laFuga

Arnaud Desplechin

"Creo que no se puede decir la verdad sin los géneros"

Por Iván Pinto Veas, Hernán Silva

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de autor | Procesos creativos | Estudios de cine (formales) | Francia**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Completamente activa y ovacionada por la crítica francesa, la filmografía del cineasta Arnaud Desplechin ha ido creciendo con el tiempo. Desde *Mi vida sexual* **(1996) a** *Tres recuerdos de mi juventud* **(2016) pasando por** *Reyes y reina* **(2004) y** *Un cuento de navidad* **(2000), el mundo de las relaciones humanas, la memoria y el relato han sido algunos ejes que han recorrido sus, contando incluso con un coqueteo con al** *mainstream* **norteamericano como fue la** *biopic Jimmy P.* **(2013). Heredero orgulloso de la tradición francesa que va de Renoir a Truffaut, su opción por un cine de la prosa, la construcción de universos dramáticos sólidos y el coqueteo con los grandes géneros han caracterizado también parte de una cinematografía fresca y viva. Nos encontramos con Arnaud hace un par de meses a propósito de su visita al ciclo La Ciudad y Las Palabras.**

El guión, la ficción y los géneros

Iván Pinto (IP): Un punto de partida podría ser el preguntarte por algo que dijiste ayer que como cineasta te sentías un "novelista frustrado". Es un buen punto de partida por que podemos pensar ahí tus relaciones con la novela, la ficción literaria, la narración y el contar historias...

Arnaud Desplechin (AP): Creo mucho en la fuerza de la novela en el cine y de la novela misma fuera del cine también. Philippe Garrel me dijo una vez "La primera parte de mi carrera trabajé con la poesía y la segunda parte con la prosa. No trabajaba en versos, trabajaba en prosa". Si lo piensas, sus primeras películas que son muy abstractas son como poemas y luego se transforman en pequeñas historias, historias cortas. Así que hay dos partes en su vida como artista, la primera trabajaba como poeta, un cineasta, pero como poeta, y la segunda parte filmaba como un escritor. Por otra parte es sabida también la relación entre Godard y Truffaut que en el inicio tuvieron una gran amistad, el primer guión de Truffaut es la primera película de Godard *Sin aliento.*

Partiendo de ahí no creo que haya que oponer la prosa y los versos, creo que son dos formas distintas de expresarte en las películas y eso es todo. Lo puedes expresar como un vacío absoluto, como Tarkovski, lo puedes expresar como un escritor de teatro, como Tarantino o lo puedes expresar como una novela como Truffaut pero es siempre cine, en el mundo del cine. Amo el contar historias en las películas, lo amo. Creo que es una buena herramienta para mí.

Hernán Silva (HS): Quizás hay un punto en común ahí que tiene que ver con la escritura del guion, de la influencia de la literatura en el cine. Y ahí la pregunta sería ¿cómo ves la literatura en el cine?

¿qué papel juega en la escritura del guión si lo ves como estructura o es algo más libre..?

AD: Estoy tratando de inventar estructuras, nuevas estructuras cada vez que trabajo en una película intento inventar un proceso que me permita seguir y hacer todo el proceso de grabación. En *Reyes y Reina* (2004) la idea era seguir dos historias distintas, y luego las dos historias van de la mano para ayudar a un pequeño niño. La idea era siempre ir brutalmente del melodrama absoluto a la comedia *slapstick*, saltando de un tipo de historia a otra, ida y vuelta y al final, estas dos películas, el melodrama y la comedia slapstick se unen para ayudar a un niño a volverse hombre. Esa era la idea. Después en *Tres recuerdos de mi juventud* (2016) cuando comencé a escribirla pensé: "No quiero escribir una *Bildungsroman*"

IP: Una novela de formación...

AD: Como una novela de Thomas Mann, cuatrocientas páginas con todo sobre la vida de un chico joven. Yo no quería hacer eso, así que pensé sería más entretenido o más exacto solo tener tres pedacitos y en vez de ser tres filmes enteros, podrían ser tres cortos, muy cortos, de 8 minutos. El primero como un poema sobre Paul a los 9 años, donde está perdiendo a su madre y sería algo cercano a las películas de Bill Douglas. Después saltamos a una película totalmente distinta y esta sería una película de espías donde, de repente, Paul tiene 16 años y está este tren a Rusia, así que tiene que darle su pasaporte a un judío que no conoce es como un *doppelgänger* así que no sabes si es una historia de espías o si es una novela de misterio o si es algo kafkiano, y es también una lección con este amigo, que le ayuda a ir a la sinagoga, la amistad entre un chico católico y un chico judío y ambos yendo a ayudar a un chico judío en la USSR. Y luego viene la tercera parte de la novela que es el verdadero corazón de la película. Aparece Esther, y es el relato desde la conexión que tiene con una chica. Y todo ello son fragmentos de memoria, por que yo mismo no tengo buena memoria, recuerdo solo fragmentos que no tienen sentido. El personaje trata de recolectar estos fragmentos diciendo "¿Qué significa esto? ¿qué tipo de hombre era yo?".

IP: Hay dos temas que nombraste, el primero esto sobre "el significado de la ficción". Creo que eso es algo que me gusta mucho en tus películas. Hay un escritor argentino, Juan José Saer, que dijo que la ficción es antropológica siempre. Como que siempre hay una indagación en la condición humana y este tipo de preguntas, los límites entre "yo" y "el otro", las señales paradójicas de la vida. Y ese camino entre lo concreto, la ficción, los personajes y el nivel más abstracto... creo que está muy bien resuelto en tus películas...

AD: Las dos cosas están unidas. Trataba de transmitir la pasión por los géneros, así que las tres películas en *Tres recuerdos de juventud* tienen tres géneros distintos, la primera es del género de la poesía, la segunda es una historia de espías y la tercera una comedia sobre volverse adulto, las tres son diferentes y de hecho lo que estaba tratando de hacer era bastante simple, era Paul y su familia, en la primera parte, Paul y la política y Paul y el amor. Y al final piensa "¿Que tipo de hombre fui? Fuí el hombre que imperfectamente conoció a Ester, la chica, que amó de manera muy torpe e imperfecta, soy ese hombre que amó a Esther. Esa es la definición de lo que soy. No soy ni esto ni lo otro, solo soy el hombre que amó a Esther"

HS: Con respecto al uso de los géneros en *Tres recuerdos de mi juventud* **al ser tan violentos los cambios se produce un cortocircuito narrativo, o sea, seguimos la película de espionaje, vamos a la película de drama, luego una romántica y se forma un puzzle. En definitiva ¿piensas los géneros antes de escribir la historia o los personajes producen los géneros?**

AD: Bueno, creo que es mi forma de ser cinéfilo. Creo que no se puede decir la verdad sin los géneros. Para mí el realismo es un género. Una vez me dijeron que era demasiado consciente del realismo, que no era lo mío, pero hay algunas cosas realistas que amo. Pero para mí es un género, tiene sus reglas. Por ejemplo, si eres pobre eres bueno, si eres rico eres malo. Que no es cierto, para nada. He sido pobre y puedo decirte que era un perro cuando era pobre, porque tenía mucha rabia. Pero en ese género, tiene ciertas reglas, como las películas de los Dardennne, que amo, pero es un género. Y a través de un género puedes contar la verdad. Pero si es un Western es otro género así que es otra aproximación a la realidad. Pero no puedes expresarte así que no creo que una película realista sea más verdad que un western o un musical o una comedia, creo que hay distintas formas de expresar la

verdad así que cada vez que comienzo a escribir buenas líneas creo que pertenecen a ese género, esta es la voz que quiero interpretar, esta es la forma en la que quiero hablar con la audiencia, quiero entregar suspenso, quiero entregar realismo, quiero entregar el sol, una canción.

El actor y el personaje

IP: ¿Así que el guion es muy importante para tí?

AD: Sí, muy importante, pero hay que destruirlo durante la grabación. Y te doy esta respuesta porque no puedo decir que no crea en los personajes, pero puedo decir que antes de que lleguen los actores no sé quien es el personaje. No lo sé. Solo sé si mis líneas son interesantes o no, si el texto es interesante o no. Y te daré dos ejemplos, es lo que digo sobre Mathieu Amalric. En *Mi vida sexual* (1996) no sabía quien era Paul Dedalus, y el director de casting me decía "dime quien es este personaje" y yo respondía "no lo sé, es solo un tipo" y después de eso, a través del proceso de casting, cuando conocí a Mathieu me di cuenta que Paul Dedalus era este tipo que pensaba que su definición de si mismo era la admiración que sentía por las chicas que conocía, ese es Paul Dedalus, ese es el tipo que es. Un personaje escéptico, que no está seguro si está vivo o muerto, despierto o dormido, no está seguro de sí mismo, es poco profundo, pero cree que hay una cosa que tiene que son sus amigos y amigas, eso es lo sólido de su vida, y me di cuenta de eso gracias a la presencia de Mathieu y su forma de actuar.

Otro ejemplo, recuerdo el día que escribí las primeras líneas de *Reyes y reina* era el monólogo del padre, lleno de odio por su hija. Y escribí estas líneas en la tarde, solo daba vueltas las páginas en mi cuaderno y decía "es una mierda, es una mierda. Debería estar prohibido, es demasiado violento" y después de eso, a la mañana siguiente las volví a revisar y dije "Estoy seguro que a un actor le encantaría interpretar estas líneas" Pero ¿Que pasa entre el padre y Norah?¿Por qué había escrito eso? No tenía idea. Hasta que llegó Maurice Garrel y cuando comencé a trabajar con él, comencé a indagar en ese misterio (que es un misterio para mí) y comencé a entender que sucedía. Estas líneas son una violación. El padre está violando a su hija. Estas líneas me recordaban al Rey Lear, que rechaza a su hija de una manera absurda. Estas líneas tienen que ver con el hecho de que quiere marcar a su hija, decir "eres mía" y lo escribí tan violentamente que dice "te quemaré y usarás mi marca, me perteneces a mí, aunque sea desde el odio y no desde el amor, me perteneces" así que es una violación, es una forma loca de amar a alguien, una forma enferma. Pero todas estas dimensiones las exploro con el actor. No soy solo yo escribiendo y diciendo "esto y aquello". Intentar entender el personaje, crea el personaje.

IP: Algo interesante que dijiste ayer en tu conferencia tiene que ver con la relación simbiótica con Mathieu Amalric. Y quería preguntarte, esta relación simbiótica en lo creativo, depende un poco de él y también depende de ti, el director y la ficción

AD: Sí, podría expresarlo de manera diferente a la que lo hice ayer diciendo que trabajamos tanto juntos que ya no sé que le pertenece a él y que me pertenece a mí. Y no me importa. Y supongo que no saber que es lo que le pertenece a uno y que es lo que le pertenece al otro es una buena definición del amor. Yo lo amo porque no sé que es lo que le pertenece al otro y, porque estamos interconectados, así que ahora solo compartimos algo y es sobre compartir.

El *unheimlich* y el psicoanálisis

IP: Algo que me interesó mucho y quería preguntarte a propósito del *doppelgänger*...en tus películas siempre está ese tipo de juegos con el otro. Un *Mi vida sexual,* pero también en tu película americana *Jimmy P.* que es sobre un psicológico y un paciente donde hay una doble proyección. Y luego está tu personaje Paul Dedalus presente en *Mi vida sexual* y *Tres recuerdos de juventud* y que siempre está en una especie de juego en el que se ve a sí mismo. Y pienso que hay algo ahí respecto al cine y la

ficción, una especie de misterio en ese juego

AD: Me recuerda a la palabra alemana "unheimlich", que en francés llamamos "la inquietante extrañeza" y ya sabes la historia: Freud está en el tren, y de repente ve a alguien más y se ve a sí mismo, ve su reflejo en el espejo. Y supongo que tiene que ver con mi relación con los hombres, que es totalmente diferente a mi relación con las mujeres. Y creo que este vértigo o esta extrañeza que se experimenta con alguien más, es con otro hombre. Dices, somos lo mismo, somos absolutamente diferentes y puedes comparar. No sabes que te pertenece a ti y que le pertenece al otro. Mientras que con las mujeres tiene que ver con el amor. El personaje femenino de mis películas podría describirlas como maestras, le están enseñando al personaje masculino. Como Esther en *Tres recuerdos de juventud* le está enseñando a Paul: "Yo te enseñaré como vivir" mientras que el otro tipo es distinto, es "Quien soy yo?" se hace la pregunta mirando al otro como un reflejo de sí.

HS: Como un espejo. En *Un cuento de Navidad,* **más que un doble hay una familia completa que se ve reflejada de uno a otro. El drama no termina en un personaje, sino que en el otro..**

Macarena Aguiló: Lo que hay en esa película también que es muy terrible es la rivalidad entre los dos hermanos. El odio de Elizabeth sobre él.

AD: Podría expresarlo con una sola línea diciendo que Elizabeth en *Un cuento de navidad* quiere ser el buen hijo, no la buena hija.

IP: Otra cosa que te quería preguntar es la relación con el psicoanálisis que creo que es un dispositivo narrativo que te permite hace algunas cosas con la ficción. Este está presente en *Jimmy P., Reyes y reina* **y en** *Mi vida sexual* **se vuelve muy importante porque Dedalus está haciendo su PHD, inquieto por el ambiente académico y universitario... pero sus preguntas son importantes para entender al personaje: quiere hacer filosofía "real" y también va a una especie de psicoanalista ...**

AD: Para mí la relación con el psicoanálisis es la pregunta de mi vida, es una pregunta que nunca terminaré de explorar, la pregunta sobre el cine y el psicoanálisis y el cine y la filosofía, es una pregunta sin fin, es una pregunta que no sería interesante de contestar, solo se hace y se mantiene abierta. La relación entre las dos cosas, los dos artes, el arte del psicoanálisis y el arte del cine es un misterio absoluto desde el comienzo del cine.

Por otro lado, ayer Alan Pauls me preguntaba sobre las cartas en mis películas, cuando un personaje habla repentinamente a la cámara. Una sesión de psicoanálisis es una manera perfecta para que un personaje se exprese frente a la cámara. Como en el comienzo de *Mi vida sexual* Mathieu habla y cuenta la historia de su madre humillándolo porque empezó a escribir una novela sobre el tipo de vida que sueña ... es una forma perfecta de hablar de frente a la audiencia, es un dispositivo teatral perfecto, y lo que me gusta de ese dispositivo es que algunas personas que no entienden el psicoanálisis dirán que cuando vas al sofá en el psicoanalista dirás la verdad. No dirás la verdad, solo dirás síntomas, pedazos, fragmentos. Y si te escuchas, te escuchas mintiéndote a ti mismo. No es la verdad pura, es un momento complejo, porque un personaje dice cualquier cosa que pasa por su cabeza, así que puedes entenderlo a través de eso, pero... tú no eres dueño de tu verdad, la verdad le pertenece al tipo que te está escuchando, tú solo hablas, y hablas síntomas y... no eres el rey de tí mismo. Eso es lo que amo del proceso psicoanalítico. Y amo filmar estas sesiones, como en *Reyes y reina*, cuando él sueña sobre la escalera y puede ver bajo su falda, amo eso. Y él no sabe precisamente que significa, pero es perfecto. Y después de esa escena sabes algo del personaje, pero no es la verdad absoluta, es solo un pedazo de verdad, el proceso psicoanalítico.

HS: Hay una escena que me llama mucho la atención, cuando los dos enfermeros llevan al psiquiátrico a Mathieu en *Reyes y reinas***. Es una escena muy paradójica porque es locura, alegría, comedia, y tragedia...**

AD: Recuerdo que el día que filmamos esa escena. En mis películas no trabajo con grandes presupuestos, siempre presupuestos pequeños. Así que, por extraño que parezca, esa fue nuestra

primera jornada de rodaje. Y era larga y complicada. Y recuerdo que comenzamos la puesta en escena e hicimos una toma y dijimos, "No, no es así". Y Mathieu me preguntó "¿Puedes hacerlo?" y él comenzó a reír y me preguntó "Iremos así de lejos" y mi respuesta fue "Sí, lo haremos". Esta escena era demasiado. Todo era demasiado. Y fue perfecto, totalmente perfecto. Y me encanta porque ¿Está loco Ismael? Podría ser ¿Lo están protegiendo? Porque en algún momento las dos enfermeros entran al departamento y se ve la cuerda y el banquillo. El quiere cometer suicidio, y ellos quieren rescatarlo, pero por otro lado, también parecen dos policías de Alemania del Este y todo es un desorden, parece una pesadilla pero era absolutamente real.

IP: Estaba pensando en esa frágil situación de cordura de tus personajes, se mueven en terrenos que van del amor a la locura, de la felicidad a la depresión. Paul en *Mi vida sexual* **llega a tener una parálisis en el cuerpo… sin embargo está siempre está la pregunta por la sanación. Y si pensamos en los filmes de Garrel, algunos de ellos son muy pesimistas.**

AD: Ah, sí, en Mi vida sexual llega un momento en que todo es una amenaza. Y luego es salvado de una forma extraña. Respecto a Garrel, es alguien que respeto muchísimo, una inspiración. Pero hay una frase de Truffaut que amo que decía "No me gustan las películas donde el personaje principal comete suicidio en la última escena y luego se vuelven a prender las luces… y estás en Cannes, el director está vivo y gana dinero"- Es injusto porque el personaje muere en una desesperación terrible y el director está contento porque hizo buenas monedas con la desesperación de su personaje. Hay algo injusto en eso, algo que no es ético ni moral. Cuando estábamos en la escuela teníamos este problema con Molière, y nuestro profesor nos decía que un final feliz es una forma barata de terminar una historia o un guion, así que nos decía que Molière era pesimista pero que el rey lo obligó a tener un final feliz. Lo puedes comparar con la crítica que le hacemos a Hollywood diciendo que los finales felices son fáciles y que una buena película, una película seria tiene que terminar en desesperación absoluta. Y una película débil, una película americana termina con un final feliz estúpido. Y yo pienso que es un error absoluto. Y me iluminó un tipo que me dijo "¿Cuál es el final de un show?" Teatro, película, no importa. El final de un show, el final perfecto de una película es algo así "nadie es perfecto". Algo que, aunque sea absurdo, los personajes van hacia la felicidad. Y la verdad de un show es que la juventud tiene que ganarle a la vejez, la vida debe ganarle a la muerte y eso es lo que un show tiene que proponerle a la audiencia, esta forma absurda de que crees en la juventud, que crees en la vida, que crees en el progreso. Y creo que esa es una verdad pura que puedes ofrecerle a la audiencia, y no creo que sea una ilusión, creo que es una verdad más profunda que el suicidio. Esa es la critica que le haría a Garrel, creo que es más fácil matar a tu personaje principal que curarlo. Y si te gustan los finales ambiguos, creo que matar a tu personaje es fácil, creo que es mucho más difícil encontrar un final que sea menos pesimista. Debes trabajar más en tu escritura para encontrar un final ambiguo en vez de decir "la desesperación ganó todo, y gobernó el mundo". No, no es un final propicio, es demasiado fácil.

Como citar: Pinto Veas, I., Silva, H. (2017). Arnaud Desplechin, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2025-08-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/arnaud-desplechin/870