

■ Marilyn Contardi



Un culpable ideal, de Jean-Xavier de Lestrade

Los hechos narrados en **Un culpable ideal**, transcurren siguiendo el orden de los acontecimientos que es, según señala Bazin, una de las cualidades del filme clásico.

Nada de lo que muestra el filme permite determinar con seguridad que se trata de un documental, que “estamos asistiendo”, en el “presente absoluto” del cine, al registro de acontecimientos reales que ocurrían en el momento de ser filmados. El filme podría haber sido concebido a partir de una idea del realizador que ve o imagina a través de una lente “documental”, que hace que los materiales organizados y trabajados de una cierta manera adquieran la textura de lo real.

Pero ocurre que es un filme documental, y como hablamos de su composición, no está de más recordar que el trabajo de realización estuvo sometido a las limitaciones que con mucha frecuencia acechan la realización de documentales: “Pueden hacer su trabajo, siempre y cuando no se produzca ninguna molestia, en ese caso ...”, lo que equivale a decir que elecciones como: punto de cámara, altura, distancia, puntos centrales en el lenguaje cinematográfico, se ven anulados, o al menos resultan bastante zamarreados durante la filmación. La mención de estos pormenores no es para disculpar ninguna carencia en la construcción del filme porque no exhibe deliberadamente, ningún tipo de condicionamiento al cual pudo haber estado sujeta su realización, usado como una marca de “lo real”.

En el cine contemporáneo suelen incorporarse situaciones que antes permanecían en el revés de la trama, ahora formando parte del tejido visible del filme

como otros recursos dramáticos más, por ejemplo el momento en que se le impide la entrada a determinado lugar al cameraman y que éste logra registrarlo mientras ocurre.

No es, tampoco, del orden de un filme como **Primer Plano** de Kiarostami, en el cual, en varias secuencias –las secuencias anteriores al encarcelamiento del impostor– queda en evidencia, a través de la cronología de los hechos, que se trata de una reconstrucción de los acontecimientos realmente ocurridos.

Podríamos decir que el filme está construido a partir de una mirada que sigue muy de cerca los hechos que cuenta. No pone en juego, deliberadamente, recursos que señalen, en determinado momento, las reglas de juego que usa y que tienden a crear distancia con lo narrado, a desinvolucrar emocionalmente al espectador, como si encendieran una luz roja que indica “esto es nada más que un filme”.

Una breve y necesaria, creo, digresión: las palabras “real”, “realidad”, “verdad”, “verdadero”, muchas veces en lugar de ayudarnos a aclarar las ideas, nos embrollan. Su uso tan extendido para referirnos a cosas muy diversas, que tienen escasos puntos en común entre sí, juegan también de manera poco clara al tratar de situarnos frente a los filmes de ficción y los documentales. Basta detenerse un momento en las exposiciones confusas que se oyen o se leen sobre el tema a menudo.

Uno de los interrogantes que sobrevuelan las deliberaciones sobre documental y ficción tiene que ver con la pertinencia o necesidad de marcar los límites entre uno y otro.

Siempre es bueno volver “al origen”, y pensar que al



fin y al cabo, Flaherty, cuando decidió ir a Canadá a filmar **Nanook**, fue hacia allá con la idea de hacer lo que quería hacer, simplemente un filme, y no un documental. De todos modos la pertinencia de las distintas reflexiones estaría dada por el mismo interés que suscitan ciertas cualidades, o matices, que nuestras miradas perciben aquí o allá en lo que hemos dado en llamar filme de ficción o filme documental.

Tal vez la materia más rica no se encuentre en la disputa sobre los límites entre ficción y documental, o lo que es lo mismo en lo que hace la diferencia entre uno y otro, sino en el interior de esos territorios que son los propios films. En el lenguaje cinematográfico que usa y despliega cada uno.

La cámara obligada a situarse donde puede y no donde quiere es una de las cuestiones que se tienen en cuenta cuando se mencionan las diferencias entre ficción y documental. Otro rasgo es el material con el que ambos trabajan: acontecimientos que suceden por sí mismos por un lado, acontecimientos puestos en escena ex profeso por el otro. Pero dado que tanto el uno como el otro suelen saltar por decirlo así, al dominio ajeno y usar los procedimientos que allí encuentran, sucede que esos rasgos, tambalean al momento de establecer diferencias “verdaderas” o sólidas.

Podríamos suponer que en el fondo de la elección de un relato “a la manera de la ficción” subyace el temor de caer en “el extraño suicidio” del realismo, según la justa expresión de Robert L. Stevenson, es decir el temor de perder lo que sirve de sostén al arte, el ideal. Uno de los problemas centrales que plantea la realización de un filme está en el esfuerzo del realizador

por asumir plenamente el control de los materiales, para trabajarlos “a su manera”, y esa manera se obtiene, o en parte se obtiene, alejándose del acontecer azaroso de los hechos hasta lograr que tengan la impronta de haber sido totalmente controlados por el realizador, si no en la misma filmación, de haberlos “domado”, si puede decirse, a la hora del montaje.

Es, con frecuencia y con variado éxito o fracaso, en el montaje donde se juega una parte importante del filme, y por ende también en el documental.

Y esto sigue ocurriendo precisamente aún cuando el montaje, elemento dominante en una época, pasó a convertirse en “un ciudadano bajo sospecha”, después de los años 50. Permitase una digresión, algo parecido ocurrió en poesía con la metáfora, musa indiscutida desde el nacimiento mismo de la poesía, que empezó a ser cuestionada y puesta en cuarentena. Hace poco asistí, con asombro, a una conversación en la que se ponderaba como uno de los mayores logros del poema, la ausencia de metáfora –lo cito porque esa ingenua admiración es del mismo orden que la que suscitaba una carrera con los ojos vendados o llevando un huevo sobre una cuchara hasta la meta, que en nuestra niñez nos divertía tanto. Tanto uno como otra han sido “maltratados con saña y defendidos con ardor”, usando la expresión de García Lorca refiriéndose a Góngora.

A la hora de finalizar estas digresiones conviene recordar que el montaje, uno de los rasgos constitutivos del cine, se desempeña magníficamente bien a la hora de servir las buenas causas si está en buenas manos y que, por ejemplo, una de las más hermosas



películas de John Cassavetes, **Faces** demandó un trabajo de montaje que duró tres años.

Un culpable ideal sigue, en grandes líneas, las leyes del género del policial: existe un crimen, una investigación que en este caso no lleva a cabo el clásico detective pero sí el abogado defensor, el esclarecimiento del crimen, y hasta los “buenos” y los “malos”.

El policial fue uno de los géneros del cine, uno de los pocos que hoy, ya con los rasgos totalmente cambiados por la cosmética y la cirugía, tal como sucede con las ex estrellas maduras del cine, sigue produciéndose en la gran industria. Pero es justamente en la vereda opuesta de esta caricaturesca supervivencia del filme de género donde se sitúa el filme de Lestrade.

Los encuadres de **Un culpable ideal** parecen adherirse, o tal vez mejor, diluirse, en lo que se ve, como si las cosas existieran “naturalmente” así y sólo “necesitaran” ser filmadas, hasta que algo escapa a la literalidad, y empieza a emitir su señal, ya sea un plano que dura unos segundos más que lo estrictamente necesario para comprender lo que sucede, o un silencio más largo de lo esperado –que de ese modo se vuelve inesperado–, y que dejan entrever, entonces, algo que excede lo literal.

Podríamos llamar discretas a esas miradas, esas maneras de filmar que tienden a permanecer ocultas en los materiales que trabajan, se entremezclan a los hechos narrados y permanecen invisibles para un espectador distraído.

Si en lo que se ha dado en considerar como cine “moderno” el tiempo avanza sobre, o se hace más importante que el acontecer mismo, la anécdota tiende a

desaparecer y el protagonista pierde la contundencia o la nitidez de la figura principal en torno a la cual el relato es construido, su naturaleza se vuelve más “esponjosa” y en lugar de eje conductor es apenas una pluma al viento entre una serie de elementos, encontraremos que **Un culpable ideal** no es modelo de este cine.

Pero por otra parte ya se sabe que cuando mencionamos cine moderno o cine clásico entramos en un terreno vasto y complejo. ¿Cómo conciliar la idea de “moderno” de un realizador como Godard con la de Antonioni, por más admiración que hayan podido expresar en un momento el uno por la obra del otro? ¿Cómo conciliar la de Antonioni con la de Visconti, con quien, caro Antonioni, trabajó como guionista? Y la de Visconti con la de Rossellini ¿Cómo hacer que coincida la de Welles con las de cada una de ellos? ¿Y por qué tendríamos que elogiar a Rossellini para disminuir a De Sica, o elegir a Bergman en detrimento de Antonioni o viceversa, como sucedió lamentablemente hace poco ante la muerte de ambos?

“El aire de una época” no es de una sola pieza, en realidad cada época tiene varios “aires”, entonces, ¿cómo podría haber una percepción tal o cual que mande sobre las otras? Por otro lado es bueno recordar que nada envejece o “fecha” más un filme que el uso reiterado y muy evidente de ciertos recursos narrativos, de lo que se reconoce como las tendencias de su época; con el correr del tiempo queda expuesto el mecanismo como un muestrario de clichés que forman una delgada capa de superficie, –es una impresión que acompaña muy seguido la visión de los filmes de vanguardia de los años '20-'30.



El tiempo generalmente atenúa las posiciones enfrentadas, lima los ángulos, y las aristas tan pronunciadas. El problema con el cine es que inconscientemente o no, está más atado al paso del tiempo y que cuando dice clásico, alude de alguna manera a lo “ya no se usa más” tan condenatorio como errado. Es como si debiera hacer olvidar un origen poco noble, o del todo plebeyo, y para colmo muy reciente, y tratara de borrar su rastro. Artes con pasado mucho más antiguo, permiten que, por ejemplo las obras de dos artistas que fueron contemporáneos tan opuestos como Conrad y Joyce, convivan en el tiempo, y la obra de uno no sea usada para menoscabar la del otro. En el cine esta tendencia a consagrar una, y una sola manera de mirar el mundo por sobre las demás es recurrente. Pero se trata justamente de eso, de cómo se mira el mundo, y de cómo se crea a través de esa mirada. De la “petite conversation” según los dichos de Renoir que cada realizador mantiene con el espectador, obviamente esos *tête-à-tête* no pueden sino ser totalmente diferentes los unos de los otros. Los puntos de vista disponibles son felizmente, como las mismas miradas, casi infinitos.





■ Un culpable idéal (2001)