



STAFF

DIRECTOR RAFAEL FILIPPELLI | **SECRETARIO DE REDACCIÓN** DAVID OUBIÑA | **COMITÉ DE DIRECCIÓN** RAFAEL FILIPPELLI - MARIANO LLINÁS - ALEJO MOGUILLANSKY - RODRIGO MORENO - DAVID OUBIÑA - MALENA SOLARZ - LAURA SPINER - JUAN VILLEGAS - SERGIO WOLF - NICOLÁS ZUKERFELD | **DIRECCIÓN DE ARTE** EDUARDO STUPÍA | **DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN** GABRIELA DI GIUSEPPE | **COLABORAN EN ESTE NÚMERO** ROLAND BARTHES - RAÚL BECEYRO - CAROLINE GOLUM - MARTÍN PRIETO - BEATRIZ SARLO - GRACIELA SILVESTRI - EDUARDO STUPÍA | **TRADUCCIÓN** DAVID OUBIÑA

5 **JEAN-LUC GODARD (1930-2022)**

7 **JE VOUS SALUE, JEAN-LUC**

RAFAEL FILIPPELLI

9 **ADIÓS**

ALEJO MOGUILLANSKY

12 **JEAN-LUC GODARD, AL CONTRARIO**

DAVID OUBIÑA

15 **ALGUNAS RELACIONES DEL CINE**

17 **LOS HIJOS DE FIERRO Y EL CINE POLÍTICO**

MARIANO LLINÁS

27 **EL CINE Y LA FOTOGRAFÍA (BARTHES Y BAZIN)**

RAÚL BECEYRO

35 **LA EPIFANÍA (JAMES JOYCE Y JOHN HUSTON)**

RAFAEL FILIPPELLI Y DAVID OUBIÑA

45 **LA PINTURA Y EL CINE**

EDUARDO STUPÍA

57 **TRES APUNTES SOBRE PINTURA Y CINE**

ALEJO MOGUILLANSKY

67 **CÓMO IMAGINAMOS LA CIUDAD FUTURA.
ARQUITECTURA, CINE Y CÓMIC EN EL MUNDO
DE LA FANTACIENCIA**

GRACIELA SILVESTRI

79 **EL CINE Y LA ACTUACIÓN**

RODRIGO MORENO

87 **DEMASIADO INTELECTUAL (CINE Y POESÍA)**

MARTÍN PRIETO

93 **HORAS DE MUSEO**

MALENA SOLARZ

101 **EL MÁS GENEROSO DE LOS CINEASTAS**

JUAN VILLEGAS

109 **MIRAR, ACTUAR Y PADECER.
DOS FILMS DE JAFAR PANAH**

BEATRIZ SARLO

119 **HIMNOS A LA NOCHE**

NICOLÁS ZUKERFELD

127 **CINE AÑO CERO: TIK TOK Y LA GRAMÁTICA
DE LAS PELÍCULAS MUDAS**

CAROLINE GOLUM

135 **CINE IZQUIERDA Y DERECHA**

ROLAND BARTHES

139 **SOBRE LA CRÍTICA DE IZQUIERDA**

ROLAND BARTHES

143 **GET BACK: PETER JACKSON Y LOS BEATLES**

DAVID OUBIÑA, MALENA SOLARZ,
SERGIO WOLF Y NICOLÁS ZUKERFELD

EDITOR RESPONSABLE LAURA SPINER | [RDECINE@GMAIL.COM](mailto:rdecine@gmail.com) | **DIRECCIÓN POSTAL** ESTADO DE PALESTINA 1070, PISO 1, DTO. 6, CABA | **TEL** 54911 59578651 | **ISSN:** 2362-3950 | PROPIEDAD INTELECTUAL EN TRÁMITE | IMPRESA EN NUEVO OFFSET, VIEL 1444 CABA, JULIO 2022

REALIZADA CON EL APOYO DE LA UNIVERSIDAD DEL CINE

ESTE NÚMERO HA SIDO POSIBLE GRACIAS A LA COLABORACIÓN DE MUCHOS AMIGOS Y AMIGAS QUE PARTICIPARON DE LA PREVENTA. LA LISTA PUEDE CONSULTARSE EN NUESTRAS REDES SOCIALES.

REVISTA DE CINE



AÑO 9 | NÚMERO 9 | 2022

LA EPIFANÍA (JAMES JOYCE Y JOHN HUSTON)

RAFAEL FILIPPELLI Y DAVID OUBIÑA

► **Rafael:** Yo había leído el cuento “Los muertos”, de James Joyce (publicado en el libro *Dublineses*) cuando era joven. Vi la película de Huston, *The Dead*, muchos años después. Y durante quince años, vos y yo usamos ese caso de adaptación en el seminario que dictábamos en la FUC.

Al principio, esa adaptación era, para mí, el mejor ejemplo de lo que Pasolini buscaba cuando proponía que el *discurso indirecto libre* de la literatura debía ser llevado al cine; pero, progresivamente, terminé asumiendo mi equivocación. Es más, algunos alumnos y alumnas que habían asistido a esas primeras clases y que luego fueron ayudantes y adjuntos de mis cátedras, me dijeron: “A nosotros nos decías otras cosas”. Tenían razón.

Pasolini sostenía –no estoy inventando nada– que, en el cine, ese discurso indirecto libre de la literatura se debía llamar “subjética indirecta libre”. Con el tiempo, me di cuenta de que eso era el resultado de una moda, impuesta por el estructuralismo y la semiología, que una amiga alguna vez definió como “crítica metalúrgica”.

A partir de la tendencia semiológica de convertir a Pasolini en el centro de la discusión sobre el cine, no era muy sencillo oponerse a ese lugar común que, por otro lado, era ejercido por profesores y profesoras que no tenían la

menor idea de los problemas de las películas y que continúan sin tenerla. Algunos, no demasiados, nos oponíamos a esa extravagante idea del cine; pero la corriente hegemónica iba para ese lado, con la ayuda inevitable de los libros de Deleuze.

Es muy probable que para pensar este problema sea necesario definir qué se dice cuando se habla de “subjética”, de “indirecta” y de “libre”. Se supone que cuando se habla de una subjética se quiere hacer referencia a lo que ve un personaje. Desde ya que eso no debe ser confundido con la idea de subjetividad ni con la idea de perspectiva para narrar una escena. No hace falta que la cámara esté en los ojos del personaje para expresar una subjetividad: el personaje puede estar en campo y aun así es posible que la escena sea narrada desde su punto de vista. Por el contrario, no me parece tan evidente que, cuando se dice “indirecta” y “libre”, quede claro a qué se hace referencia. Pasolini solo proporciona unos pocos ejemplos: el de Godard, que resulta bastante confuso, y el de Antonioni, a propósito de la larga caminata de Jean Moreau por los suburbios de Milán en *La noche*. Curiosa reflexión si se toma en cuenta que esa escena es un clásico montaje paralelo: mientras el personaje de Moreau pasea por los suburbios de la ciudad, el personaje de Marcello Mastroiani la espera en la casa. ¿Dónde estaría la subjetividad, lo indirecto y lo libre?

Para tratar de resolver mis propias dudas y contradicciones, volví a ver *Los muertos*. Debo reconocer que me sigue pareciendo una muy buena película, a pesar de los reparos —que, en algunos casos, son de fondo— que mantengo con ella.

Hay algunas modificaciones con respecto al cuento de Joyce. La primera modificación es que Huston descarga en el conflicto de Gretta lo que en el cuento está sobre Gabriel Conroy. No es una crítica; al contrario: enfatiza la idea de los vivos y los muertos (aunque también lo conduce al disparate de la última escena de la película, con *flashforwards* incluidos). Hay otra modificación

muy interesante, tal vez lo mejor de la película. Cuando la fiesta termina, en el cuento se narra en paralelo la retirada de los comensales y la canción “The Lass of Aughrim” que produce la crisis de Gretta. En la película, primero se despacha la escena de los que se van para después poder concentrarse en la escena donde Gretta, al escuchar la canción, queda paralizada en lo alto de la escalera mientras Conroy la observa sin comprender desde abajo. Curiosa situación donde la literatura apela a una suerte de montaje paralelo y el cine, en cambio, lo rechaza.

Pero hay una tercera diferencia curiosa entre Joyce y Huston. El final de la película comienza muy bien y termina muy mal. Me explico. Cuando la pareja regresa al hotel, Conroy trata de indagar sobre los motivos de la conducta de Gretta en la escena de la escalera. Ella le cuenta la historia de un muchacho que murió por ella cuando ambos eran jóvenes. Es realmente grandioso que, sin que medie una palabra por parte de él, la escena nos permita comprender cómo siente que ha vivido al lado de una mujer de la cual no sabía nada. Pero luego, innecesariamente y de manera vulgar, mientras ella queda tirada en la cama y él se acerca a la ventana, la cámara adopta un punto de vista proveniente del exterior (vaya uno a saber de quién); entonces, en un plano cercano, se escucha la voz en off de Gabriel mientras se corta en varias oportunidades para ver a algunos de los personajes que participaron de la historia, incluido un velorio que sucederá en el futuro.

Se podría aceptar que, en algunos momentos, la película apela a diversos recursos para resolver eso que en el texto aparecía como discurso indirecto libre: cuando la cámara ve a Gabriel que observa a Gretta o cuando repasa, en planos aislados y más bien cerrados, los apuntes que lleva escritos para el discurso que deberá dar al final de la cena. Pero en la última escena, Huston se olvida de todo eso y recurre de manera brutal a la voz en off: simplemente convierte el discurso indirecto libre

del cuento en un monólogo interior. Es decir que no hay un criterio sistemático que determine qué hacer en cada caso. Y eso revela que al director nunca le preocupó encontrar una solución para la cuestión del discurso indirecto libre en el cine.

El monólogo que se escucha en el *off* de Conroy es del cuento de Joyce y eso es lo único que permite que uno no se vaya del cine antes de que termine la película.

II 

David: Hay un primer punto interesante en lo planteás y tiene que ver con una especie de revisión autocrítica. ¿Por qué, hace mucho tiempo, durante varios años, enseñamos el caso de esta adaptación de “Los muertos” para discutir sobre la posibilidad de un discurso indirecto libre en el cine? Ese recurso es evidente en el cuento de Joyce, pero no parecería que a Huston le interesara ese aspecto en absoluto. Entonces, ¿por qué cuestionarle el mal uso de un recurso que la película nunca ha intentado poner en escena? Esto ofrece material para discutir sobre estrategias pedagógicas equivocadas: si lo que interesaba trabajar era la posibilidad de un recurso literario en el cine, ¿por qué usar un film que no se plantea ese problema? Sería el caso de una mala selección del material didáctico.

En tu crítica a Pasolini, vos diferenciás *subjetividad* de *cámara subjetiva*. Esa es la clave. Porque no es lo mismo una perspectiva que un encuadre. Y porque la expresión de una sensibilidad singular no se reduce a la convención técnica que, a veces, puede servir para vehiculizarla. En literatura, el discurso indirecto libre es el encuentro entre dos tipos de discurso. La estructura enunciativa de un discurso indirecto (del narrador) pero contaminado con ciertos elementos que pertenecen a un discurso directo (del personaje). Dicho un poco rápidamente: un cruce inquietante entre primera y tercera persona gramatical. Si la subjetiva indi-

recta libre de Pasolini constituye su equivalente cinematográfico es porque presenta una imagen que es, a la vez, producto de la mirada del personaje y de la cámara que lo observa sin anular la diferencia entre ambos. Pero el problema es que la mirada no funciona igual que la lengua: los ojos son los mismos para todos. No hay sociolectos visuales. El propio Pasolini reconoce que, en el cine, la operación no es tanto lingüística como estilística. Pero luego confunde estilo con posición de cámara. Y esa es la cuestión: porque el plano subjetivo ya era, en sí mismo, una convención muy artificiosa. ¿Qué es lo que permite identificarlo como subjetivo y diferenciarlo de uno objetivo? Ninguna característica propia. Sabemos que reproduce la mirada de un personaje por lo que vino antes y lo que viene después. Está enmarcado. El plano subjetivo nunca es naturalmente subjetivo, es solo un efecto del *découpage*. Su subjetividad está diseñada por los planos objetivos que lo rodean. Es porque vimos al personaje mirando en determinada dirección que aceptamos que el plano contiguo corresponde a lo que él ve. Pero no puede haber cruce de dos discursos porque no hay, en rigor, mirada del personaje y mirada de la cámara. De ahí que la descripción de la subjetiva indirecta libre y los ejemplos que proporciona Pasolini resulten tan confusos.

Pero hay otra cuestión. Porque así como habría que preguntarse por qué tomamos –quizás injustificadamente– el film *The Dead* para discutir el discurso indirecto libre en el cine, también cabe preguntarse qué le interesó a Huston, entonces, en el cuento de Joyce. Sin duda, el quiebre que instaure una epifanía: el momento en que Gretta escucha una canción que le trae a la memoria un amor de su adolescencia. Eso rompe las exclusas de un pasado que había sido olvidado y que viene a arrasarlo todo como un torrente silencioso. A partir de ahí, la segunda parte del relato invalida a la primera y, al hacerlo, pone en cuestión toda la vida del matrimonio. Luego de la confesión

de su esposa, Gabriel reflexiona –más o menos en los mismos términos– en el cuento y en el film: “De manera que ella tuvo un amor así en la vida: un hombre había muerto por su causa. Apenas le dolía ahora pensar en la pobre parte que él, su marido, había jugado en su vida. La miró mientras dormía como si ella y él nunca hubieran sido marido y mujer”.

La armonía con que se había desarrollado la cena en casa de las tías se revela como una débil fachada que encubre un vacío existencial. La cena, los discursos, el baile, las conversaciones, los gestos: todo se refugia en el confort de lo previsible, del orden, de la repetición. Son animales de costumbres, como el viejo caballo del abuelo de Gabriel que, acostumbrado a dar vueltas en un molino harinero, cuando lo sacan a pasear, no puede dejar de andar en círculos. Todos estos prolijos hábitos que un grupo de burgueses irlandeses de principios de siglo repite, como si intentara conjurar el paso del tiempo, son borrados de pronto por una inocente canción que descubre la trama misteriosa e inaccesible del pasado. Lo curioso es que, en el cuento de Joyce, esos dos momentos (la larga primera parte y la breve segunda parte) no corren paralelos, revelándose mutuamente en un juego progresivo, sino que son bloques que se excluyen y que abruptamente se interrumpen cuando el pasado emerge como una revelación. “Mejor pasar al otro mundo en el apogeo de una pasión que marchitarse consumido funestamente por la vida”, piensa Gabriel cuando comprende que nunca amó a una mujer con esa intensidad con que fue amada su esposa en los lejanos días de la adolescencia.

Ahora bien, el film traslada casi literalmente el cuento de Joyce. Eso es, incluso, lo más interesante. Justamente, no *adapta* en el sentido convencional: no lo “airea”, no trata de traducir a un modo más naturalista o coloquial los diálogos, no agrega escenas en otros decorados para que resulte más dinámico, no intenta aprovechar lo que

el texto pudiera tener de potencialmente cinematográfico. Al contrario: la película encuentra en la literalidad la clave de una *inadaptación*. Pero si eso es así, entonces, ¿por qué ignorar la existencia fundamental del discurso indirecto libre en Joyce? ¿Por qué no acercarse a esa instancia con la misma actitud que ha usado para el resto del cuento? Al desestimar ese recurso (y, por lo tanto, los interrogantes visuales que podría plantearle a un film), Huston arruina la escena final. Adopta rápidamente la solución más convencional y perezosa. No creo que deba existir algo así como fidelidad en la adaptación de un texto literario; pero si Huston hizo de esa fidelidad (lo que yo llamo literalidad) un punto central del film, ¿cómo desconocer que esos pensamientos de Gabriel no son un monólogo interior y que debería buscar una forma mixta de ver y escuchar? No porque el film tenga que buscar equivalencias con el texto sino para mantener su propia coherencia interna. Cuando empieza el off de Conroy, Huston no sabe qué hacer para rellenar con imágenes los dos o tres minutos que dura la reflexión del personaje. Y entonces hace cualquier cosa. Hace lo peor: si el cine es imagen más sonido, aquí Huston desperdicia la mitad de sus recursos posibles: recurre a las imágenes más banales y redundantes. No le agregan nada al discurso. Más bien, le restan.

III

Rafael: La escena de la escalera es, en efecto, un momento clave. Ahí se puede pensar muy claramente el problema de la subjetiva y de la subjetividad a partir de la posición de la cámara.

En el cuento de Joyce, la escena se describe así: “Se quedó inmóvil en el zaguán sombrío, tratando de captar la canción que cantaba aquella voz y escudriñando a su mujer. Había misterio y gracia en su pose, como si ella fuera el símbolo de algo. Se preguntó de qué podía ser símbolo una mu-

jer en una escalera oyendo una melodía lejana. Si fuera pintor la pintaría en esa misma posición. El sombrero de fieltro azul destacaría el bronce de su pelo recortado en la sombra, y los fragmentos oscuros de su traje pondrían las partes claras de relieve. *Lejana melodía* llamaría él al cuadro si fuera pintor” (Traducción de Cabrera Infante).

Es evidente que Joyce no abandona la perspectiva de Conroy. No la observa a ella sino que cuenta lo que él ve en ella. Incluso cuando lleguen al hotel y ella cuente la historia sobre la muerte de Michael Furey (que la canción le hizo recordar), ni siquiera ahí la narración se va a separar del punto de vista de Conroy: si bien ella revela por primera vez esa zona de su pasado, es sobre lo que le pasa a él desde donde debe ser pensada la escena. En el film, Gretta está en la parte alta de la escalera y a la derecha del encuadre mientras escucha ensimismada la canción; la cámara está abajo, casi en el primer escalón, pegada a Conroy (que está a la izquierda del encuadre) y viendo lo mismo que él ve. Eso no es una subjetiva, ¿verdad? De todos modos, igual que en el cuento, la escena es mostrada desde la perspectiva de él. Precisamente a eso se lo llama punto de vista. El discurso indirecto libre consiste en algo que, a pesar de que se enuncia en tercera persona, nos parece escucharlo en primera. Haya sido o no la intención de Huston, la puesta en escena parece evocar ese efecto; pero no en el sentido que pretende traducir Pasolini y que prefiere llamar subjetiva indirecta libre.

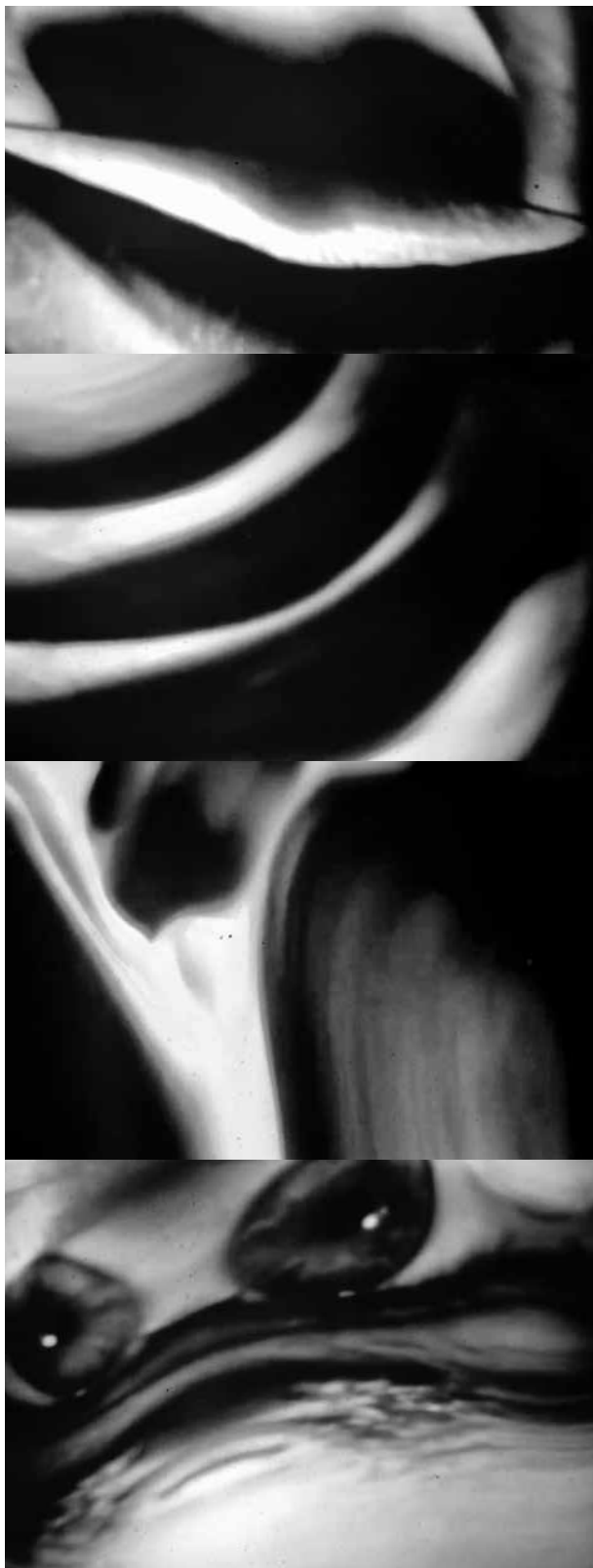
Pero hay otra cosa. En el cuento, Gabriel se deslumbra ante la imagen de su mujer; en el film, en cambio, la escena muestra cierta perplejidad frente a lo que está viendo. Por una decisión difícil de entender, Huston no deja terminar la escena y produce una elisión: corta al carruaje que los conducirá al hotel. Si hubiera dejado concluir la escena de la escalera nos habría proporcionado datos que la elipsis deja afuera. Insisto en esta cuestión porque es bastante probable que ahí la película comience a desbarrancarse. ¿Por qué Conroy no

aprovecha el viaje en coche para enterarse de lo que puso tan incómoda a su mujer? ¿Por qué espera la llegada al hotel para hacerlo?

N

David: Esa epifanía en el rellano de la escalera es un gran momento porque abre el texto a una dimensión inefable pero cuyos efectos son muy notorios. Joyce dice que Conroy la observa como si fuera un pintor y, por lo tanto, como si ella fuera su modelo. Pero lo cierto es que Gretta no se presta para ser observada: si permanece ahí, pasiva e inmóvil, no es porque se deja admirar por él sino, justamente, porque lo ignora y lo borra. Gabriel no es siquiera un testigo. No sabe qué sucede, no alcanza a entenderlo. Cree que la expresión nueva que descubre en ese rostro tan conocido es la imagen de la plenitud cuando, en realidad, esa irradiación de una belleza melancólica que se ha adueñado de su mujer está motivada por un quebranto inconsolable. La canción que se escucha en el piso de arriba la transporta a otro lugar y, sobre todo, a otro tiempo donde algo se ha extraviado para siempre. Y de pronto, esa ausencia resulta más real que este presente ilusorio.

A partir ahí, en efecto, cuento y film se bifurcan. Joyce dice que Gabriel observa a su mujer embelesado y que ella es “el símbolo de algo”. Acá empieza el problema. Porque Conroy lee mal los indicios. Para él, esa canción inviste a su mujer con el aura de una juventud ya olvidada. Gracias a esa *Lejana melodía*, es como si volvieran a ser novios. Y esa pequeña chispa de amor empieza a crecer hasta que deviene un sentimiento erótico: todo el camino de regreso al hotel, Gabriel piensa que están conectados y, entonces, el silencio de Gretta le parece una invitación. Eso es posible porque los lectores vemos a Gretta con los ojos de Gabriel (el narrador que narra cercano al personaje, etcétera) y entonces no podemos advertir



que ella ya no está con él sino con el recuerdo de Michael Furey.

A medida que van acercándose al hotel, Joyce escribe: “Los ojos de Gabriel brillaban de felicidad. La sangre golpeaba en sus venas y los pensamientos se amotinaban en su cerebro”; “Deseó caerle detrás sin ruido, tomarla por los hombros y decirle al oído algo tonto y afectuoso”; “Una ola de alegría más tierna escapó de su corazón para correrle en cálido torrente por las arterias”; “Anhelaba hacerle olvidar su aburrida existencia juntos y que rememorara solamente los momentos de éxtasis”. Gabriel quiere apurarse para llegar a la habitación, convencido de que a “sus corazones vibrantes y salvajes” los espera una “aventura nueva”. Se ilusiona con lo que harán cuando estén solos en la habitación, se imagina cómo Gretta se desnudará para él y, cuando la ayuda a bajar del carruaje, el contacto con el cuerpo de ella le produce “un agudo latido de lujuria”. Los lectores no podemos advertir su error porque todo el tiempo la imagen de Gretta está filtrada por la mirada enamorada y deseante de su marido. Por eso es importante la envidia del texto para convencer a Gabriel (y a los lectores) de que esa actitud amorosamente distante de Gretta es el preámbulo a una noche voluptuosa. Entonces, cuando ella comienza a hablar de Michael Furey, Gabriel es tomado por sorpresa. Y nosotros también.

En la película, toda esa fantasía equivocada de Gabriel no es viable porque percibimos que Gretta no le presta ninguna atención cuando viajan en el carruaje. Su mente está en otro lado. La vemos a ella (estamos obligados a verla) distraída y, lo vemos a él (la película está obligada a verlo) incómodo y perplejo ante la actitud de su mujer. Durante el trayecto al hotel, es evidente que Gabriel se da cuenta de que algo raro le sucede a ella y queda como un tonto tratando de sacarla de ese ensimismamiento (la anécdota del caballo dando vueltas alrededor de la estatua, por ejemplo: ella apenas le sonrío de compromiso). Y, finalmente, cuando

llegan al hotel, Huston no se detiene en la entrada –tal como lo hace Joyce, para que aumente la pasión y el deseo en Gabriel– sino que despacha la subida a la habitación en dos o tres planos rápidos.

Mi idea es que, en el cuento, la desilusión de Gabriel al enterarse del pasado de Gretta es tanto más catastrófica porque viene precedida por todos esos signos que él leyó mal y que, ahora, retroactivamente, evidencian que nunca entendió nada. Era necesario que el texto despistara largamente a Gabriel, que le entregara pistas falsas y lo empujara (a él y a los lectores) a un camino que debería terminar en una gran noche romántica para que, una vez en la cima de la pasión, el personaje caiga al abismo del ridículo que se le revela con la historia de Michael Furey. En la película, en cambio, Huston no hace más (quizás no puede hacer otra cosa) que anticipar lo que va a suceder. Por eso, cuando Gretta comenta lo que se esconde detrás de la canción, la sorpresa de Gabriel y su caída en el pozo de lo patético pierden fuerza. Antes de que ella empiece a hablar, ya todos estábamos esperando lo que iba revelarnos.

Conroy ha descubierto que el corazón de su esposa se quedó para siempre en Galway y que todo lo que vino después (toda su vida juntos) no ha sido más que el pálido eco de una existencia más auténtica. En Joyce, la oscilación que introduce el discurso indirecto libre, su inestabilidad y su incertidumbre dejan ver un vacío que se abre ante nosotros cuando desaparece el terreno firme bajo los pies de Gabriel y todo se pone a trastabillar anunciando el derrumbe inminente. Huston toma otro camino porque no pone las imágenes a vibrar: la crisis de Gabriel es lo que se cuenta y no lo que se ve. El problema, por supuesto, no es que el film sea infiel al cuento o que desista de formular un equivalente audiovisual; el problema es que no encuentra una variante formal tan intensa para sostener ese cataclismo introducido por el recuerdo. Es como si los recursos cinematográficos de Huston no acompañaran sus buenas intenciones.



Cuando Joyce dice que Gabriel observa a su mujer en la escalera como si fuera un pintor, Huston pone en escena esa situación y confía en la imagen. El plano no trasunta esa analogía, por supuesto, pero tal vez logra capturar algo de esa fruición pictórica que el gesto de Gretta suscita en su marido. O sea: la película no reproduce el cuento sino que pone en escena una sensación. ¿Acaso en la última escena Huston tendría que haber sacrificado el bellísimo texto final de Joyce y tendría que haber confiado en otros sentidos insinuados por la imagen cavilante de Gabriel?

No es que las imágenes dicen lo mismo que las palabras aunque de otra manera sino que dicen otra cosa. ¿Existe, entonces, la subjetiva indirecta libre? Yo creo que es posible contaminar el realismo de la imagen con trazos de la subjetividad de un personaje, pero de una manera más difusa y más volátil que lo que queda enunciado en el cruce de una primera y una tercera persona gramatical. Por eso, la clave es esa distinción que vos hacés entre cámara subjetiva y subjetividad del personaje. Porque esa subjetividad se expresa de muchas maneras que exceden largamente el simple recorte de un encuadre.

V

Rafael: Más allá de mis cambios de opinión en relación a la película a lo largo del tiempo, hay otra cuestión que recién advierto ahora. Se trata de una combinación inédita: el cruce entre la permanencia del cine clásico norteamericano y el comienzo de ciertos cambios narrativos (que recién, al menos en Joyce, se llamarán vanguardia en 1922 con la publicación de *Ulises*). Quizás no se trata de preguntarse por qué Huston decide adaptar a Joyce. Vaya uno a saber. El desarrollo de su filmografía fue tan ecléctico que resulta arriesgado ensayar interpretaciones. De lo que sí se puede estar bastante seguro es que no fue influido por la prédica de Pasolini. Si Con-

roy repasa varias veces lo que va a decir es porque eso está en el cuento de Joyce, no porque el director esté interesado en el discurso indirecto libre.

Quiero decir: la película es un ejemplo de la narración clásica americana mechada, en pocas oportunidades, con ciertos desvíos modernos que, por lo general, resultan lo más feo y de mal gusto de la obra (y, por otra parte, no avanzan en la dirección de ampliar el campo de lo decible de la forma cinematográfica). La narración clásica norteamericana –o al menos, según Huston– no estaba preparada para romper con algunos procedimientos que la constituían: entre otras cosas, el pacto implícito generado con el espectador. En ese sentido, la narración rechaza todo intento de morosidad temporal, buscando que los sucesos fluyan con la mayor agilidad posible. Finalmente, esa es una de las bases sobre las que se asienta la planificación del cine clásico.

El discurso de Conroy en la cena dura unos tres minutos y, sin embargo, él está en campo alrededor de veinte segundos; el resto del tiempo está cubierto por descargas de planos a quienes lo están escuchando. Estuvimos esperando una hora de película para que Conroy pronuncie sus palabras y, cuando ese momento llega, la planificación clásica rompe el hechizo. En la tensión entre la modernidad de Joyce y el clasicismo de Huston, se pueden encontrar los momentos más interesantes del film y, también, los más problemáticos.

¿Cómo se relaciona la idea de un escritor de vanguardia con un cineasta clásico? A veces bien y a veces mal. Incluso dentro de una misma película. La cuestión comienza cuando se pretende plantear una suerte de continuidad entre el movimiento y el tiempo. *Los muertos*, la película de Huston, ocurre en una noche cuyo movimiento avanza a partir de la subjetividad del personaje de Conroy. Esto no se soluciona “radicalizando” ciertos procedimientos para que expliquen la alternancia entre cuestiones que suponen una continuidad. Romper con el pasado es también olvidarse de aquello que nos constituyó. ◀

