

SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR

DOSSIER VECCHIALI

Debate de la revista "FILMCRITICA"

EDOARDO BRUNO

Amor, ternura, anarquía, me han parecido los tres puntos fundamentales de este autor que se mueve efectivamente entre historia y ultrahistoria, entre un sentimiento de las cosas y una ideología bastante precisa de escándalo, de destrucción.

Una serie de historias aparentemente pertenecientes al melodrama, una serie de signos, que tienden siempre un arco de estereotipos a veces radicados en la literatura popular francesa y a veces radicados en la cultura más culta, de "elite" (por ejemplo, me acordaba de Jean Cocteau sobretodo en el tipo de relación amorosa, que une a Pierrot con Jeanne o Michele) y que subvierten continuamente las leyes del realismo que, sólo aparentemente, parece querer seguir la obra de Vecchiali, con ~~improvisados~~ ensanchamientos sonoros, por ejemplo, usando "cantatas" que representan digagaciones, pero que al mismo tiempo, representan puntos estáticos en el estilo de Vecchiali, en la construcción dramática que se propone, y que es exactamente una construcción particularísima y diferente aunque los ecos de un cine clásico francés sean continuamente representados.

Bastará en las dos películas LA MACHINE y CORPS ACOEUR, la propuesta del cuarteto: Platón, Aristo y las otras dos personas, que prácticamente constituyen un punto de reclamo, un signo estereotipo si queremos, que esté puesto continuamente en discusión, y convertido en una construcción fílmica diferente. Así la misma minuciosa descripción, que exaspera, la codificación de los tiempos, que hace más lentos en cierto sentido, los ritmos narrativos y que sirve unicamente para preparar una fuga hacia adelante, un delirio fílmico, como por ejemplo, el "raptus" del amor loco de Pierrot, que de improviso rompe ésta línea que conecta y pone en discusión un realismo minucioso. Tenemos de nuevo -- una sublevación de ámbito social, un diálogo que parece tender siempre hacia otro discurso que tiene como temas fundamentales, la soledad que llama a la ternura, la desesperación y la soledad a la crueldad, el derecho de amar a la violencia, unas leyes con medios de comunicación de masas, de los mismos buenos sentimientos que matan más a fonda que el delito individual, y me refiero a la MACHINE, donde es verdad que hay todo este mecanismo complejo puesto en crisis, puesto en discusión, puesto en subversión, el mecanismo de la pena de muerte, de los medios de comunicación de masas, manipulando al culpable -- donde el interés, sobre todo del autor, hacia la comprensión de lo distinto, hacia la comprensión del hombre, que tiene también el derecho de amar, como él mismo grita, durante una fase del debate, antes del proceso. Este derecho de amar, este discurso que sobreentiende la ter

nura y que sobreentiende precisamente un amor físico, de cuerpos que van más allá de un amor lógico y racional, me parece que es un muelle bastante claro para poder discutir, a través de varias formalizaciones estilísticas, amor de cuerpos, amor de caras, amor de gestos y al mismo tiempo sentimientos encarrilados, miradas fílmicas, que se hunden dentro de los espacios oníricos, en los tiempos dilatados, "El estrangulador", por ejemplo es una película nocturna y una película de escritura automática, efectivamente parece vivir en un sueño, parece vivir en una continua visión onírica, precisamente por estos improvisados ensanchamientos de la memoria, estos tiempos reencontrados y estos constantes encarrilamientos en los subterráneos o por las calles de París, que dan verdaderamente una unión onírica a la historia, que en el fondo es como todas las historias de Vecchiali, un pretexto: la conversación escondida, es el desdoblamiento de una persona, un desdoblamiento entre "El estrangulador" y "El chacal" que son como el día y la noche, dos aspectos de la misma inquietud, del mismo temor. Este sentimiento de las cosas, de los objetos y del hacer cotidiano, se vuelve después en Vecchiali abstracción, se vuelve manera de un gesto, memoria de un acto, de una desesperación, a veces sorda, continua, de un cuerpo que se expresa siempre, con un cierto gusto armónico, en una sutil angulación estilística y física. Así que en la película "Change pas de main" que me ha parecido una meditación sobre el erotismo y sobre el sexo, casi una especie de Saló-Sade, pero al contrario, premonición de un signo político y de una subversión, también aquí, absoluta, pero la voz y las imágenes silenciosas, que en un b/n alucinante, corresponden a un flujo, que una vez más anticipa la mirada, se hunden en una ternura improvisada. Todas las relaciones de "Change pas de main" no son nunca relaciones indiferentes, son siempre relaciones que colman de ternura en cada uno de sus gestos, también las relaciones, digamos, más impuestas más furiosas, como la que vemos reiteradamente muchas veces: antes proyectado en b/n y luego en ralenti, en la moviola, con los signos borrados de un cierto trabajo sobre la imagen, que da la imagen y borra el signo y la recompone en un flujo de desesperación y que es sobre todo una desesperación de la memoria. Esta llamada improvisada me ha sugerido por una ~~serie~~ serie de retornos, probablemente, solo imaginarios, el diálogo de Saló-Sade que es todavía más que un diálogo político, aunque sea por otra cosa que por la obligación que efectivamente unía y encerraba, en una especie de caos infernal, los personajes-cuerpo de Pasolini. Aquí, este sentido de obligación falta, hay la obligación de la utilización de la materialización, pero esto es también un diálogo importante. Otro elemento importante en Vecchiali, es la utilización de la música como elemento dramático y la canción como elemento de una nueva proposición estilística, no en vano la cifra del irrealismo está continuamente subrayada por este improvisado "cantar" en los bistrotts, (como pasa en La machine), por las calles, o en este improvisado encontrarse, con una popular balada, de la "ruelle" en "Corps a Coeur". En "Change pas de main", es más evidente, porque la película está encerrada entre dos refranes, si queremos que abran y que cierren el trabajo en el cabaret. Anarquía del mensaje, anarquía de la violencia, anarquía de la de-

sesperación; yo definiría esta película (y con todo el escrúpulo que se tiene, cuando hay que dar una definición) o más bien sugeriría llamarla "película de la soledad" y también de la mitología del cine; cine que tiene que ser visto como referente, cine como alusión continua, como alusión de la gran época de los divos, como homenaje al actor, como llamada a un cine que trabaja, que excava continuamente, alrededor del actor y que propone al actor como referencia principal de la película. A parte, hay que citar la fotografía: la Marlene Dietrich, Buster Keaton y todos los divos y divas de los años treinta. En la película "Femmes-Femmes", la llamada se vuelve una afirmación de la continuidad y de la voluntad estilística, cine de actor, por lo tanto cine de ficción, en sentido absoluto, cine de recitación como ficción, pero también de ficción continua de la realidad, no en vano Helene grita: "Todo es verdad", alguna vez la hermana empieza a hablar de manera que puede invertir los signos reales con los signos irreales.

ENRICO MAGRELLI

Pensaba sobre todo, en cuantos lenguajes hablan, las películas de Vecchiali, porque me viene a la memoria que una de sus figuras fundamentales, creo que para comprender su trabajo de puesta en escena, su trabajo de ficción, sea efectivamente la figura de la contaminación, entendida como contaminación de géneros que encajan, que se sobreponen no siempre perfectamente, contaminación de figuras retóricas de estilos de recitación, contaminación de materiales escénicos y más pretendidamente fílmicos. ¿Cómo intentar situar esta contaminación en el interior de las películas de Vecchiali que se han visto, y que es posible describir como una especie de pequeña topografía?. En líneas generales, tenemos que dejar a parte los cortometrajes, que a mi entender son las cosas más interesantes, más subversivas del cine de Vecchiali. Uno, por la ternura extrema, que es llevada al exceso por una mujer vieja, un motivo que se hace frecuente en todas sus películas y el otro "La maladie" con la que estoy encariñado, exactamente porque es una experiencia del cine de palabra, del cine de diálogo que se da, la Duras y Straub y por lo tanto a una especie de moralidad imaginaria, que yo definiría como extremadamente interesante. En una fase del cine, en la cual parece haber perdido o haber tenido una transformación radical. Por una parte pues, los dos cortos. Luego tenemos las películas que encarnan la figura de la contaminación, como "L'Etrangleur", "Corps a Coeur" y "Change pas de main", situar ahora esta figura dentro del cine francés, y no solo dentro de este cine, sino del cine en general, según mi opinión lleva a realizar una operación de este tipo, es decir, si es verdad que el cine tiende a desaparecer, el cine como aparato simbólico, capaz de alimentar fantasías, de construir imágenes e imaginaciones al mismo tiempo, y lo que quedan son solamente películas, yo diría que en ese sentido, la obra de Vecchiali es extremadamente sintomática, porque no hay cine como aparato ho-

mogeneizante y por lo tanto regulador de la puesta en escena, regulador de las historias, de las ficciones; quedan solamente las películas que de alguna manera están abandonadas a si mismas, que encuentran la capacidad de crear un cine, ensamblando una serie de materiales. Es por eso que según mi criterio, este ensamblaje no siempre sale bien, pues con esa especie de moralidad de lo imaginario que hay, hace que no se haga ficción hasta el fondo, y es en efecto el único elemento transgresor de la filmografía, podría ser "Femmes Femmes", en la cual existe una especie de dialogo ético, sobre la relación entre la ficción y la realidad, en el interior de la ficción y por lo tanto entre la ficción y la verosimilitud que es una constante derivación, un descabalgamiento de un plano a otro.

El elemento de la contaminación sale a la superficie en esta especie personal de Vecchiali, que luego se vuelve impersonal, porque exactamente creo que Vecchiali no se constituye como autor, como garantía de esos resbalones que hay en sus ficciones de vez en cuando, no se vuelven punto coherente de esos procesos contaminadores, en donde todos sus géneros se persiguen y ninguno domina al otro. Hay siempre una gerarquía demasiado precaria, y luego, esta relación de impersonalidad hace que, por ejemplo, mis consideraciones sobre "Change pas de main", sean bastante diferentes, y lo hablaba antes con Edoardo en el sentido de que esa película se vuelve el síntoma de esto, es decir, del cine porno. La otra mañana me decía Vecchiali: "No me gusta cuando identifican mis películas con géneros preciosos". Y a mi entender la película "Change pas de main" es más o menos adaptable al cine porno. No es exactamente eso, pero puede decirse que es una obra que ronda a la pornografía en el sentido que hemos descrito. En el interior de esta película hay toda una serie de escotaduras, de disgusto, de pequeñas convenciones, como pueden ser, algunas secuencias que son típicas de un cierto cine que ya no es y por lo tanto inventa la propia fragancia y por lo tanto su propia posibilidad de constituirse en aparato que produce simbolismos, recurriendo a la única cosa que según yo, no solamente se puede escribir y menos filmar como es la sexualidad.

GIANNI TOTI

Me ha llenado de curiosidad las contradicciones de tu discurso inicial (dirigido a Edoardo Bruno) que estaba por una parte extraído de las películas de Vecchiali el elemento lingüístico, la cifra, como tú decías, (y sobre el plano de las cifras, estaríamos ya en desacuerdo) y por la otra parte, la tentativa de sacar de las películas, otros contenidos. Cuando hablas de ternura, de sentimientos etc. como si fuera tan importante como el otro aspecto. Me llena de curiosidad, porque por lo que a mi respecta, el interés que siento por Vecchiali, está en el primer aspecto, y esto ~~xxx~~ se debe a un pequeño trauma que tuve cuando vi por primera vez "Femmes Femmes", en Venecia. Unos críticos amigos míos que habían visto las películas anteriores (yo me ocupaba entonces de un cierto tipo

de lucha política y cultural, en la Bienal, y por tanto no podía ver todas las películas) me hablaron de ésta con mucho desprecio (críticos que hoy hablan muy bien de Vecchiali). Me acuerdo que cuando salí de ver esta película, Pasolini se me acercó pidiéndome casi que le reconfortara, ya que había sentido una gran emoción viendo la película. Yo le calmé e inmediatamente nos pusimos a hablar extensamente sobre la película. También era la primera vez que él la veía y me acuerdo que por entonces nació entre otras cosas, la idea de utilizar a Helene Surgeres y Sonia Saviange, para su película "Saló", en la que Pasolini cita y homenajea, en la escena en la cual ríen y lloran las dos actrices y que es verdaderamente extraordinario. Un homenaje que recuerda y demuestra como Pasolini ha intentado dar un paso adelante y que fue exactamente lo que me dijo en aquella ocasión. En aquel diálogo coincidimos en muchos aspectos y posteriormente yo escribí algunos artículos manifestando lo que él me decía: "Nosotros hemos llegado a un punto desde donde los demás parten, o bien, Vecchiali está empezando donde nosotros hemos llegado, es decir que va más allá de nuestro lenguaje, exactamente ha acertado a través del lenguaje y del meta-lenguaje, una forma de lenguaje del cine de hoy día".

Luego tuve la alegría de ver a S. Saviange y a H. Surgere en "Saló" a quienes nadie ha citado en la prensa, aunque era a mi entender un deber de información. La crítica, siempre atenta para citar las más mínimas anécdotas de los divos, no habló para nada de ésta que era realmente importante. Importante, porque era la demostración de un nuevo paso, muy poco aludido en la obra de Pasolini, que da a su historia todo un intento de superación; de hecho me interesaba mucho ver que es lo que habría hecho después Pasolini, con esta tentativa de algo que iba más allá de las cotas máximas a que había llegado el cine italiano.

Así pues, para desarrollar esta historia, iniciada en este largo discurso apasionante que había salido del film "Femmes Femmes", he elaborado para mí, y quisiera que Vecchiali dijese algo al respecto, una cierta interpretación del film de Vecchiali en el cual el elemento que más me interesa es justamente este trabajar en un área mortal del cine, es decir en post-mortem o la agonía del cine, lo cual es una forma de autoconsciencia crítica de todas las historias del cine, exactamente en ese tipo de autoconsciencia crítica en que consiste la muerte del cine al igual que la muerte de las artes, Hegelianamente hablando, una situación que tanto como en el cine, se da en todas las artes, en literatura o en pintura; solo sobre la base de esta autoconsciencia crítica, destructora de todas las certezas de la historia de cine, se puede hacer arte; con homenajes como aquellos que parecen venir de un "más allá" del cine que está convirtiéndose en nuestro "más acá" con respecto al cine que representa la otra cara, negativa o positiva, de la historia de este expansionarse de un sentido humano ~~yaxaxaxaxada~~.

Por eso, no voy a extraer de los films de Vecchiali sus contenidos sentimentales, afectivos, humanos, humanísticos, que están ahí, naturalmente, porque Vecchiali es un hombre y participa de todo ello; voy a fijar la

atención sobre la incineración llevada a cabo a través del cine de Vecchiali de todo lo que ha constituido la historia del cine hasta hoy. ¿Por qué uso, la metáfora de la muerte del cine? Porque realmente dudo (también yo como Vecchiali detesto las certezas) que esta agonía histórica del cine, esta muerte del cine a través de la cual se continua haciendo cine (A través de la muerte del cine, la muerte de la literatura, la muerte de la poesía, la muerte del arte, se hace ~~arte~~ literatura, arte poesía etc.); a través de esta crisis, este paso contradictorio (casi extremo e imposible) nos encontramos en realidad frente a un nuevo inicio en que la llamada agonía y muerte del cine es el auténtico nacimiento del cine, la historia del cine es la muerte del cine hasta hoy, pero hoy con la reflexión autocrítica del cine y de su lenguaje se sientan las bases para empezar de verdad una historia del cine libre de códigos y cifras, los cuales representan la dominación industrial del cine.

Es curioso que estemos hoy aquí, por ejemplo, por iniciativa de Filmcrítica y del S.N.C.C. y nos hayamos puesto a discutir en profundidad una obra como la de Vecchiali, en el momento en que cierta crítica italiana y no solo italiana (pero me preocupa sobre todo la italiana) se está interesando en cambio por la maquinaria del cine, por la gran maquinaria industrial homogenizadora, hasta hoy, del cine, sobre todo del cine americano, como horizonte total de la lucha cultural del cine de hoy; yo soy de opinión completamente opuesta y más que el cine fundado en el trabajo abstracto, con sus categorías marxianas aplicadas y encajadas en él, y que quizás esté también encajada en este discurso, prefiero apuntar hacia el trabajo concreto, el trabajo fundado sobre el elemento libre, artesanal, del director, del autor, de la noción de autor no solo salvada sino incluso defendida de las falsas agresiones que son las agresiones de la industria en relación con el paso adelante que se ha dado siempre cuando de la masa han salido auténticas personalidades. Por tanto, el problema que especialmente me inquieta con relación a la obra de Vecchiali es este: hoy estamos discutiendo de estas cosas, de esta manera, no solo para comprender y superar la historia del cine hasta hoy, dominada por el capital cinematográfico como por la industria con mayor gravedad en esta fase, sino porque tenemos aún esperanzas; esperanzas no solo en la actividad de hombres como Vecchiali sino también en su forma de trabajar ("La Diagonale", independencia) y el coraje de hablar de cine aunque sea atravesando de una manera tan audaz los géneros como en "Change pas de main" y "Corps a coeur".

Lo único que me pregunto ahora es si, más allá del discurso hecho junto a Pasolini: "hemos llegado allí donde los demás han empezado" y yo me pregunto si también para Vecchiali, en el desarrollo de su trabajo puede existir un horizonte en el que diga: "puedo partir del punto al que he llegado", es decir que después de esta incineración de todos los géneros, utilizados como puntos de partida y no de llegada y como materiales: tales los géneros que se dan en "Change pas de main" y "Corps a

coeur" etc. Incineración crítica que se ha transformado al mismo tiempo en arte. Porque ésta es la condición contemporánea y moderna de las artes no solo del cine, no se puede preveer o por lo menos dudar de que nos espere otro salto aún, que espere otro salto a Vecchiali, a todos aquellos que se mueven en su misma area de producciones e incluso de movimiento ideológico, de conquista de los espacios del cine para pasar de la muerte del viejo cine, de la incineración de los códigos y de las cifras, incineración llevada a cabo ~~para~~ a través de códigos y cifras, para empezar una fase que vaya más allá de este limbo, hacia un infierno o un paraíso del cine, la perspectiva no la sé, en que la muerte del vine industrial, su larguísima agonía con el limbo, de la toma de conciencia autocrítica, ~~se~~ pueda abocar, luego en una nueva construcción en la que el cine, existiendo al fin, pueda contribuir al desarrollo de los sentidos humanos y de todas los lenguajes.

PAUL VECCIALI

No soy capaz de contestar a ti, ni a Enrico, mejor lo haré a Gianni, porque no quisiera hablar demasiado de mi trabajo de cine de autor. Puedo responder a Gianni porque me ha tocado muy de cerca lo que ha dicho y me encuentro a mi mismo en esa posición, ahora más aún que antes, porque yo vivo constantemente la muerte del cine, la vivo día a día, pero la vivo sin olvidar la vida. Eso significa que trabajamos mucho en el vine y que el sentimiento de la muerte del cine que nos guía desde hace algunos años (no muchos años) no nos impide trabajar y hacer ~~avanzar~~ ...¿el qué? No lo sabemos. Y yo quisiera, si es que he comprendido bien tu discurso, responderte así: no me interesa recomenzar nada, me interesa promover un nuevo cine, ya sea continuando con un trabajo subterráneo, ~~espero~~ que quiero que sea subterráneo, que espero siga siendo subterráneo, y promoviendo la obra de otros cineastas, que son jóvenes, que están en una línea que no quiero de ninguna manera definir ~~ni~~ porque es su línea y no quiero imponer a nadie ninguna línea, pero de la que conozco lo suficiente para poder decir que ellos también viven la muerte del cine y la viven casi con alegría. Quiero ~~sierra~~ decir, con un optimismo casi estúpido, pero muy fuerte; nosotros somos irreduciblemente optimistas y al mismo tiempo vivimos no en la tristeza, sino en algo mucho más peligroso, en la nostalgia, y en el respeto de lo que se hace. En fin, para nosotros el cine pasado que está muerto, no es en absoluto un estatuto, es un cine que continua diciendo cosas, por eso la metáfora final de "Corps a coeur" es muy precisa para definir eso mismo: es completamente metafórica ya que Helene Surgere está muerta pero vive todavía.

FRANCO PORTARELLI

Me atengo solamente a las dos películas que he visto "Change pas de main" y "Corps a coeur" y a lo que he oído en los comentarios contrastados de Bruno, de Magrelli y de Toti; puede que yo quiera contestar precisamente a esta última porque me siento más identificado con lo que ha dicho Enrico y con lo que has dicho tu, Edoardo, a la vez que me encuentro más en desacuerdo con lo que ha dicho Toti. Es decir que no encuentro que las películas de Vecchiali sean particularmente audaces recorriendo los distintos géneros, veo más bien, que ~~te~~ teoriza con la audacia de los sentimientos, de la ternura, del amor, del "melo"; esto es un tipo de operación que se puede criticar, pero no creo que Vecchiali utilice los géneros como materiales, ni creo que los atraviese en el sentido que dice Toti: puede que los atraviese demasiado horizontalmente, no de lado ni en diagonal, los atraviesa, no librándose de ellos, como por ejemplo en "Corps a coeur". Encuentro que esta película está teorizada como "melo" y no se sale nunca de eso, no es un atravesar; es un sendero que se pierde. No es la resurrección de Helene Surgere, que se sale del "melo", digamos que es todavía un giro de vidas, una manera o modo de insistir sobre lo mismo y sobre el mismo aspecto. Por lo que concierne a lo dicho por Toti, es cierto que hay una reflexión sobre la muerte del cine, pero encuentro que esta reflexión no es acompañada de otra igualmente eficaz, es decir, no tenemos un tipo preciso de reflexión sobre los ~~distintos~~ estilos cinematográficos más exactos.

En "Change pas de main", no hay una reflexión sobre el cine porno, sobre el blanco y el negro en general y en ese caso se trata de atravesar los dos géneros: cómo el blanco y el negro pueden atravesar el pornográfico y viceversa; así como también en "Corps a coeur". El tipo de reflexión sobre "lo popular", me parece que no ha alcanzado el mismo efecto de la reflexión sobre el cine; es decir yo me pregunto si Vecchiali mismo está convencido que rehacer, de forma extremadamente inactual, de forma extremadamente a histórica, el "melo", como en "Corps a coeur", sea la operación más justa, o bien, por ejemplo, rehacer de este modo, también pensado (pero diría injusto), el tipo de cine parisino, el tipo de cine de los años treinta, del frente popular, sea verdaderamente "popular".

Yo me pregunto si es justo ofrecer al público, con la voluntad de ser populares, este "género" de cine, si no fuera por esta voluntad de ser populares se tendría que hacer una reflexión profunda; la voluntad de ofrecer al público determinados estilos, determinadas situaciones, determinadas cifras que desean sugerirle algo y hacerle reflexionar sobre algo que ha vivido o que quiere vivir, como el amor, los sentimientos, la ternura, todas estas cifras sobre las cuales yo insistiría, porque son, según mi criterio, su audacia, una audacia que es ternura; como popular.

En "Corps a coeur" está la torización de los sentimientos como popular, pero esta realización que logra igualarse a "La maladie", exactamente porque se encuentra, con la estructura del documental, no me parece que resuelva el género del "melo".

GIANNI TOTI

Hay algo que quisiera preguntarte: no puedo comprender que todavía hoy se hable de "ternura popular", de sentimientos, fuera del lenguaje; yo creo que hay una ternura, el sentimiento de la vida y de la muerte, solo en un lenguaje y que el hombre más sentimental, ~~más tierno~~ el director, el autor más sentimental, más tierno, sea Straub; lo digo un poco paradójicamente, pero no llego a comprender el nacional-popular que resulta ser el disfraz de otra ideología.

FRANCO PORCARELLI

No sé si es una respuesta a mi mismo, pero está claro que la utopía de este cine, es hacer coincidir este lenguaje, que tendría que ser sentimental, de todas las formas, con el contenido melodramático y sentimental, es decir eso que tu excluyas; tal vez debería hablar del contenido, porque me parece que hay un gran valor en el contenido de "Corps a coeur", y que no se si podemos evitar el resaltarlo. Para concluir me referiré al discurso, como decía Bruno, en el uso de la visión, sobre esta escritura automática, sobre la utilización de la música; diría que la cosa más importante que he encontrado en "Corps a coeur" es este efecto de la contaminación que aparece a través del uso de la fotografía deseadamente oculta, muy horizontal en un cierto sentido, es decir, a través de la imagen se llega a impedir que esta contaminación de géneros, de situaciones etc; produzca resquebrajamiento y lo mismo diría por la misma función que tiene la música.

PAUL VECCHIALI

Lo que más me asusta, es que siempre tengo que hacer lo contrario de lo que yo quisiera, es decir, hablar de mis películas, que para mi resulta algo terrible; pero voy a contestar por orden. Para mi "Corps a coeur", no es una película de melodrama. No se puede pretender que una película que empieza sobre Cristo, sea un melodrama, esto es imposible. Si no se entiende que esta película es un análisis de la educación de hoy día, la judeo-cristiana, es que he fracasado, porque la película es eso. El populismo y lo popular, no se lo que significa en Italia, en Francia ya no hay gente popular, pero hay gente trabajadora, hay emigrantes, que reflejan la masa de la que yo hablo, como también los pequeños burgueses.

Otra vez en "Corps a Coeur" he querido enseñar, muy banalmente (y puede que estupidamente), la historia de ^{una} la pasión y de como esta pasión pue

de ser confundida con la de Cristo, y como de la misma manera ella pueda tontamente establecer un poder, cualquiera que este sea, a mi me interesa reflejar en "Corps a coeur" esta pasión, pero no a través de los géneros, sino más bien someténdome a ellos, porque yo amo los géneros y no quiero destruirlos ni ponerlos en crisis, no me interesa destruir el melodrama, ni la pornografía etc.

Yo respeto lo uno y lo otro, como respetaría una película de vaqueros si la pudiera hacer. No me gustaría hacerla en Italia, pues este género de cine no es respetado en este país. Cuando se habla de Femmes Femmes, creo que es la película que menos me gusta, porque la he hecho con malicia y es la menos valiente, puede ser la que mejor me ha salido, pero esto no soy nadie para decirlo, aunque puedo decir que es la película que menos ~~apax~~ aportará al cine, aunque sea la que mejores recuerdos me trae y por dos razones, porque vivimos dieciseis días de felicidad, el tiempo que duró el rodaje, todos eramos amigos y sentiamos grandes emociones cuando hablabamos de alguna escena. Sentí una gran emoción, con el triunfo de "Femmes Femmes" en Venecia, me quedé muy sorprendido, aunque me dio mucha satisfacción, tengo que admitirlo, pero eso es todo. De "Femmes Femmes" no tengo más que decir, aunque hacer una película cuando el director está desempleado y dos actrices esperando que alguien las llame, tampoco quiere decir nada. "Femmes Femmes" es la historia de la muerte de dos mujeres en la ciudad. Se ha dicho que esta película ha salido bien, que tiene su gracia, tanto mejor para aquel que lo piense, porque para mi, es la película que menos aprecio.

Sobre "Maladie" no tengo ningún juicio ya que considero que no es una película, sino un hecho. Encontré por casualidad el diario de mi padre y creí que debía de comunicárselo a los demás, pensé que si él lo había escrito, era porque quería que fuese leído. Y como no podía ir por la calle haciéndolo, decidí hacer una película. Lo único que me interesaba hacer, por lo que respecta al lenguaje cinematográfico ^{era} encontrar la forma de plasmar ese diario sin repeticiones; lo he leído una sola vez sin corregir nada, dejándo errores, porque inconscientemente he sentido una relación con ese diario, unas veces me salté algo, otras lo añadí, pero sobretudo lo que quise que quedara bien reflejado fueron aquellos pasajes donde me había equivocado al leer, para que naciera en el ~~espectador~~ alma del espectador, la concepción de mi relación con el diario.

No he querido "construir" una relación, pero si he intentado ~~acentuar~~ acentuar aquello que más podía interesar al espectador, sobre todo mi relación más intimista; por ese motivo yo no hablo de "Maladie" como de una cosa sobre la cual yo he reflexionado: he filmado esta película en una hora y cuarto, una hora y cuarto de trabajo, incluido el montaje. Ahora, tengo interés en decir, que cuando hago una película me interesa exponer un universo que es el de mis personajes, un universo, que se hace poco a poco más independiente, sobre todo, yo reclamo ese adjetivo de independiente y no por relaciones económicas ya que por lo que respecta a éstas, no soy nada independiente. Dependo completamente de la subvención del Estado y de las

entradas del público, por eso no soy independiente, sería falso decirlo. Pero si lo soy en el sentido de que no quiero orientar mi cine hacia una dirección didáctica o de toma de partido, soy independiente porque dependo de aquello que escojo, es decir de mis personajes y de las situaciones en que ellos se encuentran; lo que consigo, se vuelve un problema nuestro, yo los escucho, los escucho y me interesa mucho, ya que es posible que me sirva para mis futuras películas, pero quiere que quede bien claro esto: no me interesa ser maestro de escuela, ser sacerdote o portador de mensajes, no pretendo enseñar nada, quiero simplemente transmitir un universo que me ha aparecido y no se le ha aparecido a otras, hace ya tiempo. Se que sirvo como transmisor de un universo onírico y vago, que intento analizar y organizar lo menos posible, pero quiero tramitarlo a través de un lenguaje cinematográfico, y con las reflexiones y organizaciones posibles.

BRUNO DE MARCHI

Lo más importante es tu concepción del cine, como realce del "físico en movimiento" y por eso una intervención absolutamente imparcial, en parangón con la realidad que revelas a través del lenguaje cinematográfico, sin aportaciones como juez y sin analizar. El problema si acaso y sobre el cual me gustaría volver a oírte, es este: de acuerdo, no quieres hacer de maestro de escuela, pero no te puedes quedar impersonal cuando revelas la realidad, ya que debes de escoger entre mil posibles realidades, es decir, debes de tener un criterio, debes al menos de escogerlo. Sobre este punto, me siento algo perplejo, porque no llego a ver cual es tu punto de vista.

PAUL VECCHIALI

Es verdad que está un poco incompleto lo que he dicho sobre la construcción de una película, es verdad que la única organización que me interesa, son las secuencias, es decir, la organización ~~concreta~~ concreta, ya que es allí donde la película se vuelve concreta, donde hay que hacer un buen trabajo, donde es necesario convocar a los actores, convocar a los técnicos, es allí donde yo intervengo verdaderamente y cuando el actor llega a identificarse con el personaje o mejor dicho, entra en el personaje, lo miro, lo peso, intento saber si ha comido bien o mal, si ha dormido. Sé que todo esto tiene que influir sobre el personaje y no quiero pedir al actor que se convierta en el personaje, pero si en la situación que yo he descrito o imaginado, y me interesa saber como se siente para comprender la realidad inmediata del actor en la situación que yo expongo. Esto significa que asumo el riesgo de cambiar completamente lo que he escrito, pero no es importante, lo importante es que la película sea rodada y luego es cuando empieza el cine.

A parte de la música que es la única ^{cosa} que conozco desde el principio y que se vuelve en mi guía, en mi compañero, en mi asistente y está allí,

al final, y que todo lo demás cambia y se adapta a las circunstancias. A propósito de la música, tengo que decir, que ésta preceda a la película, la tengo sobre mi, en mi cabeza: es la única cosa que puedo añadir a "Corps a coeur" que la película está sometida a la música de Faure.

Esto significa, que el montaje, el rodaje, los planos y los cortes, los decido partiendo del rodaje, es decir todas estas cosas, aunque estén pre-organizadas, sufren cotidianamente cambios, con la ayuda de mis colaboradores: es decir, del director de la fotografía, del sonido etc. que me dicen podías meter más ruido aquí o allá; el operador me dice que si me muevo ya no cojo la luz justa etc. yo se bien, que estas cosas suceden en todas las películas, pero no sobrepongo mi hipotética película al trabajo de mis colaboradores. Son mis actores los que hacen los personajes, son mis técnicos los que hacen la película y a mi no me queda más que dirigir a algunas personas, que al final puedan dar un sentido diferente a la película, pero esto no me molesta, no intento precisar una cosa, pero si quiero expresar la, si quiero hacerlo, es necesario que yo, no la deje a un lado, aunque sea afrontando un riesgo, aunque sea expresando la realidad.

A propósito de "La Machine", deseo decir, que para mi no es una película sobre la pena de muerte, pero si enseña, cómo todos los dialogos sobre la pena de muerte son inútiles, que no es lo mismo. Si hubiera querido hacer una película contra la pena de muerte ni en "La Machine" me habría valido la pena hacer el papel de abogado para expresar mis ideas (mis pequeñas ideas) sobre la pena de muerte. La película está hecha de manera que se vuelva ridícula cualquier opinión posible sobre ese tema, la mia incluida. Todos los argumentos son ridículos ante la muerte de un hombre, quien quiera que este sea o lo que haya hecho. Pero la película está ahí, en realidad no ha sido mi voluntad la de poner un discurso ya preparado, y lo digo otra vez "un realismo sin premeditación".

Cuando Jean-Cristophe Bouvet (el protagonista) empieza a decir en la secuencia del proceso: yo amo a los niños etc...; no fui yo el que lo dijo, fue él quien me preguntó si podía hablar sobre la sexualidad infantil, y le contesté que si, como se lo podría haber dicho a otra persona. También solicité la opinión de aquellos que estaban a favor de la pena de muerte, quería que expusiesen sus razones y que quedaran plasmadas en la película; he telefoneado al presidente de la liga pro-pena de muerte para que también hablara, porque antetodo quería que fuese como un libro abierto, pero nadie quiso venir a hablar a favor.

Aunque la película parece tener como objetivo principal, la pena de muerte (puede que porque yo soy ferozmente contrario) al verla creo que el objetivo principal es el hombre, Lentier, el personaje, alrededor del cual he trabajado más tiempo; todavía hoy, no se quién es, realmente Lentier.

VIRGILIO FANTUZZI

En "Corps a coeur", como en todas tus películas se habla de la pena de

muerte y esto me fascina, encontré maravilloso el discurso que hay sobre la ~~muerte~~ muerte de ella, según veo yo, esta es una película en la que una mujer ve su propia vida, una vida que es invadida por un él, que es la muerte. Lo encuentra durante el requiem, sabe que ha sido su punto de mira, de este él terrible, que es la muerte, que llama insistentemente, pero ella lo rechaza hasta que puede, porque no quiere morir, hasta que él se va, la vuelve a llamar, hasta que por fin, necesariamente muere. En este punto, ya sabía que esta era la película que yo veía, pero que no es a lo mejor, la que tu has hecho, así la he visto desde mi punto de vista, cómo la historia de ella me parece que realmente es la historia de él.

PAUL VECCHIALI

Usted tiene razón, no hay homogeneidad en la película, justamente por esta necesidad de vivir mejor, de un riesgo sin control, de vivirlo dentro sin quererlo demostrar, pero que por el contrario para que viva, para que el riesgo se desarrolle en la fatalidad y ponga cierta subversión, que se añade a la que yo ya pongo en las situaciones, por lo tanto es normal lo que usted ha visto y por ello estoy contento.

No creo que la posición social de los italianos, sobre toda la de las mujeres sea la misma que en Francia. Para mi es muy interesante ver, como podía vivir todavía, una mujer de cincuenta años, porque hay una tendencia a decir que una mujer está acabada cuando cumple los veinticinco o treinta años y esto no es verdad y cada vez es menos verdad. Hay mujeres que a los cincuenta años están todavía muy guapas, aunque algunas veces estén cansadas. Estaba interesado, de manera particular, en que, Helene Surgere reflejara aquello en su cara. Podría decir, por ejemplo, que en una escena clave de la película, que era además de capital importancia, en la cual ella decía: "no quiero besarte" y esto se lo decía a un hombre joven, guapo y fuerte, que la adoraba. Ese día en el rodaje, casualmente, Helene, tenía la menstruación y por ello su cara reflejaba cansancio y esto bastó para poder decirle al hombre que no le quería besarle y que pareciera verídico.

Todo esto parecen cosas banales, pero se equivocan, porque se olvida muy a menudo que las relaciones cotidianas entre la gente, son las que más cuentan. Cuando escribí esta escena no me vino a la memoria que Helene podía tener sus menstruaciones el mismo día del rodaje, y esta escena que estaba escrita con más violencia, esa escena que de alguna manera puede ser mi venganza contra todas las mujeres que me han dicho no. Una escena, en la cual, la mujer tenía un papel feísimo y en la que Helene, simplemente rehizo la situación contra mi, porque era más fuerte que yo y lo hizo con mucha gentileza, porque Helene y yo teníamos unas relaciones muy lineales, y por lo tanto, ella cambió algunas palabras, cosa que le permití hacerlo y también porque es muy difícil hacer hablar a las mujeres en el cine.

Tengo dificultades: puedo decirle, buenos días, pero hablar de una cosa así, como ella dice en la escena.... prefiero proponerle algo y luego dejarla hacer lo que quiera. Así para esta escena que me daba mucho miedo, porque era muy difícil fui al apartamento ~~de~~ ^{con} Helene y Nicolás y trabajamos casi veinticuatro horas sobre los planos de la máquina, eliminando cualquier peligro. Con este corte así de minucioso de la música, de las secuencias etc. llegó el día de "se rueda" con el trasero por los suelos, ya que era imposible hacer esta escena; Helene había llegado al set, con ese cansancio y fatiga que era todo lo contrario a como ella debía de manifestarse: violenta, mala y dueña de la situación. Sin embargo mostraba una fatiga y una tristeza que yo no esperaba pero que de todas maneras tuve en cuenta, porque creí que era más importante someterme a la persona y no al personaje. De ahí, que sea un ejemplo de elaboración de "Corps a coeur", donde luego, también la "ruelle" se vuelve un personaje y era necesario que lo fuese con la ayuda de la gente; pregunté entonces a la gente que había trabajado en "Machine" en el bistró que está al lado de mi casa que si ~~querían~~ querían salir en mi película, me interesaba que las situaciones que iba a construir fueran lo más reales posibles, de esta manera la cámara los iba recogiendo y yo escribía el guión sin haber reflexionado: no hay improvisación en "Corps a coeur", al contrario de "La Machine" que todo ~~está~~ está escrito, pero escrito, se puede decir sobre la espalda del actor.

Había escenas que no estaban escritas, así que tuve que hacer lo contrario de lo que tenía preparado, o bien reflexionaba un poco y filmaba velozmente sobre lo que había reflexionado o bien reflexionaba mucho, con lo que tenía posibilidad de controlarlo sin parar; y me tomé el lujo de hacer lo contrario de un control, es decir, no dirigir la película de un modo o de otro, pero muy diferente de lo que me había propuesto; y cuando hablo de esto me embarga una gran emoción, teneis que perdonarme, ~~que~~ ^{el} que hable tan bien de la película, pero es que la tengo un gran cariño.

FLUVIO CONTETI

Creo que en definitiva, todos los debates que se han sostenido hasta ahora sobre la destrucción del cine, sobre la muerte del cine, son, efectivamente justos, solo que me parece que ha llegado el momento en que no se puede seguir destruyendo. Por qué se destruye? Qué se destruye? ~~Si~~ Se trata de destruir todas las películas que se han hecho en estos últimos años, ya que son una repetición de generos utilizados, pero, es que nadie se ha tomado la responsabilidad de inventar algo nuevo. Ahora, no quiero decir con esto que tengas que tomar la responsabilidad personal con respecto a los demás de inventar algo. Pero si, el demostrar que cada uno tiene la capacidad de producir algo, de crear algo, pues si se destruye el cine existente, algo habrá que inventar. Por eso cuando tu ~~mezclas~~ mezclas todos estos generos, destruyes en realidad, la definición del género y que cuando ya

no hay un límite preciso, un esquema dentro del cual se definan las relaciones y los sentimientos, entonces en este punto, nace la posibilidad de imponer una propuesta que sea esquemática, que no sea definida por un maestro de escuela como tu decías, pero que sea una revelación de la propia personalidad, en una fase de creación.

PAUL VECCHIALI

Cuando digo que no soy maestro de escuela, no quiero decir con esto, que los maestros no sean útiles, no, tampoco pienso que la anarquía sea un fin, sino más bien, un punto de partida y en esto creo que soy profundamente anárquico; pienso que ponerse en crisis es muy útil y soy muy optimista sobre estas cosas que hacen saltar al mundo por los aires, pero por lo que respecta al cine, espero que siga lo que yo llamo "continuación" y que una vez de destruir los géneros sirva para reconstruirlos, eso sí con una faz que yo definiría como independiente. Es cierto que mi conocimiento sobre el cine y del amor que siento por ^{todos} los géneros y los cineastas, me llevan hacia una modestia que se traduce en "hay que quemar todo". No puedo volver a ser un Hawks, ni Ford, ni Mizoguchi, ni lo quisiera nunca; entonces, ¿hay que hacer?, hay que decir: "ahí están los maestros y queremos volver a ver sus películas" ó hay que decir, que tiramos todo por la borda y empezamos desde el principio, por cualquier otro sitio. Yo soy capaz de partir desde cualquier otro sitio, y me siento capaz de poder quemar el pasado y entonces que se adelanten otros y hagan un nuevo tipo de cine, otros que puedan y tengan más dotes, como Straub, al cual respeto su forma de hacer cine aunque no la entienda, ya que me quedo delante de sus películas como si fuera un chino, al cual llegan solamente las emociones. A mí me gusta mucho Jean Marie, le conozco bien, y lo mismo me pasa cuando veo las películas de Chantal Ackermann: me quedo completamente asombrado y me pregunto si estoy vivo ó muerto, ya que no entiendo nada de lo que hace. Puede que esto sea nuevo cine, no lo sé. Puede ser que un día la Ackermann, entrará en mi género y también Straub (que como se ha dicho, ha entrado ya); yo estaré allí, si quieres, para hacer camino, que es lo más difícil. Hay una fábula, que habla de la mosca y de la cerda, yo me siento como la mosca, es decir, como esa gente que prefiere los adoquines al asfalto.

FULVIO CONTENTI

Pero tú no piensas, que luego se pueda correr el peligro, si no habla nadie; vuelvan a nacer los maestros, los instructores, y se vuelva a caer en el concepto de siempre, del jefe, o sea, de los pocos que saben. Si uno se toma la responsabilidad de expresar lo que llega a crear su propia mente, sólo entonces, ~~eres~~ pienso, se crea realmente un concepto de cultura-difundida, si no se queda en cultura impuesta por otros, que de popular -

no tiene nada.

PAUL VECCHIALI

No estaría nada seguro. Con "La Machine", la posibilidad de afe^urrarse a la sexualidad infantil, a la pena de muerte, y a otras co^osas existe; por eso me han pedido que siga las películas en provin^ucias para encontrarme con el público, y hablar con él; muchos han ve^unido a charlar conmigo, y nunca he tenido la impresión de ser impopu^ular. Con razón ó sin ella, muchas otras películas mías, no han encon^utrado nunca su público, es decir el público no ha visto esas pelícu^ulas, porque la economía de Francia, (como en otros sitios) es tal que h^uy productos que nacen, pero que no interesan al poder cinematográfi^uco y son excluidas. No porque sean malas ó feas, sino más bien, basán^udose en una simple cuenta cotidiana: yo pongo dinero en ésta película y es necesario que me dé más dinero, ó bien, no he puesto dinero en ella, por lo tanto no me interesa. Hay una barrera económica, que es^utá siempre presente y que es la gran laguna de nuestro sistema, en - comparación con los pequeños proyectores independientes, la laguna - es que nosotros, no tomamos nada del poder, por lo tanto, el poder no tiene nada que darnos.

Pero como en el caso, de "La Machine", había ciertos discursos, que, aparentemente, parecían demasiados fuertes, entonces era necesario - tenerlo presente, porque el no hacerlo era peligroso; si la censura^uno lo ha cortado es porque ha pensado, que si lo hacía, la película^utendría más éxito. Por eso la han dejado circular y ha encontrado su público, especilamente en las provincias, que no es un público de co^unocedores, cinéfilos, y por primera vez he dialogado con los especta^udores y me ha parecido que la película les había despertado algunas^usensaciones como ocurrió con otras películas mías. Ahora que "La Machi^une", continúa enhiéndose en todas las provincias y teniendo éxito, el espectador recibe una serie de imágenes, de sentimientos y emociones-, y es entonces cuando cabría preguntar si mi cine es popular. No lo sé, no lo creo.

FULVIO CONTENTI

¿Es un discurso de contenido ó de forma?.

PAUL VECCHIALI

No se puede separar lo uno de lo otro. El contenido pasa por la forma, quiero decir que si no hubiera hecho "La Machine", de la manera que^ula he hecho, no sería ésta película y no habría ese tipo de mensaje.

EDUARDO BRUNO

Creo que lo que ha dicho Vecchiali, es sumamente importante, porque va más allá de las reflexiones del autor, por primera vez tocamos el discurso de lo que es el cine, es decir, la película que se realiza^uen el momento en el que se está haciendo y no en el momento de su pre

paración. Cuando la película se concibe de ésta manera, es decir, se la hace nacer en el momento en que se realiza, no con la sumisión de la técnica, de los actores y del director; aun algo de pre-fílmico, pero todo lo contrario con la sumisión de la película a éstas determinadas exigencias de la lengua, de la palabra, me parece que ~~en~~ todo esto se encuentra enriquecido al conocer a Vecchiali, que aunque como director es poco conocido, un "Lobo Solitario", también es un autor - cuya concepción de hacer cine, es la más moderna que yo conozco.

GIANNI TOTI

Las cosas dichas por Vecchiali, ~~con~~ respecto a su independencia y a su concepción de la independencia, son muy dialécticas; su independencia es la dependencia de una película, él encuentra su independencia, en la dependencia del lenguaje cinematográfico, que luego es una parte del lenguaje, por lo tanto es una precisión justa. Puede ser lanzada ésta fórmula, muy dialéctica, se puede decir que pone en crisis al cine, con la contaminación, con el atravesamiento ó con la sumisión también a los géneros y a la historia del cine, que respeta y ama.

Quiero decir que el cine independiente, es decir, lo contrario de lo que él hace, es el verdadero cine independiente, porque no depende ni del público ni de los actores, pero es, un cine que ordena e impone, por lo tanto es absolutamente independiente.

Mientras las películas de Vecchiali, encuentran su independencia en el reconocimiento de las dependencias reales de la vida. Es un concepto que me parece extraordinario. Esto es verdad, el problema que queda abierto y que es la razón misma, ya que las películas de Vecchiali ponen al cine en crisis, engañan, dan falsas pistas; el problema que queda abierto, es el de la otra independencia, es decir la del público, al cual se le ha dado las cartas mezcladas y al que se le muestra, un cine que se somete a todas las gramáticas y sintaxis de la lengua. Este punto es muy interesante, ya que cuando nos ponemos en contacto con el autor, éste se vuelve interlocutor, pero cuando el autor no está y la película persiste todavía, es que hay una relación con el público, completamente incontrolable, porque el público cambia, la vida cambia, cambia todo, y yo me pregunto cual podría ser en el futuro, la extensión de aquella independencia de la que habla Vecchiali, y que es la independencia de los actores, de la vida, y de aquello que se quiere en la película. Se interroga al cine, partiendo de una hipótesis, para que el cine dé una respuesta siempre abierta; y que esta apertura sea la del público, es decir, de cómo ~~se~~ sometemos al público, el verdadero autor de la película, o de cualquier otro arte cuando el autor ya no es el interlocutor, sino a través de la materia de la película ó de la obra en general. Entonces, puede ser, 'la sumisión de los géneros' sea la sumisión a la historia del cine, es decir, una forma de sumisión también para el público como lengua del cine; entonces, tenemos un indicativo, una mayor dependencia del público - que será siempre el verdadero autor, después de la vida del autor.

Pero éste es todavía un problema abierto, para aumentar aquella independencia que luego es particular y dialéctica, de la que hablaba Vecchiali y de la que creo, es un problema y sigue siendo un problema. La organización de la actual cultura ha impedido que se proponga, porque hasta ahora el diálogo se ha desarrollado entre el autor y las mediaciones y no directamente con el otro autor, que es el público.

ALBERTO MORAVIA

Sus observaciones son las de un romancero, de un narrador, pero que tiene los mismos problemas del cine. Lo que me interesa muchísimo en la obra de Vecchiali, de la que me han gustado mucho "Corps a Coeur", "Change pas de main" y "Femmes Femmes", es la manera en la cual, él resuelve aquello, que podemos definir, como la crisis del realismo, es decir, el hecho de que el artista moderno no crea en la existencia de lo real, y la manera en que lo resuelve en "Femmes Femmes", me ha impresionado mucho; porque hay un continuo pasar de - lo real a lo imaginario, y viceversa, cosa que es muy importante. Hay escenas, episodios y hechos en la película que podrían ser reales, como la manera que Vecchiali trata el tema de la vejez femenina. Cojamos por ejemplo, la muerte del niño enmadrado, perverso, que podría ser un hecho acaecido realmente y del cual no tenemos noticias, éste es un tema, que hace pensar que la cosa puede pasar, que está en su mente, pero que realmente no ha sucedido. Esta para mí es muy importante, porque rompe la rigidez del realismo y hace una conjunción imaginaria-real, que es altamente poética; por eso pienso que la película de Vecchiali también es importante por otro motivo, porque de un lado ha tratado lo real, como ha hecho con la poesía de lo real, osea a través de la iluminación sucesiva, pero que por otro lado no suprime, lo que tenía caracteres más lamentables, de aquella que fue llamada "La escuela de la Visión", la cual suprimía la duración, y entonces en vez de tener una novela nos encontrábamos con una poesía en prosa de trescientas páginas, que es tremendamente aburrida. Sin embargo en Vecchiali, la duración está ligada al tema, a las fotografías de esas mujeres, como también de las cancioncillas, - Quiero decir que Vecchiali ha tenido más en cuenta el tema, que los incidentes, y por lo tanto resulta una especie de poema en prosa, este fenómeno de la vejez que él divide. Por eso quiero felicitar a - Vecchiali, porque la película es muy buena.

PAUL VECCHIALI

Todo esto es muy confortante, y me deja perplejo, pues cuando estábamos rodando la escena que ha escrito Moravia, es decir, la de la muerte del chico, pensamos que al punto que habíamos llegado, necesitábamos matar a un hombre, no sabíamos cuando ocurriría, pero sabíamos - que en escena este hecho tenía que suceder. Quisiera recoger el hilo de la conversación anterior, sólo para decir que me siento como en un sueño, no ser el autor de mis películas, pero sí que cada espectador sea el autor de ellas. Es difícilísimo de conseguir y el por qué.....es evidente.