

Cien años después

Introducción, selección de textos y traducción de Raúl Beceyro

1. Introducción

El cine es una invención sin porvenir
Louis Lumière

En el micro cine de Cinecittá de *El desprecio*, film de Jean-Luc Godard, aparece escrita la frase que se supone pronunció el inventor del cine, a quien se le acercó proponiéndole comprar su invención. Lumière se refería a las posibilidades comerciales del cine, y no, obviamente, a su potencial artístico.

Escuchada cien años después, la frase de Lumière resuena de manera extraña. El sector central de la industria del cine tiene hoy más futuro que nunca. Y al mismo tiempo el cine se encuentra en una encrucijada dramática.

En los años cincuenta un tema frecuente de reflexión era el doble aspecto del cine como arte y como industria. Este doble aspecto aparecía ligado a todo film, que se definía por su mayor cercanía a uno de los dos polos, pero se sobreentendía no podía dejar de considerar el otro. Se pensaba, incluso, que todo análisis, para ser "completo", debía tomar en consideración, cuestiones de una y otra esfera.

Numerosos datos confirmaban este aspecto bifronte del cine: David Wark Griffith era, al mismo tiempo, el fundador del lenguaje cinematográfico y uno de los fundadores de United Artists. Más tarde John Ford y Yasujiro Ozu ocupaban un lugar central en la industria de sus respectivos países y desarrollaban una obra artísticamente consistente. Creo que hay una fecha, y un film, que marcan la cumbre de la relación (conflictiva, es cierto) entre el aspecto industrial, o económico del cine, y su aspecto artístico: *El Gatopardo* de Luchino Visconti, realizado en 1963.

En ese mismo momento, por otra parte, se materializaba otro aspecto que definía el cine: la conformación de cines nacionales poderosos industrial y artísticamente. En Italia, por ejemplo, en esa época, mientras Visconti filmaba *Rocco y sus hermanos*, Antonioni hacía *La aventura* y Fellini *La dolce vita*.

Hoy todo cambió. El cine es, exclusivamente, una industria, a un punto tal de que el propio film es sólo un componente de una estrategia comercial global. Basta mirar lo que pasó con *Batman forever* o *Pocahontas*.

Estrenados en miles de cines en todo el mundo al mismo tiempo, estos films se complementaban no sólo con los accesorios que ya son habituales (muñecos, revistas, videojuegos), sino con otras actividades conexas. Por ejemplo espectáculos teatrales realizados muchas veces en centros comerciales, video clips de temas musicales interpretados por actores que simulaban ser los personajes de animación, programas televisivos de todo tipo contando cómo los films habían sido hechos, qué piensan sus actores y técnicos, y ofreciéndonos fragmentos del film. Hay que recordar que *Batman forever* es, en realidad *Batman 3º*; con ésta, como con muchas otras películas, se realiza una producción *en serie*.

El estreno simultáneo, en miles de salas, desplazando en consecuencia a centenares de eventuales películas de las pantallas, busca aprovechar los réditos de los lanzamientos mundiales. Se trata de obtener el máximo de dinero lo más rápido posible.

El otro elemento que define el cine hoy, además de la supremacía de su aspecto industrial, es su carácter *multinacional*. Ya no hay cines nacionales (ni siquiera el cine estadounidense lo es, si por tal se supone un cine relacionado con una cultura, con una sociedad; la relación se establece entre *Batman forever* y una industria). La prueba de esta situación la dio el director argentino Marcelo Piñeyro, cuyo film *Caballos salvajes*, según el propio director, era elogiado por espectadores complacidos porque "no parecía argentino".

El cine central, el cine dominante, cuyos ejemplos son *Batman forever* y *Pocahontas*, ocupan entonces toda la escena, y acorralan tanto a los cineastas de los países centrales que no se resignan a que el cine sea sólo una industria, como a los cines nacionales que procuran seguir existiendo. La lucha es desigual, y el cine central cuenta con el aval de la ideología economicista imperante: el estado no debe intervenir, todo debe ser dejado en manos del mercado.

Si el futuro del cine está inscrito en lo que el cine es hoy, ese futuro tiene los rasgos de Batman o de Pocahontas, y no los de Godard o Tarkovski. Y sin embargo son Godard y Tarkovski los que pueden ayudarnos, aún en este sombrío presente, a pensar un cine que despliegue, en ese incierto mañana, todo lo que el cine puede llegar a ser.

2. El cine según Godard

Hay dos clases de cineastas. Los cineastas como Eisenstein o Hitchcock, que escriben sus films de la manera más completa posible. Saben lo que quieren, tienen todo en la cabeza, ponen todo en el papel. La filmación no es más que una aplicación práctica. Deben construir algo que se parezca lo más posible a lo que imaginaron. Resnais es así, y también Demy.

Y están los otros que, como Rouch, no saben muy bien lo que quieren hacer, y lo buscan. El film es esa búsqueda. Saben que van a llegar a alguna parte, y tienen los medios para hacerlo, pero ¿llegar a dónde? Los primeros hacen films circulares, los otros films rectos. Renoir es uno de los pocos que pueden hacer las dos cosas, al mismo tiempo, lo que le da un encanto particular. Rosellini es también distinto. El es el único que tiene una visión justa, total de las cosas. Filma entonces de la única manera posible. Nadie puede filmar un guión de Rosellini, porque se hará siempre preguntas que Rosellini no se plantea jamás. Su visión del mundo es tan justa que su visión de los detalles, en el plano formal o no, también es justa. En él un plano es bello porque es justo, mientras que en los otros cineastas, un plano es justo gracias a que es bello. Los otros tratan de construir algo extraordinario, y si lo logran, se ven las razones que tenían para hacerlo. Rosellini hace algo porque, antes que nada tiene las razones para hacerlo. Lo que hace es bello porque existe.

La belleza, el esplendor de lo verdadero tiene dos polos. Están los cineastas que buscan lo verdadero, y si lo encuentran, será igualmente bello. Podemos encontrar estos dos polos en el documental y la ficción. Algunos parten del documental y llegan a la ficción, como Flaherty que terminó por hacer films muy elaborados. Otros parten de la ficción y llegan al documental: Eisenstein, proveniente del montaje termina haciendo *Que viva Méjico*.

El cine es el único arte que, según la frase de Cocteau (en *Orfeo*, creo) “filma la muerte trabajando”. La persona a quien se filma está envejeciendo y morirá. Filmamos pues un momento del trabajo de la muerte. La pintura es inmóvil; el cine es interesante porque logra aprehender tanto la vida como el lado mortal de la vida.

Los productores ya no saben qué hacer. El público los desorienta. Antes no se daban cuenta de que no sabían nada. Hoy sí. Pero no hay que hablar tan mal de los productores, porque peores son los exhibidores y los distribuidores. En el fondo los productores son como nosotros: gente que no tienen dinero y que necesitan hacer films. Están del mismo lado que nosotros, quieren trabajar sin que los molesten, y, como nosotros, están contra la censura. Los distribuidores y exhibidores, en cambio, no sienten amor por su oficio. Comparado con un exhibidor, el peor de los productores es un poeta. Aunque sean locos, atrasados, imbéciles, inocentes o tontos, por lo menos son simpáticos. Invierten su dinero en cosas de las que no saben qué va a resultar, y frecuentemente según lo que les gusta a ellos. Un productor es a menudo un tipo que compra un libro y de repente quiere construir un negocio sobre ese libro. Puede funcionar o no, pero él igual embiste, siguiendo su impulso. El problema es que, como la mayor parte de las veces no tiene buen gusto, entonces compra malos libros. Pero es un empresario del espectáculo, un hombre del espectáculo, y en consecuencia es simpático. Y además trabaja. Un productor trabaja mucho más que un distribuidor, y un distribuidor mucho más que un exhibidor. Distribuidores y exhibidores son funcionarios, y eso es lo terrible. Los productores libres e independientes deben ser colocados del lado de los artistas. El ideal de los funcionarios, por el contrario, es el siguiente: que todos los días, a la misma hora, un mismo film atraiga el mismo número de espectadores. No entienden nada de cine, porque el cine representa lo contrario de los funcionarios.

El público, por su parte, no es ni tonto ni inteligente. Nadie sabe lo que es. A veces sorprende, pero en general produce decepciones. No se puede contar con él.

*Jean-Luc Godard**

* Fragmento de un reportaje publicado en el número 138, diciembre de 1962, de la revista *Cahiers du cinéma*.

3. El cine según Andrei Tarkovski

A mí me parece que con el tiempo el cine va a ir separándose no solamente de la literatura, sino también de otras artes vecinas, para ganar una autonomía cada vez mayor. Evolución que no se hace lo suficientemente rápido para mi gusto. El proceso es largo y las etapas numerosas. Es por lo menos así que yo me explico la permanencia, en el cine, de principios propios de otras formas artísticas, en las cuales se apoyan a menudo los realizadores en su trabajo. Pero estos principios, que son extraños al cine, se convierten en obstáculos y frenan la progresión hacia su especificidad. De ahí su incapacidad relativa para evocar la verdadera vida sin recurrir a artificios literarios, pictóricos o teatrales. La influencia de las artes plásticas se ve también en la aplicación de los principios de la composición y de los colores. La realización cinematográfica no es entonces, más que un derivado. Esta manera de hacer le quita al cine su originalidad cinética y frena la búsqueda de soluciones propias a un arte independiente. Lo más grave es que se erige en obstáculo entre el autor del film y la vida a causa de esta influencia de artes más antiguas. La realidad no puede entonces ser recreada en el cine tal como el hombre la siente y la ve, es decir la vida auténtica.

Un día acaba de transcurrir. Supongamos que haya sucedido un acontecimiento importante con varias interpretaciones posibles y un conflicto de ideas. O sea algo que pueda constituir el argumento de un film. ¿Bajo qué forma este día ha sido registrado en nuestra memoria? Como un recuerdo más bien amorfo, sin esqueleto, como una nube, mientras que el acontecimiento central del día aparece sólido, comprensible en el fondo y claro en la forma. En relación al resto del día este acontecimiento se fija como un árbol en la niebla. (La comparación no es del todo exacta porque para mí la nube y la niebla no tienen la misma sustancia.)

Las impresiones dispersas del día suscitan en nosotros reacciones o producen asociaciones. La memoria conserva de los objetos y de las circunstancias sólo contornos borrosos, debido, aparentemente, al azar. ¿Es posible expresar esta percepción de la vida a través de los medios del cine? Sin ninguna duda, porque de todas las artes es la más realista.

Resulta evidente que buscar reproducir de esta manera la vida no puede constituir un objetivo en sí. Pero interpretándola desde

un punto de vista estético, esta manera de hacerlo puede concretar ciertas ideas fundamentales. La autenticidad de los acontecimientos no se resume, me parece, a la fidelidad al hecho bruto, sino más bien a la reproducción exacta de la percepción que se tuvo de ese acontecimiento.

Uno camina por la calle y cruza su mirada con la de un transeúnte. Esta mirada le llama la atención. Despierta como una curiosidad, una inquietud. Ejerce cierta influencia, le transmite a uno cierto estado de ánimo.

Si uno reconstituye mecánicamente este encuentro, vistiendo a los actores con la precisión de un film documental y eligiendo escrupulosamente el lugar de filmación, se dará cuenta de que la secuencia no le produce la emoción que uno sintió en el instante del encuentro. Porque no se ha prestado suficientemente atención a la preparación psicológica. Es efectivamente el estado mental de uno lo que le había dado a la mirada de ese desconocido toda su carga emocional. Para que el espectador tenga aquella misma impresión es necesario suscitarle una disposición mental similar a la nuestra en aquel encuentro. Lo que significa más trabajo de puesta en escena y más materia en el guión.

Siglos de tradición teatral evidentemente han producido una cantidad inaudita de clisés que desgraciadamente han encontrado refugio en el cine.

Ya he dado mi opinión sobre la dramaturgia y sobre la lógica de la narración en el cine. Pero vale la pena, para ser más preciso y mejor comprendido, que me detenga sobre la noción de *puesta en escena*. Porque en la manera de enfocarla se advierten frecuentemente actitudes que pueden ser secas o formales. Comparar la puesta en escena de un film a la que había imaginado el guionista, permite a menudo comprender lo que puede ser el formalismo en el cine.

Para ser expresiva se ha dicho que una puesta en escena debía producir simultáneamente un sentido evidente y una significación más profunda. Eisenstein insistió mucho sobre esto. Pero esta concepción es demasiado simplista porque hace surgir convenciones inútiles que violentan y desnaturalizan el tejido viviente de la imagen artística.

Se llama en general *puesta en escena* la disposición de los actores y sus relaciones con el medio. Sucede que un acontecimiento nos sorprende por su puesta en escena particularmente expresiva

y decimos: "La realidad sobrepasa la ficción". Lo que nos sorprende entonces es el desfase entre el sentido del acontecimiento y su puesta en escena. Pero esto que aparentemente es absurdo oculta en realidad un sentido más profundo, lo que crea la fuerza de persuasión que nos hace creer en la verdad del acontecimiento.

Se trata de no evitar lo complejo, de no reducir las cosas a un aspecto demasiado primario. La puesta en escena en el cine debe dejar de simplemente ilustrar una idea. Debe respetar la vida, el carácter de los personajes, su estado psicológico. Es por eso que no se puede reducir la evolución de los actores en el espacio a una simple visualización del diálogo o de la acción. La puesta en escena del cine debe conmovernos por su veracidad, por su belleza, por su profundidad y no ser simplemente el vehículo de un sentido. Y aquí como en todas partes una explicación demasiado evidente de la idea limita la imaginación del espectador y crea un punto de vista que reduce la profundidad de aquella idea.

Sería fácil encontrar ejemplos. Pensemos en esas paredes, en esas barreras, en esas rejas que inevitablemente separan a las parejas de enamorados... O en esas panorámicas sobre las gigantes cas obras, destinadas a llevar al espantoso egoísta hacia la razón, a inculcarle el amor al trabajo y a la clase obrera...

La manera de poner en escena una secuencia puede repetirse solamente si existen dos personas completamente idénticas. Y cuando una puesta en escena se transforma en clisé, en concepto, aun cuando sea original, todo resulta esquemático y mentiroso: los personajes, la acción y la situación psicológica.

Recordemos el final de *El Idiota*, la novela de Dostoievski. ¡Qué verdad conmovedora en cada carácter, en cada acontecimiento! Sentados uno frente a otro en una gran habitación, tocándose casi las rodillas, Rogojin y Mijkin, nos sorprenden por la incongruencia y lo absurdo de la puesta en escena en relación con la verdad absoluta de su estado interior. Aquí el rechazo de toda orientación intelectual en la puesta en escena, vuelve a ésta tan convincente como la vida misma. Sin embargo en muchos realizadores la ausencia de una idea evidente en la base de la puesta en escena la hace un simple formalismo. Demasiado a menudo, los realizadores dan a la acción humana, no el sentido verdadero sino el que ellos le imponen. Para convencerse de esto basta, por ejemplo, con pedir a unos amigos que nos cuenten las escenas de velorio a las que han podido asistir... Y estaríamos conmovidos por cada

una de las circunstancias, por la manifestación de los diversos caracteres, por la expresión de los muertos, por la incongruencia del conjunto... Es necesario alimentarnos con observaciones de la vida misma y no jugar a la expresividad construyendo una vida falsa, desprovista de alma y llena de clisés.

Esta polémica alrededor de la pseudo-expresividad de la puesta en escena, me hace recordar dos historias auténticas que me contaron. Varios soldados iban a ser ejecutados frente a su regimiento por traición. Esperaban contra la pared de un hospital, parados entre charcos de agua. Era el otoño. Se les ordena sacarse sus abrigos y sus botas. Y uno de ellos con sus medias agujereadas busca un lugar seco donde poner las botas y el abrigo que ya no necesitaría segundos después... La otra historia. Un hombre había caído bajo un tranvía que le había cortado una pierna. Se lo ayudó a sentarse contra una pared esperando la ambulancia. Una multitud de curiosos lo observaba. No soportando más, el herido sacó un pañuelo y se cubrió el muñón... Es inútil insistir sobre la expresividad de estos dos incidentes. No se trata de tener una colección para contarlos los días de lluvia, sino simplemente de ser fiel a la verdad de los caracteres y de las situaciones sin recargar su belleza con alguna argucia artística.

Las palabras empleadas embrollan a veces la reflexión y aumentan a menudo el desorden que reina aquí, en esta tentativa de teorización. La verdadera imagen artística representa siempre una unidad entre la idea y la forma. Si la imagen es una forma sin contenido, o viceversa, la unidad está quebrada y la imagen no pertenece más al dominio artístico.

*Andrei Tarkovski**

* Fragmento del libro de Tarkovski *Le temps scellé*, edición francesa.