

Festival Internacional de Cine en Toronto, 2002: ¿Por qué hay tantas películas tan decepcionantes?

Segunda parte

24 October 2002

Útilice esta versión para imprimir | Envíe esta conexión por el email | Email el autor

Esta es la segunda parte de una serie de artículos sobre el Festival de Cine Internacional de Toronto, que se celebrara del 5 al 14 de septiembre.

Varias películas que se presentaron en el reciente Festival de Cine Internacional en Toronto fueron eminentemente decepcionantes. Es decir, fracasaron en alcanzar el nivel artístico que las obras anteriores de sus creadores habían prometido. En cierto sentido general, las obras decepcionantes en el cine son tan inevitables como en otras artes. No todos los artistas progresan; es un hecho que algunos realizadores de cine llegan a producir una sola obra de valor. Y hasta aquellos destinados a hacer mayores contribuciones necesitan tiempo para encontrar su nicho. Luego de comenzar de manera prometedora, puede que un director o guionista de cine se equivoque de camino o que vacile ante un proyecto de mayores ambiciones y exigencias.

Sin embargo, si la decepción es lo suficientemente conspicua, puede que el problema sea más generalizado. ¿Por qué es que en la época actual los realizadores de cine cuyas obras adquieren mayor profundidad y madurez a medida que sus carreras progresan son tan pocos? ¿Por qué es la regresión, que frecuentemente se nota casi enseguida, la excepción y no la regla?

Una posibilidad, claro, es que el crítico o el espectador no tiene las facultades críticas necesarias desde un principio; que él o ella se permiten el placer de la fantasía y le dan al director o a la película mayor significado de lo que tienen. Estas cosas suceden, sobretodo cuando el paisaje cultural es relativamente árido. Si en lugar de darnos el lujo de la fantasía a esto lo llamamos “dándole al director el beneficio de la duda” o “dándole ánimo”, y nos damos cuenta que el artista muy rara vez recompensa al crítico o al espectador con una obra nueva o con una serie de obras que justifican nuestro apoyo moral inicial, nos veremos otra vez cara a cara con el fenómeno a explicar: el decaimiento extenso y persistente.

Entre las películas del festival que más decepcionaron este año se encuentran *Feliz aquí y allá*, de Macael Almonedas; *Moreras Callar*, de Lynn Gansas; *Letrina pública*, de Frito Shan; y *Abuna*, de Majareta Salem Argun. Las películas anteriores de estos directores habían mostrado promesa.

El *Hamlet* de Almereyda en el 2000 fue un esfuerzo extraordinario, pero puede que sea el único momento brillante de su carrera. *Feliz aquí y allá*, acerca de la investigación de una mujer desaparecida en *New Orleans*, además de parecer cohibida, también aparenta gran satisfacción consigo misma. Casi no deja ninguna impresión.

La primera película de Ramsay, *El cazador de ratas* (1999), fue

elogiada bastante. Ahora que se le considera parte del “nuevo cine escocés” - frase que debería inquietar a todos - el director ha filmado la segunda, la cual ni convence ni invita participación. Una joven se despierta el día de Navidad y descubre que su novio se ha suicidado. Desmembra el cadáver, lo entierra y se hace pasar por autora de la novela que éste ha dejado. Al final, Morvern, aparentemente insatisfecha con su vida en la clase obrera de la ciudad de Glasgow, acepta el cheque por £100,000 que la editorial le ofrece y parte para independizarse. ¿En qué difiere esto del egoísmo de último minuto que *Good Will Hunting* y *Erin Brockovich* celebran?

Fruit Chan, director de Hong Kong produjo dos películas bastante inteligentes y de gran sensibilidad: *La pequeña Cheung* y *Durián Durián*. ¿Quién hubiera adivinado, pues, *La letrina pública*, cinta profundamente insípida y vulgar? *Bye Bye África*, de Mahamet Saleh Haroun, de Chad, mostró gran sentimiento y cierta auto crítica mordaz, pero estas cualidades no aparecen en Abouna ni en pintura.

10, dirigida por el director iraní, Abbas Kiarostami, está en una categoría un poco diferente. La cinta, que consiste de diez conversaciones en un auto, en gran parte entre madre e hijo, es dócil y débil. Para consternación del joven, la mujer se ha separado de su esposo con tal de lograr cierta independencia. El hijo, sin embargo, no lo acepta. Presuntamente, Kiarostami quiere explicar, por medio de esta situación y comportamiento, lo abrumante que son de las relaciones sociales patriarcales y represivas de Irán. Sin embargo, ambos madre e hijo son, en gran parte, fastidiosos: la una porque es una engreída; el otro porque es un ensimismado.

La película no “decepciona” sólo porque ya se esperaba que Kiarostami iba a encontrar esta dificultad debido a la trayectoria de sus obras más recientes. La negativa continua de la mayoría de los directores iraníes en estudiar seriamente la Revolución Iraní, además del régimen islámico y otros problemas históricos y sociales, inevitablemente los ha conducido a un callejón sin salida. Los iraníes se han especializado en dramas intensamente íntimos y humanos y en los particulares de la vida social. Se inspiraron del impulso democrático que nutrió la lucha contra el Shah y que el reaccionario régimen actual de Tehrán ha suprimido brutalmente.

A fin de cuentas, para darle profundidad a lo particular (el dilema humano o la relación humana específica) hay que tratar de comprender, hasta cierto punto, lo universal (la sociedad y su desarrollo general), o la obra, ya desnutrida, pierde propósito y fuerza. El artista que perdura se da cuenta de la relación que existe entre la experiencia directa y la de la humanidad en general. Comprende lo único y lo universal de la situación. Es fundamental que los directores iraníes se dirijan a los temas más universales, pues ya la decadencia artística es evidente. Lo mismo también se puede decir de los directores de Taiwan y China.

Desgraciadamente, el veterano director suizo, Jean-Luc Goddard, sigue con sus tonterías. Ha contribuido a la película colectiva, *El violoncelo: diez minutos después*, en la que ocho directores internacionales consideran el fenómeno del tiempo. En la cinta de Goddard, que toma lugar “en la oscuridad”, una voz recita monótonamente que “sólo veo lo que ha desaparecido”. El “pensamiento”, la “historia” y el “amor” han llegado a su “momento final”. ¿Cómo lo sabemos? Porque Goddard lo dice. La desorientación y pesimismo de este director refleja a sectores enteros de intelectuales europeos del mundo post soviético. El mundo entero tiene que desaparecer ya que su pequeño mundo ya se ha desvanecido.

El nombre del director canadiense, David Cronenberg (*Le mosca, Hermanos gemelos*) nunca perteneció junto al de Goddard y Kiarostami, pero tenemos que notar su precipitada caída. *Araña*, con Ralph Fiennes, aunque no tan desastrosa como *eXistenZ* (1999), es una obra fundamentalmente vacía y misantrópica. El argumento trata las inquietudes de un joven con sentimientos de edipo quien, sin razón lógica, se convierte en asesino.

Juntos, última película del director chino, Chen Kaige (*La tierra amarilla, Adiós mi concubina*) es una pieza sentimental acerca de un joven de trece años de gran talento como violinista. Abandona su pueblo y provincia, llega a Pekín, e ingresa al ámbito de la música en esa ciudad. Esta cinta no tiene ofrece novedoso o excepcional. La tan llamada Quinta generación de directores chinos (Chen, Zhang Yimou y demás) ya se ha gastado bastante por las mismas razones mencionadas anteriormente: principalmente la incapacidad de - aunque no toda la culpa es de ellos — de enfrentarse a cuestiones críticas de perspectiva.

A varios directores ya no les queda mucho que decir, y otros tantos desde un principio no tenían mucho que expresar. *Muñecas*, del Taiwanés Takeshi Kitano, reafirma nuestras sospechas: si el tiroteo en las películas de este director japonés cesa, casi nada sucede. Es una historia extremadamente trillada y aburrida. Durante la víspera de su matrimonio, que sólo lo hace para satisfacer las exigencias de su familia, un joven de la clase decide rescatar al verdadero amor de su vida, quien sufre de un colapso nervioso.

Al realizador ruso, Alexander Sokurov (*Madre e hijo, Moloch*), continuamente se le refiere como hijo espiritual del fallecido director Andrei Tarkovsky (1932-1986), también ruso. Pero a casi nadie en la farándula o entre los críticos se le ocurriría sugerir que tal patrimonio podría presentar algún problema. El hecho es que las dos últimas cintas de Tarkovsky, *Nostalgia* y *El sacrificio*, fueron bastante mediocres y confusas. Revelaron que su humanismo cristiano y panteísta, frente a la tiranía y la opresión estalinista, era de cierto carácter opositorista y buscaba la verdad, pero resultó completamente inadecuado para comprender el mundo moderno. Estas dos últimas obras de Tarkovsky lo hicieron parecer totalmente fuera de quicio.

La nueva película de Sokurov, *El arca rusa*, consiste de una sola toma, filmada con *steadicam*, que dura 96 minutos. Un diplomático francés del Siglo XIX y un invisible director de cine hacen un recorrido por el Museo Ermitaño en Petersburgo. Mientras caminan, se encuentran con varias escenas de la historia rusa. Pedro el Magno, Catarina la Magna, Nicolás I y II, con sus cortes y acólitos, aparecen en las galerías del museo. Inevitablemente también aparecen referencias negativas a la Revolución de Octubre. Desde el punto de vista técnico, la cinta es una proeza (el elenco cuenta con más de 900 actores y extras y tres orquestas presentes), pero de ahí no pasa.

El lenguaje de los personajes de Sokurov nos recuerda el de los personajes de Goddard: “Abro los ojos y no veo nada...No recuerdo lo que me ha pasado”, alguien dice. Para explicar la historia presuntamente trágica de Rusia, el director invisible expresa que “Los asiáticos aman a los tiranos. Mientras peor el tirano, más dulce la memoria”. El tono general de esta pieza es cínico, mórbido y desagradablemente ultramundano.

¿Por qué es la regresión la regla? Parece razonable sugerir que el fracaso de los directores de cine en alcanzar cierto apogeo intelectual y artístico les facilita que se vuelvan atrás. Pero, ¿de qué consiste ese “apogeo”?

Durante las últimas décadas, los ámbitos artísticos han desatado una guerra contra las ideas en general y la crítica social del capitalismo en particular. Ya para el 1964, Susan Sontag sostenía, en su famoso ensayo, *Contra la interpretación*, que el contenido y el significado abrumaban al arte moderno. Se quejaba que “La interpretación toma por sentado la experiencia sensoria que una obra de arte ofrece...Lo importante ahora es recuperar nuestros sentidos”. Se podría sostener que los sentidos, junto con la intuición y el impresionismo, han ganado la batalla en la esfera del arte, por lo menos temporalmente. Esta victoria, sin embargo, ha comprobado ser pírrica.

Muchos de los directores contemporáneos, que verdaderamente parecían prometedores, han mostrado capacidad para representar, con detalles asombrosamente sensorios, ciertas experiencias y memorias únicas, y hasta ciertos ambientes históricos. Nos recuerda primero y principalmente a los directores chinos y taiwaneses, inclusive a los más jóvenes, pero esto es verdaderamente un fenómeno mundial. (La cinta de Sokurov cuenta con varias representaciones históricas extraordinarias; *Topsy-Turvy*, de Mike Leigh, también mostró las mismas cualidades.)

En ciertos casos, puede que la producción sea tan detallada que termina por extenderse a lo social; es decir, comienza a identificar la opresión y temas clasistas, como, por ejemplo, varias obras de Fruit Chan y otros. Pero la evolución de tantos artistas del cine muestra una cosa: consideran que los detalles funcionan meramente como fondo a sus tramas, no como ímpetu. No sorprende, pues, que luego de filmar películas interesantes y de cierta visión, prosiguen a tomar el sendero peor aconsejado y desastroso. No han adquirido ningún concepto claro acerca de la vida social que los pueda orientar o ayudar.

El talento para recrear cierto ámbito más o menos tiene las mismas características del éxito tecnológico (similar, por ejemplo, al progreso extraordinario en el arte de la traducción). Este éxito puede que fluya más o menos automáticamente cuando el artista de personalidad extremadamente susceptible lo aplica a la experiencia única. No es lo mismo que comprender la esencia de existencia humana de nuestros días. Inevitablemente eso conduciría a tratar de comprender la crisis a la cual la humanidad se enfrenta como consecuencia de la prolongada existencia del capitalismo y las enormes insinuaciones de esa crisis. Para lograr eso hay que valerse de la ciencia, el conocimiento y el análisis racional sistemático.

Precisamente, muchas cintas y muchos directores no “exploran” los procesos sociales más básicos y terminan por ser superficiales. Tienen la tendencia de captar solamente ciertas cualidades, sensaciones y memorias. Por lo general sólo nos presentan vistazos de la realidad. Los directores han convertido en fetichismo la negativa en plantear todo problema o situación dentro de su marco histórico. Todo es superficial e instantáneo. Los marxistas, sin embargo, comprenden que, al desarraigar el “presente” del pasado, lo que resulta es una mera apariencia carente de profundidad y veracidad.

Puede que varios sostengan que la evolución desilusionante de tantos artistas del cine se debe a la inmensa presión del dinero y la fama. No cabe duda que estas presiones aceleren el proceso. Los novelistas y los poetas del Siglo XIX no sufrían semejante castigo; por décadas creaban sus obras relativamente solos. Pero referencias a estas presiones no explica por qué la actual generación de artistas de la pantalla muestra tanta promesa y declina tan rápido.

En mi opinión, la razón se encuentra en la escasez de ideas y, en particular, la falta de comprensión histórica y un conocimiento crítico de la sociedad. Hoy día la mayoría de estos artistas cuentan con bases intelectuales demasiado angostas para persistir y expandir sus exploraciones.

De hecho su retroceso y la desilusión del espectador.



To contact the WSWS and the
Socialist Equality Party visit:

wsws.org/contact