

Tercer Festival de Cine Independiente de Buenos Aires—Segunda Parte

La intuición y la consciencia cinematográfica

14 June 2001

Utilice esta versión para imprimir

En el cine ficticio y no ficticio, ha habido una denigración general feroz del conocimiento y del pensamiento consciente. Las consecuencias han sido graves y negativas. El artista trabaja con la intuición, pero ello no significa que el proceso sea tan simple como parece. No importa la manera en que el realizador organice sus imágenes, éste tiene que haber ya formado ciertas nociones conscientes en su cerebro antes de comenzar su labor. El arte serio no resulta cuando [el artista] simplemente traslada las percepciones inmediatas de sus sentidos directamente a un pedazo de papel, a una lona o una cinta cinematográfica. En todo caso, semejante proceso es imposible. Todo artista tiene un concepto del mundo y de su lugar en él, no importa si ha comprendido este concepto en su totalidad o lo ha obtenido a través del esfuerzo consciente. Gran parte de lo que hoy vemos es consecuencia de la consciencia *dominante*, la cual no se ha analizado desde un punto de vista crítico.

En todo caso, las condiciones sociales e históricas también forman la intuición del artista. Los surrealistas, claro, insistían en que el arte podía lograrse al evocar, sin dilusión, lo inconsciente. Hoy día esto parece inocente. De todo modo, la “intuición” del artista en París, Berlín, Moscú y por doquier durante los 1920—década llena de posibilidades para la revolución social—fue muy diferente a la que portan la mayoría de los realizadores de cine y artistas contemporáneos.

Por lo general, la hostilidad que muchos de los artistas de los 1920 le tenían al militarismo, al patriotismo, a la religión y a la sociedad del momento era “natural”. ¿Es este el caso hoy? Apenas. La consciencia—y la falta de ella—de nuestros artistas contemporáneos ha sido formada bajo circunstancias desfavorables y reaccionarias en lo extremo: durante los últimos 20 años, todo pensamiento social progresista ha sufrido duros golpes. Para que pueda ocurrir un cambio significativo en el ambiente cultural, una porción significativa de artistas tendrá que comprender *conscientemente* a esta realidad y, por consiguiente, rechazar conscientemente los dioses dominantes de los últimos tiempos: el culto al mercado, la adoración de la codicia, la condena de los pobres, etc.

Vale la pena analizar en este contexto la cinta *Cinéma vérité: definiendo el momento*, del canadiense Peter Wintonick. De manera bastante superficial, la película traza la historia del estilo documental que desde los 1950 hasta el presente se ha conocido como *cinéma vérité* [el cine verídico]. Los comentarios de varios filmadores de documentales es lo más significativo de la película. Karel Reisz, del movimiento británico “Cine libre” (y luego director de películas de largo metraje), explica que el poder de las películas producidas por esta tendencia consistía en que no tenían “ni temas ni conclusiones”. Richard Leacock, famoso documentalista estadounidense, le hace eco a Reisz. Sugiere que este nuevo estilo de los documentales no presentaba ningún análisis, que no era “ningún acto social lleno de virtud”, sino que simplemente tenía como objetivo dar una idea “de lo que significaba estar ahí”.

Estos comentarios son un blanco fácil y válido, sobretudo desde nuestro punto de vista actual. Debería mantenerse en mente que los “documentalistas libres” presuntamente reaccionaban contra los enfoques *no* muy sutiles que las juntas cinematográficas estatales y estalinistas le daban a las obras no ficticias (a menudo con narraciones moralizantes). A mediados de los 1950, una rebelión a favor de métodos más espontáneos y flexibles—acompañada de equipo más liviano—ya había probablemente emprendido camino (La Nueva Ola francesa evidentemente está muy vinculada a este proceso.) No obstante, esa rebelión se transformó en algo diferente cuando, al rechazar todo lo didáctico y el arte “socialista-realista”, se unió a una tendencia ampliante que mostraba indiferencia hacia los problemas sociales y que, por lo general, se adaptaba a enfoques anti teóricos.

De todo modo, Reisz, Leacock, Frederick Wiseman y otros, quisieran admitirlo o no, tenían varios conceptos de índole generalmente progresista. Los documentalistas de hoy día no poseen la intuición social y los instintos de esos individuos pioneros del *cinéma vérité*, ni tampoco las virtudes estructurales de los “clásicos” documentalistas de la época anterior. Las obras no ficticias contemporáneas, en su mayoría, son acumulaciones de imágenes relativamente insignificantes. Sus realizadores han abdicado toda responsabilidad de llegar a conclusiones o de iluminar al público de manera seria.

Puesto que la mayoría de los realizadores de películas y los críticos carecen de una comprensión firme y objetiva de la vida y del arte—y, por lo tanto no pueden guiarse de mucho—una cantidad considerable de obras de cine (y literatura acerca del cine) se reduce a la conjetura, a averiguar, quizás a ciegas, que es “lo último del momento”. Esto nos ayuda a comprender por qué tantos siguen confundiendo los *sentimientos verdaderos con aquellos que son fingidos*, y por qué tantas películas parecen haber salido de libros de receta (“Si apropio la toma larga y la cámara fija de este, el tono grave de ese y la manera directa del *film noir* para filmar el sexo y la violencia, etc., etc...”)

Algunos realizadores de películas convierten al eclecticismo (o quizás a los tiros a oscuras) en un principio.

El director francés François Ozon filmó *Les amants criminels* [*Los amantes criminales*]—acerca de dos jóvenes delincuentes en fuga, y *Gotas de agua sobre piedras calientes* (2000), basada en la obra teatral de R.W. Fassbinder acerca de dos amantes homosexuales en pugna—antes de *Bajo la arena* (también en el 2000). Las últimas dos se presentaron en Buenos Aires. *Los amantes criminales* y *Gotas de agua*, de manera desagradable, pintan una humanidad repulsiva y ruin. El director aparentemente se ha afanado en lograr efectos. Da la impresión que quiere subir al apogeo de la misantropía. Tiene bastante competencia.

Por otra parte, la trama de *Bajo la arena* toma lugar en un ambiente respetable y profesional. Una mujer de clase media y de edad mediana (Charlotte Rampling) rehusa aceptar la muerte de su esposo, quien, poco

mayor que ella, se ha ahogado. Trata de mantenerlo vivo en la imaginación, tal vez como defensa contra su pérdida y la muerte que se le acerca. Otra vez nos encontramos con una película que da la sensación de haberse filmado sólo para lograr efectos, para darle mayor fama al director. Claro, se supone que hemos de quedarnos asombrados con el cambio radical. Pero el hecho es que un subjetivismo extremo que a flirtea con lo sobrenatural guía las dos películas.

Señales y milagros, de Jonathan Nossiter, director estadounidense, es un ejemplo totalmente descabellado del mismo subjetivismo y de los mismos juegos con lo sobrenatural. El argumento trata la desintegración del matrimonio (Stellan Skarsgård y, de nuevo, la muy talentosa pero desafortunada Charlotte Rampling) de un negociante de origen sueco que quiere aparentar ser estadounidense, y su esposa británica. Luego de abandonarla en seco, la esposa forma una relación con un izquierdista griego. El negociante que aspira a ser estadounidense comienza a enloquecerse. Las cosas se tornan violentas y fantasmagóricas. De alguna manera, el racionalismo del esposo—identificado por la OTAN, las corporaciones multinacionales, los centros comerciales y el comercio de acciones—termina por acabar con él. Todos tenemos derecho a crear obras intelectualmente vacuas y ridículas, pero *Señales y maravillas* se convierte en algo muy desagradable cuando procede a convertir a una niña (hija de la pareja) en el cerebro del mal.

Tengo la impresión que los realizadores de películas que no sienten ninguna obligación a hacer las cosas bien son muchos. Filman cualquier tontería que se les ocurra.

Una obra excepcional de un director original

¡Pero gracias que existen otras tendencias en la industria cinematográfica! *Dulce de menta*, de Chang-Dong Lee, director de Corea del Sur, es una película de gran originalidad cuyo argumento, montado en reversa, tiene que ver con como un ser humano se transforma en monstruo. En 1999, un hombre vestido en traje de negocios, Yongho, se trepa en un caballete de trenes y permite que lo atropelle un tren. La película entonces se desenlaza al revés, mostrando que el negociante había sido policía y torturador de presos políticos. Este mismo policía había sido un joven temeroso, miembro de las fuerzas armadas que participaron en la masacre de Kwangju en mayo, 1980 (cuando el ejército le disparó a quemarropa a manifestantes estudiantes y obreros, matando a cientos.) [Ver la crítica: El festival de cine de Vancouver, 2000, Tercera Parte: *La diferencia entre los sentimientos verdaderos y los fingidos*]

La película no es perfecta. Como sugerí en mi crítica original, “De varias maneras ha sido realizada con una nitidez excesiva, pues explica y justifica minuciosamente la psiquis y la conducta posterior de Yongho. No obstante, *Dulce de menta*, es, de muchas maneras, una película devastadora, y mientras más lo pensamos, excepcional.

Chang-Dong Lee cree que la historia y la vida social tienen significado. Conversar con él es como respirar aire fresco, aunque él también carece de perspectiva en cuanto a la crisis del movimiento obrero, lo cual lo conduce a conclusiones bastante pesimistas. Esto ocurre muy a menudo con los artistas sensibles (como ya veremos en la tercera parte de esta serie), quienes percatan el barbarismo del sistema actual, pero carecen la confianza de que se pueda lograr mucho para cambiar la situación.

Hablamos en Buenos Aires.

David Walsh: ¿Cuál fue el origen de la idea para su película?

Chang-Dong Lee: Es un poco difícil de explicarlo, pero una mañana me estaba afeitando y se me ocurrió la idea. Miré en el espejo, me vi a mí mismo y me di cuenta que mi cara había cambiado muchísimo. Me parecía que ése no era yo.

Pensé en los tiempos que me habían cambiado y me dieron ganas de echar para atrás, de viajar al del pasado para averiguar que había causado esto. En la realidad, esto es imposible, pero en el cine lo es.

DW: ¿Por qué el personaje específico del policía?

CDL: El personaje principal de la película no es un coreano común, no

es típico, pero lo que yo quería era mostrar los cambios de la sociedad coreana durante veinte años por los cuales yo y otros coreanos de mi generación habíamos atravesado. El personaje es un símbolo del tiempo, de todo el cambio social que se ha dado en Corea.

Él no es un caso especial. Ha tenido experiencias fuera de lo ordinario, pero al mismo tiempo esto expresa el sentimiento general y las experiencias del pueblo coreano que atravesó por esos tiempos.

DW: Si es así, entonces nos está pintando un cuadro muy sombrío. No todo el mundo era policía secreto. También hubieron víctimas. Si ese personaje representa a la sociedad, entonces la acusación es bastante severa.

CDL: Yo pensé que había maneras de expresar esos cambios sociales: a través de los ojos de los que lastimaron a otras personas o de los que fueron víctimas. Mucho más me interesó expresar esto a través de los que lastimaron, en este caso, el policía. Él lastima a otras personas, pero en realidad él también es víctima. Se está lastimando a sí mismo.

DW: Probablemente por insinuación, la sociedad se estaba lastimando a sí misma.

CDL: Claro, la sociedad lo lastimó, lo corrompió para que se convirtiera en lo que terminó, pero, por otra parte, convertirse en esa persona también fue responsabilidad suya.

Al principio, era soldado del ejército [durante la masacre de Kwangju] y ocurrió que llegó a matar a una joven inocente por error; no fue culpa de él. No estaba consciente de lo que hacía. Hubieron circunstancias que lo forzaron a hacerlo; no tenía fuerzas para resistirlo. Pero a partir de ahí, él definitivamente tuvo otras opciones.

DW: ¿Por qué fue tan vulnerable a convertirse en ello?

CDL: Esa era la pregunta que yo intentaba hacerle al público. El pudo haber optado de otra manera, él pudo haberse lavado las manos de la sangre de esa muchacha, convertido en mejor persona y tratado de corregir su error.

Si consideramos un marco histórico más amplio tal como el personaje principal escogió su camino, el pueblo coreano hizo lo mismo después de la masacre de Kwangju en 1980. El pueblo coreano aceptó el gobierno que la había desenlazado. O mejor dicho, estas mismas fuerzas que cometieron la masacre tomaron el poder luego de lo sucedido. El pueblo, al no resistirlo, aceptó el nuevo gobierno.

Esto está relacionado con su primera pregunta. Cuando la masacre de Kwangju sucedió, yo me encontraba en mi último año universitario. Estaba en otra ciudad bastante lejos de Kwangju. Cuando vi que esta terrible injusticia ocurría, que el grupo militar tomaba el poder, caí en la desesperación. Ahí una de las razones por la cual quise filmar una película acerca de ello.

Para definir un poco más la desesperación que sentí, yo estaba en mis veinte en esa época; era muy inocente. Mi filosofía fundamental acerca de la sociedad comprobó ser falsa. En mi país este tipo de injusticia ocurría, pero la vida seguía como si nada hubiera pasado. La gente aceptó el gobierno de estos militares. Destruyó toda mi fe en la sociedad, en las relaciones entre personas, y en la vida misma. Esta desesperación fue tan profunda que yo sabía que me iba a afectar para el resto de mi vida.

Me di cuenta que lo que yo sentía no era un sentimiento personal, que mucha gente sentía igual. Este estado psicológico colectivo del pueblo coreano en esos tiempos se ha vertido sobre los veinte años que han transcurrido y esta sociedad nunca más será la misma. Este sentimiento está arraigado en el tiempo; ha hecho de nosotros lo que hoy somos.

DW: Comprendo y comparto sus profundos sentimientos, pero también existe el peligro de culpar al pueblo por “aceptar” la situación. Se podría decir que, en ese respecto, usted mismo también lo aceptó. ¿Qué alternativa política, qué opciones tuvo el pueblo coreano en ese entonces? Tendríamos que considerar la historia de Corea y la situación política general en 1980. ¿Se suponía que iba a unirse al Norte? El pueblo estaba políticamente confuso. Se le había inculcado que la China y Corea del

Norte eran los representantes del socialismo—o del comunismo—y esos regímenes eran repugnantes. ¿Que se suponía que la clase obrera iba a hacer? Estoy seguro que la gente, en 1980, no quería a los militares y no estaba contenta, pero ¿qué alternativas tenían?

CDL: Existe un problema que siempre me ha estorbado al escribir novelas o realizar películas. ¿Qué labor hay que desempeñar para cambiar a la sociedad y solucionar sus problemas?

No dirigí esta película para la gente de mi generación que erróneamente aceptaron este gobierno. No es a ellos a quienes me dirijo. Dirijo mis preguntas a los jóvenes que se encuentran presentes en el público. El personaje principal regresa al pasado hasta llegar a la edad de los veinte y es entonces cuando vemos la tragedia. También quería recurrir a los miembros del público que son de la misma edad pero que no sufrieron la tragedia.

Como dije al principio, quería hacer una película acerca de esa época. Si uno ve las cosas objetivamente, sólo el presente existe. El pasado ya ha dejado de existir y el futuro todavía no existe. Pero el presente proviene del pasado y forma la base del futuro.

DW: En ese respecto, la película es excepcional. Explora la historia y las consecuencias del pasado. Son tantas las películas que proceden como si nada hubiera sucedido antes de 1990. ¿Cómo se puede explicar el presente sin explicar sus orígenes en el pasado?

CDL: En un mismo sentido, el aspecto puramente personal de un individuo ni siquiera puede explorarse a menos que también se explore el ambiente y la situación social que han formado su carácter. Parece una contradicción, pero la verdad es que si no se explora lo que rodea a uno, no hay manera de comprender lo que uno tiene adentro.

DW: ¡Gracias por la idea! Pero, ¿por qué es esto tan raro en las películas de hoy?

CDL: No puedo responder por la situación de las películas contemporáneas. La pregunta que los productores, los inversionistas y los distribuidores me hicieron cuando hacía los planes para la película eran: ¿se identificaría la gente veinteañera, la cual forma la mayoría del público cineasta de Corea, con el tema al que me dirigía, los 1970 y 1980? ¿Era esta historia sólo para mi generación?

Mi respuesta fue que mi película se dirigía a la juventud, que ésta se identificaría con ella, pero, para decir verdad, yo no estaba seguro de mí mismo. Fue difícil obtener distribución para la película. Sin embargo, una vez que la conseguimos, la taquilla fue sorprendente. Durante el 2000, fue la tercera película de más éxito taquillero en Corea. La vio medio millón de personas. Ese no es el público regular para una película de arte o que trata temas sociales. Hubo gente que la vieron dos veces. Gente en sus veinte y también adolescentes.

Como realizador de películas, quiero comunicarme con el público, quiero hacerle llegar mis ideas. Al mismo tiempo, tengo dudas. Me pregunto si mi mensaje les llegará. La reacción a esta película me ha hecho pensar que cosas semejantes son posibles. La película confirmó que tengo capacidad para comunicarme con el público. Quizás no tenga tanta suerte la próxima vez, pero por lo menos esta experiencia siempre me hará creer esto y me anima a trabajar con mayor empeño.

DW: Quiero dirigirme de nuevo a los problemas sobre los cuales usted no quería hablar, los problemas del cine contemporáneo. ¿Por qué hay tan pocas películas que tratan lo que todo el mundo reconoce como los problemas de la historia, la injusticia, la pobreza?

CDL: Se debe al aspecto comercial de la industria cinematográfica. Una de las razones para filmar una película es hacer dinero. Cuesta demasiado filmarla como pasatiempo. Es fácil lograr una película de acuerdo a lo que pensamos que el público quiere. Tal como los productores y distribuidores en Corea pensaban, teníamos que filmar una película acerca de lo que ya le interesaba a la gente. Esto lo rechazé. Creo que el gusto de la gente se puede crear. Tal como *Dulce de menta* se sobrepuso a sus límites, los realizadores de películas contemporáneas necesitan tener valor para

vencer esas restricciones y crear un nuevo interés en el público en vez de darle lo que quiere. El realizador de películas tiene que ser agitador, tiene que obligar al público a adquirir una visión más general.

Al mismo tiempo, comprendo que esto no es fácil. Cuando escribía novelas, antes de convertirme en realizador de películas, no escribía novelas de venta mayor. Estaba satisfecho con la situación, puesto que escribir un libro no cuesta mucho. Pero las películas son diferentes. La gente con el poder es la que tiene dinero, pues cuesta demasiado. Sentía una enorme presión que me causó mucho conflicto interno porque tenía que filmar una película que mucha gente iba a ver. Es verdaderamente—verdaderamente—difícil, pero es precisamente eso lo que me puso a prueba. Valió la pena porque fue una labor difícilísima.

DW: El dinero no es el único problema. Hay realizadores de películas independientes, por lo menos en Los Estados Unidos, que hacen películas con poco dinero, que no tienen quien los rija, pero aún así, hacen películas malas. El problema está en la manera de pensar, en la consciencia, no sólo en el dinero.

CDL: El problema que usted menciona no existe simplemente en el cine. Existe en muchas esferas. La literatura y la cultura contemporánea por lo general sufren el mismo problema. Lo que este fenómeno prueba es que la gente tiene una visión confusa o no clara acerca del milenio y el futuro.

DW: En algún momento tenderemos que considerar: ¿Cuál es la fuente de esta confusión? ¿Cuáles es la problemática del Siglo XX que ha causado esta confusión?

CDL: Eso mismo me lo pregunto yo.

DW: Podemos conversar más acerca de esto, pero no hoy.

Vea también:

Tercer Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires

El cine necesita una perspectiva nueva

[7 Junio 2001]



To contact the WSWWS and the Socialist Equality Party visit:

wsws.org/contact