes de Pialat? A través del sentimiento de lo irremediable. Sus personajes, en cada escena, saben instantáneamente cuál es su relación con el otro, tanto en la derrota como en la victoria; y saben también que toda victoria es al mismo tiempo una derrota para el vencedor. Cada uno de ellos tiene la intuición fulgurante, en el primer contacto con el otro, en el primer intercambio de miradas, en el tono de la primera palabra que se pronuncia, de que el combate será en vano. (...)

Quizá por eso Vincent siempre supo que su hermano Theo, pintor frustrado y celoso de su genio, nunca encontraría ni la fuerza ni el deseo verdadero de buscarle el reconocimiento público y comercial.

(...). Jean Yanne, de igual manera, en *No envejeceremos juntos*, sabe que ama a Marlene Jobert en el momento mismo en que toma conciencia de que es demasiado tarde para reconquistarla. (...). En Pialat siempre hay derrota en la victoria del vencedor y hay fuerza en la debilidad del vencido. (...) Hay derrota, en la certidumbre íntima de Van Gogh de ser un pintor mejor que Renoir y Cézanne: la de tener que renunciar para siempre al único reconocimiento que para él tiene valor, el de su hermano Theo, el bien nombrado. Pero, a la inversa, hay una gran fuerza en la debilidad de Vincent Van Gogh, como en las dudas del abate Donissan, que no sabe si esa fuerza procede de Dios o del diablo con el que se ha cruzado bajo los rasgos de un vagabundo.

El cine de Pialat es exactamente lo contrario que el de Rohmer o Rossellini, en el que la revelación de la verdad se encuentra al cabo de errores y cegueras, de palabras vacías. No hay balbuceos hacia la verdad ni hay que descifrar un camino azaroso: la desgracia es inicial y el personaje sabe de inmediato (inmediatamente) que ella ha empezado a obrar, en el mismo segundo en (el) que empieza su calvario, y que ni la palabra obsesiva ni el enracimarse (al que, no obstante, se va a lanzar a tumba abierta), conseguirán sacarlo de ahí. (...). Al contrario que Bresson, Pialat nunca filma a sus personajes solos; ni siquiera a los más atormentados por la soledad y por las inquietudes morales. Ni siquiera a Van Gogh o al abate Donissan, o a Suzanne en *À nos amours*. (...). Sin el magnetismo de los cuerpos que se atraen, se acercan, se rechazan, se golpean, se enraciman, no hay cine que valga para Pialat. Por eso necesita que en cada uno de sus planos, la cámara registre esos magnetismos, esas sumisiones instantáneas, la forma en que los seres humanos se husmean y sondean como los animales. (...) Él sabe bien que no hay "dirección de actores" que pueda obtener esos campos de atracción y repulsión, esas formas mudas que revelan la pura animalidad de los cuerpos, esas tensiones invisibles que atraviesan el intervalo entre ellos e inscritos en la película; así como sabe que todo esto, que es la piedra de toque de su cine, ocurre antes que el guión, antes que los diálogos, antes incluso que la "puesta en escena", entendida como la sensata colocación de los planos. Pialat sabe que para este cine, el único que a sus ojos merece la pena, todo error de reparto es fatal, como ya lo era a los ojos de Chaplin. No es casualidad que Gerard Depardieu sea el actor pialatiano por excelencia, en razón de ese magnetismo animal que arrastra a su paso, de esa forma de circular suya por el plano, de su manera de someter con su sola presencia y su gestualidad, la capacidad para encarnar al mismo tiempo la debilidad y la potencia de esa fuerza. (...)



“El terrible principio de certidumbre íntima que atrapa desde la primera mirada al otro, a los personajes de sus películas, (lo que) no les impide ni enracimarse ni debatirse con la energía del animal atrapado en un cepo, incluso aunque descanzan que no hay esperanza, es también la de Pialat cineasta a la hora de hacer sus películas. Hay en él la audaz convicción de que cada plano rodado puede arrastrar a la película que se está haciendo a una derrota sin paliativos, un peligro constante al que se enfrenta con la violencia y la intransigencia que un hombre es capaz de movilizar cuando está en juego el sentido de su vida. Pialat no ha dejado de pelear sin descanso contra el ángel, como en el último cuadro de Delacroix que se puede ver en la iglesia de Saint-Sulpice, donde dimos el último adiós a este hombre. Su fuerza y sus debilidades, su violencia y su ternura han dado al cine francés de los últimos treinta años alguna de sus películas más bellas y, en cualquier caso, éstas se cuentan entre las más dignas del gran cine. “De todas formas”, decía a propósito de Van Gogh, enamorado de ella, la hija del doctor Gachet, “es una sucesión de momentos de debilidad, pero, en el fondo, ¡qué fuerza!”

Noviembre 08/08 (director francés).

NOSOTROS NO ENVEJECEREMOS JUNTOS (1972)

DIRECCIÓN: Maurice Pialat.
 GUIÓN: Tito Carpi, Maurice Pialat.
 INTERPRETES: Marlène Jobert, Jean Yanne, Christine Fabréga, Patricia Perangeli, Jacques Galland, Muse Dalbray, Macha Méril, Maurice Risch, Harry Max.
 FOTOGRAFÍA: Luciano Tovoli.
 MONTAJE: Arlette Langmann, Corinne Lazare.
 PRODUCCION: Jacques Dorfmann, Maurice Pialat, Jean-Pierre Rassam.
 DURACION: 110 Min.
 AÑO: 1972.



Lo que Pialat contaba en la película era la crónica desgarrada de la desintegración de su pareja. Así pues, el personaje de Jean, que con el acierto de siempre encarna el gran actor francés Jean Yanne, es un alter ego de Pialat.

Jean es un cineasta, casado con Françoise, con quien mantiene una relación fraternal y atípica, pues en los momentos en que ella no viaja por Rusia comparten piso, si bien no cama. Su relación con Catherine dura ya seis años. Y con ella, Jean se comporta de manera dictatorial y caprichosa, cruel, a menudo violenta, alternando estos momentos de odio con otros de cierta ternura, de leves arrepentimientos, y sobre todo, de dependencia. Catherine, por su parte, acepta con pasmosa naturalidad este errático comportamiento, hasta que finalmente su amor comienza a desaparecer.

La poética de esta obra de Pialat se basa en dos recursos: la reiteración de los episodios de violencia y rechazo, por un lado, y la repetición de los episodios de reconciliación y de realismo y naturalidad con el que se contemplan y transmiten. La película es una película en carne viva, que relata la peripecia amorosa de un hombre que no se gusta a sí mismo, que se condena al desamor por no saber cómo amar.

Es una película desgarrada y extraña cuya fascinación radica precisamente en la aversión que el personaje de Jean nos provoca, y en la incredulidad que la actitud de Catherine nos despierta. Sin ser una película de construcción de la pareja que todos terminamos deseando, es una crónica de la irremediable agonía de un amor.

Noviembre 15/08

A NUESTROS AMORES (1983)

DIRECCIÓN: Maurice Pialat.
 GUIÓN: Maurice Pialat & Arlette Langmann.
 INTERPRETES: Sandrine Bonnaire, Dominique Besnehard, Maurice Pialat, Evelyne Ker, Anne-Sophie Maillé, Christophe Odent, Cyr Boitard
 FOTOGRAFÍA: Jacques Loiseleux.
 MONTAJE: Valérie Condroyer, Sophie Coussein, Yann Dedet.
 PRODUCCION: Micheline Pialat, Emmanuel Schlumberger, Daniel



Toscan du Plantier.
 DURACION: 102 Min.
 AÑO: 1983.

Una chica de 15 años (Sandrine Bonnaire, extraordinaria) encuentra alivio de su conflictiva familia a través de encuentros sexuales ocasionales. El tema invita a una cierta condescendencia hacia los trabajadores sociales, pero la puesta en escena de Pialat no permite una distancia confortable respecto de sus personajes. Sus desordenados planos secuencia nos llevan directo a la acción y nos sostienen, como si nosotros, también, fuéramos combatientes de esta familia en guerra. Su construcción dramática heterodoxa reniega de una simetría clásica en el argumento, y la narración tiene un peculiar modo de que ciertas situaciones no él desaparece del relato, la

Noviembre 22/08

BAJO EL SOL DE SATÁN (1987)

DIRECCIÓN: Maurice Pialat.
 GUIÓN: Sylvie Danton, Maurice Pialat
 INTERPRETES: Gérard Depardieu, Sandrine Bonnaire, Maurice Pialat, Yann Dedet, Brigitte Legendre, Jean-Claude Bourlat.
 FOTOGRAFÍA: Willy Kurant.
 MONTAJE: Yann Dedet.
 PRODUCCION: Claude Abeille, Daniel Toscan du Plantier.
 DURACION: 93 Min.
 AÑO: 1987.



Adaptación de la novela de Georges Bernanos. Bajo el sol de Satán es el relato de la agonía espiritual del cura Donissan (Gérard Depardieu) y de su intento por exorcizar su desesperación compartiendo su desazón con el decano Menou-Segrais (interpretado por el director del film, Maurice Pialat) que inútilmente trata de reconducirlo por el camino del bien. Donissan somete entonces su cuerpo a atroces mortificaciones pero no puede evitar el perseverante acecho del Mal, encarnado en la perversa Mouchette (Sandrine Bonnaire) - una joven de 16 años de la que el cura tiene una premonición funesta-; y en el Diablo, en su trasunto humano, que lo asalta en medio de la noche. Donissan ve así su destino abocado a la confrontación sin tregua con lo sobrenatural, entre la santidad y la condena, hasta su definitiva disolución en el sueño eterno.

La operación estética medular llevada a cabo por Pialat, aquí, se dio con la escogencia de un animal como Depardieu, de esa fuerza de la naturaleza que encarna su cuerpo, en lugar de un actor cuya apariencia fuera tan frágil como la de, por ejemplo, Claude Laydu, casi translúcido en la piel impalpable del cura de Bresson. Depardieu es un niño-hombre, una bestia salvaje con sotana. “Inocentes como animales y canallas como cristianos”, dice un verso de Raúl González Tuñón en el que describe a criminales de su época —criminales con ángel, según el poeta argentino— invirtiendo los términos del sumario juicio burgués sobre los ladrones. De alguna manera, el sacerdote que encarna Depardieu es un criminal, un mono con navaja —o con el escarpelo de Dios: la Biblia, esa “espada de dos filos” al decir de la Escritura— que mortifica el cuerpo para ahogar la desesperación pero que igual siembra en los otros la conciencia de una falta original, que acelera el hasta entonces inadvertido y lento suicidio de una joven promiscua, convertida involuntariamente en asesina; así Depardieu termina siendo trasladado de parroquia porque su pasión no encaja con la imagen pública de la institución, pero sin que por ello —o quizás por todo ello— deje de desencadenar un milagro.

No puede haber una película sobre el cristianismo que eluda la milagrosa instancia de la resurrección de la carne; y es en la intensidad y verosimilitud de tal secuencia en donde suelen jugarse las cartas del cineasta que se atreve a la representación de ese prodigio tan vinculado al espíritu del cine. Dreyer lo consiguió en Ordet, merced a un tratamiento ascético del instante; Pialat lo filma recurriendo, de nuevo, al lenguaje del cuerpo (encarnando el verbo) y se salva. La resurrección del niño por Depardieu combina la precisión plástica (una cámara que recorta el cuerpo blanco del muerto sobre el fondo negro de la sotana del sacerdote y la penumbra de la habitación) con el despliegue físico. Depardieu alza literalmente el cuerpo del chico sobre su cabeza —solo él pudo hacerlo y allí se confirma la programática intención de Pialat a la hora del casting— menos como si fuera un ministro cristiano que como el oficiante de una religión primitiva a punto de ofrecerlo en sacrificio; y nos enteramos del milagro por un parpadeo y un desmayo. Siguiendo el pasaje bíblico, aquel en el que Cristo siente que se ha escapado energía de su cuerpo, cuando cura involuntariamente a la mujer con flujo incesante que lo toca entre la muchedumbre, Pialat filma el desvanecimiento posterior de Depardieu como el cansancio del amante tras la pasión, pero también como anticipo de la vida que se le va a cambio de la del recién resucitado. Es que la poca fe (si la curación se produjo ha sido por la fe de los deudos y la gracia de Dios) del sacerdote le exige a Dios mismo una prueba de su existencia y el precio de esa certeza la sufre él en carne propia. Poco tiempo después morirá, quizás en paz, concluyendo así sus días bajo el

Noviembre 29/08

VAN GOGH (1991)

DIRECCIÓN: Maurice Pialat.

GUIÓN: Maurice Pialat.

INTERPRETES: Jaques Dutronc, Alexandre London, Bernard Le Coq, Gérard Séty, Jaques Vidal, Corinne Bourdon, Elsa Zylberstein, Leslie Azoulai.

FOTOGRAFÍA: Gilles Henry & Emmanuelle Machuel.

MONTAJE: Yann Dedet, Nathalie Hubert, Hélène Viard.

PRODUCCION: Daniel Toscan du Plantier, Sylvie Danton y Le Studio Canal +.

DURACION: 158 Min.

AÑO: 1991.



Vincent Van Gogh llega a Auvers-sur-Oise y se instala en la modesta pensión Ravoux. Allí, traba relación con el doctor Gachet (Gérard Séty), admirador de su obra, y con su hija Marguerite (Alexandra London), con la que inicia una relación de amor y amistad. Entregado a su pintura, obsesionado por captar el fluir de la naturaleza y retratar a las gentes que va conociendo, basculará entre sus estancias en casa de su hermano Théo (Bernard Le Coq), y sus encuentros con la prostituta Cathy (Elsa Zylberstein). Apesadumbrado por ser una carga para su hermano y viendo cómo su obra no es reconocida por los oficinistas del mercado del arte, teme verse abocado a un nuevo ataque de locura, así que decide acabar con todo. Sobrio y brillante retrato de uno de los más grandes pintores modernos.

Maurice Pialat tiene bastantes aciertos en esta introspección del final de la vida de Van Gogh, acelerada por el disparo que él mismo se infligió. Por un lado, muestra con sutileza la idea de suicidio que ronda la cabeza del personaje protagonista, quien se siente una carga para su hermano, y sobre el que pesan las acusaciones que los demás le hacen de egoísta, en las que ve una parte de verdad. Los tramos campestres de Auvers-sur-Oise tienen un adecuado contrapunto en los pasajes parisinos, de tono festivo -ese baile que podía figurar en una película de John Ford-; un tono festivo sólo aparente, pues los placeres de la carne a los que Vincent se abandona ocasionalmente no le llenan, y lo sabe. Lo relativo a la creación artística y la inspiración están sugeridas hábilmente, con esos campos de trigo mecidos por el viento que Vincent contempla, o mediante la obligada parsimonia con que el pintor acepta la incompreensión de tantos -incluida Marguerite- ante su obra.

Van Gogh es, junto al pequeño boceto de Alain Resnais en los años cincuenta, también dedicado al genial pintor holandés, la única película impresionista sobre el impresionismo.

Próximo ciclo

FEDERICO FELLINI

Diciembre 06/08 SATYRICON (1969)

Diciembre 13/08 ENSAYO DE ORQUESTA (1978)

Diciembre 20/08 LA NAVE VA (1983)

Dirigido por: Oscar Campo
Investigación y textos: Rodrigo Ramos E.
Coordinación de publicaciones: César García
Corrección de estilo: Astrid Muñoz
Diseño Gráfico: David Alvarez

lugar a dudas
calle 15nte # 8n - 41 tel: 668 2335
lugaradudas@lugaradudas.org
www.lugaradudas.org
cali, colombia

daros-latinamerica

AVINA

people
unlimited
HIVOS

STICHTING DOEN
NATIONALE
POSTCODE
LOTERIJ

Mario
Scarpetta