



SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR

BENALMADENA - COSTA DEL SOL - ESPAÑA

"OUT ONE: SPECTRE"

ENTREVISTA CON JACQUES RIVETTE

(Publicada en "La nouvelle Critique")

- ¿Cuál es el origen de "OUT ONE", su situación con respecto a sus films precedentes? ¿Qué parte hay de duda, de certidumbre -incluso de premeditación y azar- en tal intento?

- Es una especie de síntesis brusca, voluntariamente brusca, de cosas contradictorias en las que yo pensaba más o menos desde hace tiempo. Yo sentía el deseo, que había experimentado ya antes de "LA RELIGIEUSE" y se había acentuado en el rodaje de este film, de hacer una película que en lugar de estar orientada sobre un personaje central como conciencia reflexiva de todo lo que pasa en la acción, fuera por el contrario un film sobre una colectividad, sobre un grupo, pero no sabía exactamente bajo qué forma plantearlo. Una de las pocas cosas que sabía es que tenía que situarlo no en París, sino en una pequeña ciudad de provincias.

...Un grupo de muchachos y muchachas que fluctúan durante tres meses, seis meses, un año, con la idea teórica -quizá demasiado teórica- de seguir las variaciones en el interior del grupo, aunque eventualmente, al final de la película, hubiera otros personajes distintos de los del principio, puesto que todos los personajes del grupo habrían cambiado y sus relaciones se habrían hecho diferentes, y el propio grupo se habría transformado en otra cosa. La idea quedó finalmente en el aire, porque yo no llegué a hallar un punto de fijación de estas ideas.

Sentía también una segunda necesidad, en contradicción con la primera, que me vino mucho más tarde, pensando quizá en "Méditerranée" y ese tipo de films. También pensando en "Quelque chose d'autre" y en los films hechos sobre ese principio de dos relatos paralelos. Deseaba hacer un film que estuviera compuesto no ya de dos, sino de varios films entrecruzados, de series... Aunque no sea un buen film, o tal vez a causa de ello, no lo sé, me había interesado "La vie conjugale", de Cayatte. Lo que me gustaba es que al ver el film primero parecía muy malo y cuando se veía el segundo comenzaba uno a interesarse, pero sobre todo daban ganas de volver a ver el primero. Y yo tenía muchas ganas de hacer una serie de películas que se remitiesen unas a otras.

Partí de todas estas ideas y cuando comencé a rodar fue con la intención de filmar un material a partir de personajes distintos, es decir, de cuatro "hilos" diferentes en el principio, sin saber -hubiera debido saberlo, pero había evitado plantearme la cuestión- cómo iba a montar este material. Tal vez al llegar ese momento debería montarse en forma de films independientes unos de otros, remitiéndose unos a otros, de la misma forma que en "La vie conjugale", pero en lugar de ser dos films, cara y cruz de una misma historia, habrían de ser al menos tres, con relaciones no de positivo a negativo, de derecho y revés... No era un proyecto preciso, estructurado, sino

por el contrario una especie de magma de necesidades mías, más o menos antiguas, que habían cuajado así.

En resumen, ocho días antes del rodaje fue necesario encontrar un sistema de escritura. Formaba parte de un estado de urgencia para no malgastar las seis semanas previstas en el presupuesto: se precisaba un plan de rodaje. Pasé dos días trabajando con Suzanne Schiffman; ella me interrogó durante toda una tarde para que yo le contara todo lo que sabía. Y así lo hice, en líneas generales; recordé los personajes, lo que había dicho cada actor que a él le apetecería hacer, lo que había hablado con cada uno de ellos.

Suzanne anotó todo este material en 30 ó 40 páginas de un cuaderno, luego me miró y dijo: ¿qué se va a hacer con todo esto?... Tratamos de estudiar personaje por personaje y no salía nada y, de pronto, creo que fue ella quien tuvo la gran idea: "hay que hacer, ya que de todos modos una historia pasa siempre en el tiempo, una falsa cronología, señalar un cierto número de semanas y de días arbitrariamente, en líneas verticales, y los nombres de los personajes en sentido horizontal. A partir de ese momento todo fue como un juego; esta especie de casillero influyó mucho en el film...

Nuestra mayor tentación no era cerrar todas estas casillas, sino que a partir, del momento en que se veía a Colin, por ejemplo, y cuando iba a encontrar a fulano, decíamos ¿y por qué no puede encontrar a mengano también?. La idea que teníamos, constantemente no era sólo la de hacer que se encontraran unos personajes con otros, Colin con Thomas, Jean-Pierre Léaud con Michel Lonsdale, etc. Habría sido una lástima tener a la vez a tal y tal actor y no poder enfrentarlos al menos veinte minutos para ver si pasaba algo entre ellos. Luego, todo se transformó en un juego, como en los crucigramas, y trabajamos muy deprisa.

Mientras que en "L'amour fou" la elaboración partió de la base de dos tipos y —en torno a Jean Pierre Kalfán— de un grupo de gentes muy coherente en tanto que grupo (era, por así decirlo, el grupo Marc O de la época), por oposición a eso yo quería trabajar sobre un reparto —en el sentido teatral— más heterogéneo; trabajar sobre lo heterogéneo e incluso desde mi punto de vista lo heterogéneo resulta mucho menos flagrante de lo que yo calculaba al principio.

— Al terminar el rodaje, ¿que relación guardaba lo filmado con respecto a la idea inicial?

— En nuestra mente, el diagrama pertenecía al orden de lo eventual; era la puesta en marcha de un film que podía ser aún más largo, que podía continuarse, donde se anudaban los hilos de una intriga que podía proseguir y donde otros personajes podían llegar más tarde... Se había hecho una lista eventual de todos los actores que tal vez estuvieran interesados en una empresa de este tipo... El final estaba voluntariamente en blanco; yo había pedido a Suzanne que hiciera el plan de rodaje de manera que no nos viésemos aprisionados por ese casillero en todo lo que se relacionaba con el final, es decir, durante los últimos días de rodaje que venían a corresponderse con la última semana de nuestra tabla cronológica, de forma que pudiéramos movernos, cambiar

eventualmente conforme a lo que hubiera pasado durante el resto del rodaje. Pero, bruscamente sentí la necesidad -y Suzanne, y los actores estuvieron de acuerdo- de, en lugar de dejar la historia suspendida, hacer como si la termináramos con objeto de que fuera un film relativamente cerrado. Me di cuenta de que no me iba a apetecer rodar la continuación seis meses o un año más tarde y he rodado el final en función de eso, mientras que cuando se preparaba el film mi óptica era, por el contrario, la de continuarlo después.

Por otra parte, cuando comencé el montaje con Nicole Lubtchansky, ante todos esos "rushes" comenzamos a ordenarlos siguiendo una cronología sumaria. Yo aún no sabía si iba a montar la película según el principio de films diferentes, pero al ir montándola sentimos muy pronto la necesidad de que tal escena viniera detrás de tal otra. Nos dimos cuenta de que todo aquello no se podía montar en un orden cualquiera, con un sentido cualquiera. Por ejemplo, si se metían una tras otra las escenas de Juliet Berto, o las escenas de Jean-Pierre L aud, o las de Lonsdale -cosa que por otra parte nunca se llegó a intentar seriamente- se había evidente la necesidad de que unas fueran partidas por las otras, que hubiera otro tipo de continuidad, basada en el entrecruzamiento de los hilos que nosotros debíamos seguir o encontrar.

- El método seguido, ¿en qué se aparta de las concepciones tradicionales y aún dominantes del cine? Varias nociones más o menos establecidas quedan así dislocadas de forma bastante radical: la de "director de escena", la de "guión", la de "intérprete", etc... Expliquenos.

- Siguiendo una tradición llamada clásica del cine, la preparación de un film consiste en primer lugar en encontrar una buena historia, desarrollarla, escribirla, dialogarla; a continuación, buscar los actores que correspondan a los personajes, hacer la puesta en escena, etc.... Yo lo he hecho así dos veces, con "Paris nous appartient" y "La religieuse", pero este método me dejaba completamente insatisfecho, aunque no sea más que por lo tedioso que resulta. Lo que a partir de entonces he intentado -siguiendo los precedentes de Rouch, de Godard y de algunos otros...- es encontrar por mí mismo o entre varios (yo arrancó siempre del deseo de rodar con tal o cual actor) un principio generador que a continuación y como por sí mismo (subrayo el como) se desarrollara de forma autónoma y engendrara una producción fílmica a partir de la cual se pudiera desglosar,

mejor dicho "montar" un film destinado a ser proyectado ante eventuales espectadores.

Son, en efecto, varios los mitos que, a decir verdad, habría que sacar a la luz y plantearse. En primer lugar está el mito de lo que se ha llamado cine directo, de lo que incluso -abusando aún más- se ha llamado cine-verdad. En fin, no creo que valga mucho la pena hacer una vez más un proceso al cine-verdad; es una palabra, una fórmula que se ha utilizado de manera totalmente abusiva, porque, incluso los films para los que había sido inventada tal fórmula, estaban lejos de corresponder a lo que tal etiqueta quería dejar entender. Consideremos mejor la etiqueta "cine directo" puesto que es más ambigua, más flexible. Se sabe ya desde hace tiempo, si es que no se ha sabido desde siempre, que "cine directo" no es que signifique lo mismo que "cine-mentira", pero en todo caso no tiene ninguna relación con la idea de verdad o falsedad. Es una técnica, no diré que como otra cualquiera, pero una técnica en todo caso que produce lo artificial por métodos distintos a los de la puesta en escena tradicional. Solo que éste componente artificial no tiene las mismas cualificaciones que los otros componentes artificiales del cine... Pero no existe una inocencia, una transparencia o una espontaneidad que pueda vincularse al cine directo.

- Y sabiéndolo, usted utiliza ese método, ¿por qué?

- Porque es a partir de ese momento cuando el cine directo resulta apasionante. A partir del momento en que se sabe que es un creador de artificios (repito: no de mentiras). Pero que, con relación al método tradicional, tiene una toma de contacto más directa con el propio artificio que consiste en rodar, en poner en escena, etc...

Al decir esto sin duda exagero las cosas. Es evidente que la frontera entre cine directo y cine de puesta en escena es una frontera falsa, es como la antigua frontera Lumiere-Melies. Se puede, en efecto, decir que son los dos extremos de la cadena, pero no hay solución de continuidad, se pasa de uno a otro mediante toda una serie de gradaciones, de adaptación a las circunstancias, de sorpresas...

Con todo, en los films que yo he hecho "despu'ès" nunca he sentido el deseo de utilizar una técnica de forma brutal. Al contrario, lo que me interesaba -y si hago otros films será ésta la dirección que siga- es ver como se puede, dentro de este método directo, utilizarlo de la forma más "impura", ya que para mi no se trata nunca del cine directo propiamente dicho, sino de una técnica muy próxima a la puesta en escena: en primer lugar porque yo he funcionado siempre con actores, a partir de un bosquejo más o menos preciso, con un equipo técnico normal y de ninguna manera en las condiciones del directo "salvaje" como Perrault o Rouch cuando rueda "La chasse au lion"...

- ¿No hay acaso un intento de renovar la ficción en el desplazamiento de sus responsabilidades hacia los actores?

- Sí, la hay.

- Al menos hay un umbral de intervención...

- El mito de esta forma de cine es también el de la creación colectiva que transcurre en medio de la alegría, de la espontaneidad, donde todo el mundo "participa". Pienso que no es verdad. Al contrario, todo transcurre en un ambiente relativamente tenso porque nadie sabe dónde está, todo el mundo anda desconcertado, en tinieblas, tanto los

actores como los técnicos y el cineasta. Yo creo que la única actitud posible en estos casos -y es lo que intentado hacer para bien o para mal- es la de situarse en una óptica más allá de lo bueno y de lo malo. De momento hay casi que prohibirse juzgar lo que se rueda. Porque hay veces en que se tiene la sensación de que hay que dejar que todo vaya como sea y pasar a lo siguiente, otras en que, por el contrario, uno se obstina en un detalle: eso tiene que ser así, en este momento es preciso que ese tipo diga esto.

- "Out" parece construido a la inversa de cualquier principio dramático establecido. Los elementos propiamente "de ficción", por ejemplo, tardan mucho tiempo en aparecer.

- El problema nos lo hemos planteado. Nada más fácil, si se hubiese querido, que hacer lo que se hace casi siempre en un film, esto es, dar al comienzo unos elementos dramáticos fuertes que permitiesen pasar luego a la exposición. Es el viejo truco del cine casi desde sus orígenes: toda narrativa obliga a asentar un cierto número de elementos que luego, tramándolos unos con otros, lleguen a desembocar en situaciones de crisis que son lo que se llama tradicionalmente la historia propiamente dicha, el elemento motor. Es una necesidad que data de los orígenes de toda forma dramática o narrativa y que cada período, cada medio de expresión, ha resuelto de forma diferente...

Incluso en "L'amour fou" donde, más aún que en "Paris nous appartient", era el tiempo quien creaba la acción, que era la acción misma, se comenzaba en todo menor con una pequeña crisis, la secuencia en que Bulle Ogier deja el espectáculo. Debo decir que voluntariamente se había rodado la secuencia de forma bastante plena, no dramatizándola. Pero al llegar a "Out" he pensado con Suzanne que no debíamos aplicar el antiguo método, que había que comenzar de forma documental, aunque el término documental sea mucho decir, pero al menos sin ningún elemento dramático. Y puesto que se tenía la historia de los "Trece" hemos dicho: va a ser una exposición a lo Balzac, es decir, que el interés dramático de las tres o cuatro primeras horas esté en la pura descripción no sólo de los decorados sino de los diferentes personajes-actores, de sus ocupaciones más o menos apasionantes, de los distintos medios... Y en medio de este aparente documental (casi documental en algunas secuencias sobre el grupo Lonsdale rodadas como reportaje) la idea era que la ficción fuera proliferando, engrosando poco a poco... Y al final, cuando la ficción lo llena todo, se auto-destruye.

- El film está elaborado sobre gran número de textos preexistentes...

- Se trataba de una de las bases del film de trece horas, una de las contadas cosas que se exponían en las cinco páginas que hubo que entregar a la comisión del Centro Nacional del Cine para la subvención. Por otra parte estos textos están más en las intenciones del film que en el film tal como es. Muchos de ellos han desaparecido sobre la marcha. En cambio, hay otros textos que han aparecido también sobre la marcha, en los que yo no había pensado, que he descubierto en el montaje...

En los textos preexistentes estaba Balzac, estaban los dos Esquilo que promovían más o menos cosas. En principio, estos textos debía proliferar. También estaba Le Tasse del que no queda gran cosa. El que ha llegado más tarde pero que ha adquirido mucha importancia es Lewis Carroll, el "Snark".

- ¿Y Feuillade?

- Sí, Feuillade también, evidentemente, pero yo pensaba menos en un texto cinematográfico... Había vuelto a leer un año antes "Les Misérables", quiero decir... que más que en Feuillade yo pensaba en la novela popular del siglo XIX, tipo "Mystères de Paris". Incluso lo que se ha tomado de Balzac consiste sustancialmente en tres o cuatro arquetipos de novela popular. Es, por una parte, esa idea de unos personajes al margen de la sociedad, tanto si se les clasifica como "artistas" o si tienen otras actividades "marginales" como Jean Pierre Leaud o Juliet Berto, o si están decididamente al margen, como la sociedad secreta. Otro elemento-tipo es el mensaje secreto. Tal como lo hemos utilizado es más Julio Verne que Poe. Lo que yo buscaba era un mensaje que pudiera tener varias lecturas sucesivas como en "Les enfants du capitaine Grant". Resulta muy anecdótico y quizá poco serio pero debo confesar que el principio del film, el deseo de hacerlo, radicaba en el placer de escribir esos mensajes.
- Así pues, no son elementos accesorios al film, son motores...
- Sí, pero motores descentrados, que no se ven.
- Finalmente, ¿qué narra esta película?
- En realidad, narra no sólo bastantes cosas, sino demasiadas tal vez. Al inicio, la única idea era la de un juego en todos los sentidos de la palabra, juego de los actores, juego de los personajes entre sí, incluso juego en el sentido como juegan los niños y también juego como cuando se dice que existe éste entre las partes de un ensamblaje. Eso era el principio de base que implicaba la interdependencia relativa de los elementos, el alejamiento relativo de los cómicos respecto a los personajes que interpretaban. Lo discutí con Michèle Moretti, con Bulle, con Lonsdale, para contrarrestar el lado falsamente "vivido" de "L'amour fou": era menester que cada actor representara un personaje muy ficticio y, teóricamente, con bastante distanciamiento de este personaje. Como resultado, hay realmente un "juego" entre los cómicos y los personajes que interpretan y, al mismo tiempo, dicen cien veces más cosas sobre ellos mismos que si representasen esos personajes de ficción en primer grado o si hubiesen intentado representar sus propios "personajes".
- Constantemente se habla de que los actores jamás podrían decir, de esta manera, un texto escrito...
- Una gran diferencia entre la versión de trece horas y la de cuatro es que en el montaje de la versión de trece, se han conservado voluntariamente los balbuceos, los equívocos, las vacilaciones, porque en ellas había cosas que nos gustaban, que nos conmovían, que conservaban el factor de riesgo del rodaje, el "caminar sobre la cuerda floja"... Hubiéramos podido suprimirlos. No siempre hubiera sido fácil, pero se hubiera podido, siempre se puede. Lo mismo que la larguísima secuencia de "reportaje" sobre el grupo Lonsdale: o se conservaban enteras o se cortaban enteras. Ha habido algunas que no he montado, otras que, por el contrario, he conservado tal como eran, en toda su longitud.
- De todas formas, esos balbuceos hubieran aparecido como tales si la duración fuera normal, pero el film establece otros criterios de juicio... Siendo su propia duración el elemento generador de la versión de trece horas, ¿cuál es el de la versión corta de cuatro horas?

- Yo quería, pero no sabía cómo, hacer un film bastante distinto del otro. Pedí a Denise de Casabianca que se pasase primero quince días sola con el film de doce horas cuarenta y que lo mirase un poco, ya que no había otro material.

A partir de ahí, ella hizo un primer boceto. Inmediatamente nos dimos cuenta de que estábamos obligados por el centro de la ficción, que era mucho más cerrado, mucho más apremiante de lo que yo pensaba, y que no tenía treinta y seis soluciones, sino únicamente dos: o se hacía algo extremadamente arbitrario, con rupturas flagrantes de tiempos, troceando la cronología, una especie de montaje a lo Robbe-Grillet... o se jugaba el juego, que era al fin y al cabo el de ese material, de una apariencia de narración se guardaba una apariencia de cronología, aunque ésta estuviera a menudo muy trucada.

En montaje de cuatro horas y cuarto se ha hecho, pues, partiendo del centro del film. Casi no se podía tocar, porque hay un momento, un plano exactamente, en el que todas las ficciones se cruzan, como si las líneas debieran pasar por un anillo. Ese plano se ha puesto exactamente en la mitad, lo que nos ha obligado a conservar todo lo que conducía directamente a él de un lado y de otro, aunque luego hemos tenido más libertad para los dos extremos: la primera y la última hora.

Lo que nos interesaba en el film de cuatro horas y cuarto era que, partiendo de ese material en el que existía gran parte de improvisación, íbamos a utilizarlo de la manera más precisa posible, más cerrada, más formada. Intentar hallar el máximo de principios formales, visibles o invisibles, al pasar de un plano a otro. Los hay que son muy claros, otros que han surgido por azar y nos hemos dado cuenta después...

- ¿Cómo se puede enfocar en "Cut" la relación con el espectador y qué piensa usted a propósito de la imposibilidad de "distanciación" en el cine, con relación a "Out" y al fenómeno de identificación muy fuerte que jugaba -en parte de forma negativa- en "L'amour"?

- La relación en el caso del film de trece horas es una relación totalmente falseada desde el principio, por el hecho de la marca que impone. Ya en "L' amour fou" chocaba un poco con el espectador la idea de entrar en una sala y salir al cabo de cuatro horas y cuarto, pero, en fin, entraba aún dentro de los límites razonables, era aún factible, sólo un poco más largo que "Lo que el viento se llevó", aunque sin guerra de Secesión.

Por el contrario, un film de doce horas cuarenta no es que sea seguramente el más largo, pero el único equivalente, al menos para mí, es cuando Langlois pasa un Feuillade en la Cinemateca, desde las seis de la tarde hasta la una de la madrugada, con tres pequeñas interrupciones...

Es evidente que en esta película las dos primeras horas, por ejemplo, se soportan sólo porque se sabe que se están embarcado en algo que va a durar doce horas cuarenta... Hay tres cuartos de horas de historia del grupo Lonsdale que se imponen al público, lo cual no resultaría posible en otras condiciones... Con todo, en términos absolutos, yo no pierdo la esperanza de que el film pueda ser exhibido. No ha sido hecho dentro de una óptica de film difícil, a no ser por la duración y porque hay momentos que se pueden llamar prolongados. Exceptuando estas dos cosas, existe en la película -por hipocresía tal vez, pero una hipocresía en la que me afirmo- un rechazo de todo lo que pudiera tener apariencia de obstáculo. Quizás sea este un punto débil, ya que con frecuencia es a eso a lo

que se aferran algunos espectadores. Como ideal, veo perfectamente la exhibición de este film en las salas de proyección, pero, precisamente porque es muy largo, sólo tendría, a mi parecer, sentido pasarlo en salas muy cómodas, donde se esté bien sentado, donde se pueda respirar, lo bastante amplias para que puedan dar cabida a un público numeroso relativamente. El film está rodado en 16 mm., pero con una óptica "gran pantalla" y tiene un sentido en la pantalla grande que, de seguro, no tendría en la pequeña. Incluso plásticamente está hecho con elementos que implican una imagen grande, una cierta monumentalidad.

- ¿Cómo se podría definir la forma particular de narrativa que le interesa. O, de manera más general, ¿de qué modo participa este film con otros (y cuáles a su parecer) en una tentativa bastante generalizada, aunque por ahora sea muy limitada, de renovación de la ficción, del espectáculo cinematográfico en su conjunto?

- Lo que me interesaría sería encontrar un cine en el que la narración no tuviera forzosamente el papel motor. No digo que hubiera de eliminarse por completo, pienso que esto es imposible: a la narración si se le saca por la puerta, entra por la ventana. De lo que hablo es de un cine en que los principales valores sobre la pantalla fuesen valores puramente espectaculares en el sentido más exacto de la palabra. Por esp, cuando digo que me parecería necesario que "Out" se proyectase en pantalla grande y ante 500 personas, no lo digo en absoluto por lo que allí se cuenta: es una necesidad puramente plástica ligada a un cierto estatuto de la imagen y el sonido.

Pero hablemos en general del cine que me gusta y del que existen mejores ejemplos que el mío en este momento: films que se imponen al espectador por una especie de dominio de los "acontecimientos" plásticos y sonoros y que piden la pantalla, una gran pantalla, para realizarse... Porque todos los films que en estos últimos tiempos me han interesado son films donde se juega, de forma muy diferente, con este hecho del espectáculo no narrativo: Fellini, Jancsó, la "Salomé" de Werner Schroeter... Films que se imponen visualmente por su monumentalidad. La palabra monumental es una palabra que empleo a falta de otra. Lo que quisiera significar es que en ellos lo que aparece en la pantalla tiene un peso, un peso que está allí, en la pantalla, como estaría una estatua, una arquitectura, una enorme bestia. Y ese peso es quizá lo que Barthes llamaría el peso del significante, aunque yo no pondría la mano en el fuego... Son films que tienden hacia el ritual, hacia el ceremonial, el oratorio, lo teatral, lo mágico, en el sentido no místico sino un poco sagrado de la palabra. La "técnica y el rito", como dice Jancsó; es una buena definición.

Habría que intentar ver lo que encierran esas palabras: rito, ceremonia, monumentalidad. Encontraríamos, sin duda, como principio, lo que Barthes o Ricardou indican desde hace varios años: en los films, como en los textos, como en las representaciones teatrales, hay que poner el acento en los elementos en los que el espectáculo mismo o la ficción, se representan. Por eso no basta para hacer patente el elemento de violencia, de afirmación, de fuerza crótica que trato de expresar cuando hablo de monumentalidad y cuando pienso de nuevo en esos films.

- El espectador de "Out" se encuentra frente a una enorme "maquinaria", aunque muy particular, ¿qué es lo que esta maquinaria pone en movimiento?

- Un film se presenta siempre bajo una forma cerrada: un cierto número de bobinas que se proyectan en un cierto orden, con un principio, un fin. En su interior pueden producirse todos esos fenómenos de circulación de sentidos, de funciones, de formas y, por otra parte, esos fenómenos pueden no estar acabados, determinados de una vez para siempre. Se trata sólo de una labor artesanal, de algo construido desde el exterior, pero volviendo a lo que al principio decía, de una materia que ha sido "engendrada" como si de algo biológico se tratara. No se trata de hacer un film o una obra que agote en sí su coherencia, que se cierre sobre sí misma, es preciso que ella continúe actuando, creando otros sentidos (tomando la palabra sentido en una acepción muy amplia y no sólo la de los significados).

Es ahí donde volvemos a la definición de Barthes. Estoy citando mucho a Barthes, pero es que encuentro que es actualmente quien más claro habla de este tipo de problemas. Dice: hay texto a partir del momento en que se puede decir, "esto circula".

Para mí es evidente que esta posibilidad está ligada, en cine, a aquella apariencia de monumentalidad de la que he hablado. Es decir, que el film presenta en la pantalla un cierto número de acontecimientos de objetos, de personajes entrecomillados que están al mismo tiempo vueltos hacia ellos mismos, cerrados sobre sí, exactamente como puede estarlo una estatua, que se presentan sin rechazar de inmediato una identidad pero que establecen a la vez una va y ven, un eco entre ellos...

VI Semana

"OUT ONE: SPECTRE"

"Entrevista con Jacques Rivette"



III SEMANA INTERNACIONAL DEL CINE DE AUTOR

BENALMADENA (COSTA DEL SOL) ESPAÑA 22-28 NOVIEMBRE 1971

OFICINA MUNICIPAL DE TURISMO - BENALMADENA-COSTA (MALAGA)