

Adiós al cine 2. Los sobrevivientes

Voy a comenzar con una cita de Yeats y terminar con una cita de Adorno.

La cita de Yeats: «El arte es el acto social de un hombre solitario».

Estoy de acuerdo con todo lo que acaba de decir Filippelli, cuyas grandes líneas ya estaban en su ensayo «Adiós (al cine) a la voluntad de forma» publicado en el N° 56 de *Punto de Vista*.

En el cine siempre existió una tensión entre su componente industrial y su lado artístico. En los años 50 un tema de análisis recurrente era: «el cine, arte e industria». El cine, al mismo tiempo, aunque en proporciones diferentes en cada película, era, a la vez, el vehículo de la concepción de un «autor» y un objeto perteneciente a la esfera de la economía.

Las películas, los cineastas, vivían en un estado de tensión, y aunque obedeciendo a lógicas diferentes, el elemento artístico y el componente industrial no estaban ausentes en los proyectos y en los films. No hay que engañarse y pensar que todo era plácida armonía, porque cada film, situado en un punto preciso, encontraba una suerte de equilibrio momentáneo y frágil, y que sólo servía para él. Tampoco era que las películas que tenían éxito, es decir éxito de público, lo tenían porque eran «buenas» películas. Sin embargo algunos cineastas «resolvían» de manera perfecta la tensión o la disyuntiva arte-industria.

Los casos de John Ford (o William Wyler o Alfred Hitchcock) y de Yasujiro Ozu son emblemáticos: ocupaban un lugar central en la industria cinematográfica de sus respectivos países y desarrollaban una visión personal. Eran al mismo tiempo eslabones en la cadena de la producción y artistas.

Hubo, es cierto, muchos casos muy conflictivos, pero cada film, en alguna medida, de modo distinto en

cada caso, atendía el llamado que venía del arte, y el llamado que venía de la industria. El hilo que los unía con el núcleo comercial y con el núcleo artístico, no llegaba nunca a romperse. Aun cuando fuera a causa de ilusiones sin fundamento, el planeta de la película giraba en su órbita, atraído y rechazado simultáneamente por los dos soles: el arte y la industria.

Hoy el hilo se ha roto y se ha producido una fractura. El cine realmente existente, o el post-cine, o simplemente el cine que se da en los cines, ya no es el cine tal cual lo conocimos. Desapareció la tensión entre arte e industria, entre expectativa del público y palabra de autor. Como dice Filippelli, el público ahora «está en el puesto de mando», y todo en ese cine es «búsqueda deliberada del efecto», rasgo que según Adorno caracteriza a la industria cultural. En su ensayo publicado en *Punto de Vista*, Filippelli habla sobre todo de uno de los problemas de esta nueva situación. El de las «buenas películas» que forman parte de este nuevo cine. «Buenas películas» cuyo ejemplo sería **Underground** de Kusturica.

Pero tomando el núcleo de este nuevo cine, o de este post-cine, uno se explica por qué prácticamente Filippelli no lo toca, simplemente lo describe, lo caracteriza y pasa a otra cosa. Porque casi no hay nada que decir. Ante un film como **La roca** (*The rock*, 1996, dirigida por Michael Bay), ¿qué se puede hacer? Simplemente hay que contar los billetes que el público entregó en la boletería, y a la mañana siguiente hay que ir a depositarlos al banco. Eso es todo.

Por pereza se sigue usando la palabra cine para designar este objeto diferente. Todo el escenario está ocupado por este nuevo cine. El cine realmente existente, el cine que se ve en los cines ha triunfado, marginalizando todo lo que no es como él.

Tomemos un ejemplo que indica que lo que hasta ayer era normal, y tenía un lugar, hoy ha sido desplazado. En 1996 el espectador argentino pudo ver la película **La ceremonia**, dirigida por Claude Chabrol, basada en la novela de Ruth Rendell *Juicio de piedra*. Los quince films anteriores a **La ceremonia** dirigidos por Chabrol no han sido estrenados en la Argentina y solo algunos se pudieron ver en video. En nuestro país, y supongo que también en muchos otros países, Chabrol es marginado, simplemente porque sigue encarando el cine como siempre lo hizo, como el cine clásico lo hacía, de una manera que hoy parece escandalosa.

Tomemos la secuencia inicial de **La ceremonia**: en un bar se encuentran por primera vez una señora y su posible criada: hablan de las condiciones del trabajo eventual y finalmente se ponen de acuerdo. Como en todo film clásico **La ceremonia** va contando, de a uno, con claridad, los diferentes elementos de la situación, su progresión, los detalles. El plano se adecuaba a cada uno de estos elementos, describiendo el carácter de los personajes, sus diferencias de clase, de lenguaje, etc. Cierta vez Chabrol dijo que **La ceremonia** era el último film marxista. Más allá de la broma es posible que en realidad sea el último film clásico, porque está hecho de una manera, digamos, anacrónica, tal como los films clásicos estaban hechos. Podría pensarse que Chabrol es un marginal a pesar suyo, ya que habiendo sido un cineasta normal hasta no hace mucho tiempo, el eje del cine se desplazó tan violentamente y de manera tan evidente que Chabrol se encontró en los márgenes casi sin darse cuenta. Le pasó lo mismo que al soldado convertido en voluntario cuando sus compañeros de fila dan un paso atrás y él, sin moverse, parece que hubiera dado un paso al frente.

Pero dejemos de lado el caso de Chabrol y de algunos otros veteranos realizadores que siguen haciendo cine como lo hacían hace treinta años. Casos que pueden explicarse por las situaciones personales y por la ayuda que les prestan organismos estatales o públicos de un país como Francia. Retomemos el nuevo cine, el cine dominante, omnipresente, multinacional. En este contexto en el cual este post-cine es hegemónico, en las condiciones establecidas para todo el campo del cine por este cine real, hay, sin embargo, a pesar de todo, verdaderas películas (como las de antes, como las que hacían Antonioni, Cassavetes o Tarkovski, aunque no se parezcan en nada a las películas de Antonioni, Cassavetes o Tarkovski). Existen, en todas partes del mundo, verdaderos cineasta. Filippelli los ha llamado resistentes. También pueden ser llamados sobrevivientes.

Estos cineastas sobrevivientes trabajan en condiciones nuevas, inéditas, al lado de las cuales los problemas de Orson Welles o de Luchino Visconti con sus productores, parecen anécdotas risueñas de un pasado remoto.

La primera característica de los cineastas sobrevivientes es que trabajan en la marginalidad. Esta marginalidad es hoy absoluta, y casi podría ser llamada clandestinidad. Porque no se trata de la marginalidad relativa de, por ejemplo, los films clase B (películas baratas, sin estrellas y hechas rápidamente), gracias a las cuales el cineasta novata «podía aprender». Kubrick, por ejemplo, empezó así. Esta marginalidad absoluta, radical, señala un lugar vacío, un hueco, el de los sobrevivientes solamente virtuales, lo que hubieran podido sobrevivir, pero no lo han logrado, porque no han conseguido adherirse, aunque sea mínimamente, a la áspera superficie del mercado.

Pero hablemos de los sobrevivientes que logran efectivamente sobrevivir.

Se trata de cineastas que han logrado construir, algunos a lo largo de décadas, una obra consistente. Para que entendamos de qué estoy hablando, voy a dar una lista de cinco grandes cineastas sobrevivientes que hoy en día están haciendo cine en diferentes partes del mundo:

- el iraní Abbas Kiarostami
- el armenio Pelechian
- el georgiano (de Georgia, una de las ex-repúblicas socialistas soviéticas), pero que hoy vive en París, Otar Iosseliani
- el francés Raymond Depardon
- el estadounidense Frederick Wiseman

Esta lista podría ser considerada la lista, a mi parecer, de los mejores cineastas, de los más grandes cineastas que hoy están haciendo cine. Podría añadir algunos otros nombres más conocidos, como Jean-Luc Godard o Jacques Rivette o Eric Rohmer, pero de mi lista de cinco nombres, es posible que gran parte de ustedes nunca hayan oído hablar de estos grandes cineastas, de algunos de ellos, o de los cinco. Es comprensible que ustedes no conozcan a algunos de estos nombres o a ninguno de estos nombres.

Aunque hoy parezca increíble hubo una época, sin embargo, en que en la Argentina se podían ver las películas dirigidas por Iosseliani. La última película de Iosseliani que se conoció en la Argentina es **Y la luz se hizo** (recordar que este texto se escribió en 1996, pero la situación que se describe no varió mucho desde entonces). Nunca se ha estrenado en el país (hasta 1996) ninguna película de Kiarostami o de Pelechian. Quizá el premio obtenido en Cannes nos permita ver, al menos, algunas de sus películas. (Efectivamente eso sucedió.)



De Depardon se vieron algunos films en copias sin subtítulos en proyecciones realizadas en una escuela de cine de Buenos Aires, ante un público muy reducido. Wiseman, él, no sus películas, pasó por Buenos Aires en el 87 o el 88. Nadie en el Instituto Nacional de Cine sabía quien era Wiseman, ni siquiera el entonces funcionario que debía recibirlo, y que se supone es una persona muy, muy informada.

Esta marginalidad que se plantea en el área de la difusión hace que el conocimiento que uno tenga de los grandes cineastas de hoy sea completamente azaroso y dependa de la casualidad. Uno conoce a algunos y desconoce a otros, inevitablemente. Por eso la lista que hice de mis cinco grandes cineastas es, casi, una lista personal, privada, y que muy difícilmente pueda ser compartida con otras personas.

Esta situación es posible que favorezca los peores reflejos, por ejemplo: la arbitrariedad. Pero es un dato imposible de soslayar. En la situación actual de este cine «verdadero» se produce el contacto de individuos aislados: el hombre solitario que hace cine enfrentado al hombre solitario que ve cine.

Dejemos este aspecto que tiene que ver con la difusión, con la recepción, y tomemos lo que concierne a la producción, tratando de ver las condiciones materiales en las cuales ha sido posible la supervivencia de los grandes cineastas contemporáneos.

De estas cuestiones materiales uno se entera de manera incompleta. Uno no sabe las condiciones en las cuales Kiarostami ha podido hacer en Irán (¡en Irán!) las películas que ha hecho. Uno sabe en algunos casos y supone en otros que estos grandes cineastas tienen estructuras de producción muy pequeñas, casi artesanales, y que cuentan con la ayuda de organismos estatales o públicos que apoyen un cine, di-

gamos, «cultural». Por ejemplo en los títulos de los films de Losseliani aparecen el *Centre National de l'Audiovisuel* francés, o el canal público de televisión franco-alemán *Arte*.

Uno sabe que Wiseman consigue financiación del Canal Público de Televisión de Nueva York, y también que ha utilizado el monto de alguna beca para poder financiar algunos de sus films.

Cada uno de estos cineastas han logrado (también gracias a una cierta notoriedad en algunos círculos muy reducidos) construirse una pequeña «situación», en su país o en otros países, que les permite seguir haciendo cine.

Tengo la impresión de que el padre de todos los cineastas sobrevivientes tiene nombre y apellido: John Cassavetes. Él fue quien trazó las grandes líneas del sistema de producción utilizado por los cineastas sobrevivientes. Lo hizo a partir de **Sombras**, su primera película, pero sobre todo a partir de **Faces**, su cuarto film, después de una desdichada experiencia en el campo de la producción normal. Desalentado por esa experiencia, Cassavetes realizó **Faces** en la marginalidad completa, filmándolo a lo largo de seis meses, con amigos como actores o como técnicos, actores o técnicos que no cobraban nada por eso, que era para ellos algo más que un trabajo. La filmación debía suspenderse cada tanto cuando John Marley, el actor que tenía mayor notoriedad de los que trabajaban en **Faces**, conseguía algún trabajito.

Faces se filmó en gran parte en la propia casa de Cassavetes, transformada así durante el rodaje, en un set. Esa casa fue utilizada en la filmación de otras películas suyas: **Una mujer bajo influencia**, **Torrentes de amor**. Montar **Faces** y poder estrenarla le llevó a Cassavetes tres años más. Durante ese tiempo, y para po-

der financiar el trabajo, fue actor en varios films, entre ellos **El bebé de Rosemary**, de Polanski. En cierta época, durante el día Cassavetes era el actor de Polanski y a la noche trabajaba con Al Ruban (su productor-fotógrafo-montajista) en el sótano de su casa, en el montaje de **Faces**.

A causa de su forma de trabajo Cassavetes era considerado por sus colegas (me refiero a los otros directores) una especie de cineasta de domingo, dado que filmaba en su casa, teniendo como actores a su mujer, su mamá, su suegra, su cuñado, sus amigos. Falleció en 1989 y hoy, algunos críticos descubren, y lo confiesan, que es uno de los más grandes cineastas estadounidense de las últimas décadas. Antes, mientras Cassavetes vivía, no se habían dado cuenta. Si el padre de los cineastas sobrevivientes es Cassavetes, creo que el abuelo es Orson Welles. En 1975, diez años antes de su muerte, se realizó un homenaje en el *American Film Institute*. En el discurso que pronunció en esa ocasión, Welles dijo:

«Como realizador yo me pago con mis trabajos de actor. Utilizo mi propio trabajo para subvencionar mi trabajo. En otras palabras: estoy loco. Pero no lo bastante loco para pretender ser libre. Varios de mis films no hubieran podido jamás ser hechos de otra manera. O si hubiesen sido hechos de otra manera, y quizá hubiesen sido mejores, no hubiesen sido películas mías.»

Y terminó así:

«Se despide de ustedes no solamente vuestro fiel servidor sino también, en esta época de supermercados, vuestro simpático almacenero de barrio.»

Esto que dice Welles, palabra por palabra, podría haber sido dicho por Cassavetes, y la imagen del almacenero de barrio en la época de los supermercados, caracteriza bastante exactamente a todos los cineastas sobrevivientes: Wiseman, Depardon, Losseliani, Pelechian, Kiarostami. Por un lado, entonces, el sistema de producción de los sobrevivientes. Por otro los materiales con los que trabajan.

En estos cineastas existe lo que puede llamarse «la tentación documental». En su trabajo, Filippelli habla de *registro* cuando se refiere a algo muy parecido a lo que estoy tratando de explicar. «El cine registro ha cedido el paso al de las imágenes bellas», dice Filippelli. Su noción de registro («condena y salvación del cine» dice) es más amplia que la de documental, pero en parte se recubren.

De los cinco cineastas sobrevivientes mencionados, dos (Depardon y Wiseman) son cineastas fundamentalmente documentalistas. Todos los films de Depardon, excepto dos, son documentales. Por su parte, Wiseman ha hecho (hasta 1996) un solo film de ficción. Curiosamente los films de ficción de estos realizadores de documentales son *muy* de ficción; no son películas hechas a la manera documental. Un ejemplo: en el único film de ficción de Wiseman, que se llama **Diario de Seraphita**, todos los personajes de la película, hombres o mujeres, jóvenes o viejos, están interpretados por una única actriz, Apollonia Van Ravenstein, que es, por otra parte, modelo, y como tal, una de las protagonistas del documental de Wiseman que se llama **Model**.

Pelechian también es documentalista, pero varias de sus películas son films, digamos, de montaje, y en consecuencia diferentes de los documentales de Depardon y Wiseman.

El cuarto sobreviviente, Iosseliani, ha realizado películas de ficción en toda la primera parte de su obra, pero después alternó films de ficción (**Los favoritos de la luna**) y documentales (**Pequeño monasterio en Toscana**), y algunas de sus películas están en una tierra de nadie entre el documental y la ficción (**Y la luz se hizo**).

Y así llegamos a Kiarostami, en cuyos films hay una mezcla indiscernible de materiales documentales y de ficción. En una de sus películas cuenta la historia de un estafador que se hace pasar por un conocido director de cine para así conseguir que una familia le entregue sumas (módicas) de dinero. El film comienza con el encuentro inicial entre el supuesto director de cine y la mujer de la familia que va a ser estafada, y termina cuando el estafador y el verdadero director de cine, por quien se hacía pasar, se encuentran en la puerta de la cárcel. El espectador advierte que mientras la primera mitad del relato es la reconstrucción de hechos que han pasado en la realidad, antes de que la película comenzara a filmarse, en cierto momento la película alcanza la realidad, y a partir de ahí lo que vemos son situaciones que están pasando en la realidad en el mismo instante en que se las está filmando. Veamos más detalladamente la relación entre el cine de los sobrevivientes y los materiales documentales con los que trabaja. Por ejemplo Wiseman es un cineasta documentalista que ha hecho un solo film de ficción. Puede pensarse que en este caso, y en otros, se produce la confluencia natural de la marginalidad del cineasta sobreviviente (que no consigue ningún tipo de financiación de productores de cine normales) y la marginalidad, digamos, *institucional* del cine documental. El cine documental es, desde el punto de vista de la industria, una especie de pariente pobre, y sólo muy

excepcionalmente accede a un nivel de cierta normalidad económica. Esta marginalidad tiene un correlato: cierta posibilidad de libertad en lo que concierne a la duración, por ejemplo. Depardon ha hecho películas de cuatro minutos y de dos horas. Y Wiseman hace alguna película que dura seis horas, por ejemplo. Para Wiseman la cuestión del documental, su definición o, como se decía hace tiempo, su *especificidad*, no se plantea como un problema. Para él «un documental es una película. Nunca intentaría definir lo que es.» Pero, por otro lado, cuando Wiseman habla de su manera de hacer cine, uno advierte que la técnica que pone en ejecución cuando hace sus films, se aplica mejor a la materia documental. El cine documental se caracteriza justamente porque sus materiales tienen ciertas particularidades (por ejemplo los personajes, hechos, lugares existen independientemente de que se haga con ellos un film o no) y en consecuencia requiere ciertos procedimientos adecuados a esos materiales. El film resultante no es, en el fondo, fundamentalmente distinto si es un film documental o si es de ficción. Hay casos, incluso, en los que no se sabe si es un film documental o si es de ficción, si esas personas son tales como se las ve en el film, o son personajes interpretados por personas que en sus vidas reales no se parecen a esos personajes. Wiseman nunca utiliza en sus films voz en *off*, y sus películas son en general largas. A veces se puede tener la impresión de cierta «pasividad» de Wiseman ante los hechos que filma. Lo que sucede es que el cineasta documentalista propone y la realidad dispone. Nada que no pase en realidad, en la realidad, puede estar en un film documental. Y el cineasta debe estar en el momento cuando eso pase, listo para poder filmarlo. A veces, y eso sucede con mucha frecuencia

en los films de Wiseman, lo real exhibe una riqueza y una complejidad que ni la imaginación más desenfrenada de un film de ficción puede llegar a construir. Uno de sus mejores films es, a causa de eso, **Juvenile Court**, de 1973. Como conclusión de un film que muestra el funcionamiento de un juzgado de menores, Wiseman sigue detalladamente el caso de un joven a quien todos (parientes, abogados, hasta el mismo juez) aconsejan que se declare culpable de una acusación de abuso sobre una niña, dado que si el juicio se prolonga será juzgado como persona mayor, y entonces podría llegar a recibir una pena de veinticinco años. Si se declara culpable, ya, solo recibirá una pena menor que cumplirá en condiciones más favorables. En ese único caso en toda la película, debido a las numerosas consultas de todo tipo que deben realizarse entre las partes, la cámara sigue la acción en el propio despacho del juez, en los pasillos, en todos los ámbitos del juzgado. El único que no está de acuerdo con declararse culpable es el joven, que sigue proclamando su inocencia. Al final, destruido por la lógica de un mecanismo inhumano, el joven, sollozando, acepta declararse culpable, y todo vuelve a su cauce. El plano final lo muestra transponiendo la puerta por donde se dirige a la sala en la que declarará su inexistente culpabilidad. La puerta se cierra. Fin.

En esos treinta minutos finales de **Juvenile Court** Wiseman alcanza lo que en una ocasión dijo buscar en todos sus films:

«Uno quiere que la suma de las partes dé algo más, y ese algo más es un ligero eco, una resonancia, una connotación que sugiere otras cosas. Si no, lo que se muestra serían simplemente hechos. Si la película funciona es porque la estructura sugiere algo más».

¿Qué es lo que Wiseman *quiere decir* en sus films?

«Si yo pudiera explicar el sentido de mis películas en veinticinco palabras, no valdría la pena hacerlas. El significado del film es el film.»

Para terminar, la cita de Adorno, que tomo de la *Teoría estética*:

«Hoy la estética no tiene poder alguno para decidir si ha de convertirse o no en la nota necrológica del arte, y ni siquiera le está permitido desempeñar el papel de orador fúnebre. Solo puede dejar constancia del fin, alegrarse del pasado, y pasarse a la barbarie.»

