

TEMAS

# El arte, el artificio y la artillería

EL REÑIDO, SUBLIME Y CONTRADICTORIO  
CINE EUROPEO MIRA HACIA EL FUTURO:  
“FILMES IMPORTANTES”

...

CHRISTIAN LEIGH

Diversas han sido las definiciones a lo largo de recientes años sugeridas para señalar las diferencias entre la industria fílmica de Hollywood y el cine europeo. Paul Schrader ha dicho: “Las películas americanas se basan en la convicción de que la vida te enfrenta a problemas, mientras que las películas europeas se basan en la certidumbre de que la vida te enfrenta a dilemas; si bien podemos resolver los problemas, no podemos hacer lo mismo con los dilemas. Estos únicamente son susceptibles de investigación y de profundización.” De modo parecido, como también podemos argumentar, mientras que las películas americanas implican la eliminación de los elementos contradictorios presentes en una narrativa dentro del marco de una ficción razonada, que se cuenta con la mayor fidelidad posible a la línea narrativa, las películas europeas, al contrario, tienden a

confrontar los misterios y los enigmas de la vida directamente, y como quizás suele suceder con el arte estático, saborea los elementos contradictorios estructurales, y busca reflejos de éstos en determinados elementos individuales, haciendo gala de una puesta en escena muy individualista y con gran impacto visual. Thomas Elsaesser escribe en un reciente artículo publicado en *Sight & Sound* sobre el filme artístico europeo y que titula, “Montando un espectáculo”, que: “Las películas americanas son las que dominan porque están realizadas para un público acostumbrado a Hollywood, mientras que los directores europeos, más bien tienden a expresarse y no dirigirse al público.” Por ende, inferimos la existencia en el filme europeo “artístico” de la herencia de unos vehículos expresivos de la enunciación autoral.

La enunciación, para apropiarnos de la definición que hace Raymond Bellour del término, al denotar la voz autoral en la trayectoria cinematográfica, además del artificio, y el desparpajo con que los emplea a la hora de explorar las posibilidades de narrar historias de manera específicamente visual, decididamente cinematográfica, y a veces moral y filosóficamente abstracta, más que llana, y estrictamente literaria o teatral, era bastante crucial para definir el cine europeo, cuando éste adquirió su importancia sobrecogedora aunque a ultranza efímera, como algo “serio”, a ojos del público a ambas orillas del Atlántico en los años 50 y 60. Hubo un tiempo, me aseguran, cuando el estreno de un filme de Fellini en Nueva York, París y Londres daba pie a una clase de controversia que actualmente se destina sólo a los juicios criminales o las batallas por la custodia de los hijos. Aquellos eran los días cuando Susan Sontag y Alfred Chester hacían crítica para *The Partisan Review* y los cineastas de la *Nouvelle Vague* exponían las virtudes de la política autoral en *Cahiers du Cinema*, y que la gente de hecho leía lo que escribían tal como hoy consumen la prensa amarilla y después hablaban acerca de lo que leían y veían en la pantalla y debatían apasionadamente lo que pensaban que podía significar. Elsaesser narra, “una reunión de programación en la sociedad cinematográfica de la universidad de Sussex que se suspendió dividida por la cuestión de si se podía denominar a los filmes *Wild Strawberries* y *The Man Who Shot Liberty Valance*, (Fresas Salvajes y El Hombre que mató a Liberty Valance) como grandes películas”. Asimismo, Roman Polanski ha contado incidentes de cinéfilos que se retiraron la palabra durante años por estar en desacuerdo sobre Alain Resnais.

Louis Malle verifica esta visión histórica con elocuencia y

con evidente nostalgia en su libro *Malle sobre Malle*: “Al principio era todo tan excitante, en parte porque el cine, especialmente en Francia, era un medio de enorme popularidad. A lo largo de los 60, nosotros los directores jóvenes, éramos los héroes culturales de Francia. *Hiroshima mon amour*, *Les quatre cents coups*, *Les Amants* eran eventos de gran importancia. Debido a la saturación de imágenes que experimentamos en estos días creo que esto ya no volvería a ocurrir. El cine se ha convertido, por no decir obsoleto, en una cosa relativamente marginal”. El tema que aparece reiteradamente en cualquier conversación seria sobre la historia y el futuro del cine europeo, y en particular en lo que concierne al filme artístico de autor, es la “Importancia”. Elsaesser considera que esto es sobre todas las cosas un asunto de necesidad absoluta, en el proceso creador de unos cánones cuando la industria de la diversión hollywoodiana dominaba no solamente las taquillas sino el entusiasmo general compartido por críticos americanos y europeos, y discute esto en relación con el ascenso y la caída de Ingmar Bergman en la teoría del filme contemporáneo. “La reivindicación que hace Bergman de ser uno de los autores principales del cine de autor se fundamenta especialmente en su gran capacidad de disimulo. Así, los grandes temas, la superación de la duda moral y el dolor metafísico, representan no la desdicha personal transformada en arte sino el pretexto idóneo para una exhibición maestra. Los grandes temas eran necesarios.”

De este modo, como Elsaesser sugiere, la proclividad hacia los “grandes temas” que los cineastas europeos jamás dudaban en realizar, y que, quizás, les regocijaba, era una parte integral de aquel proceso que les hizo consagrados. El hecho de

que este proceso de valoración significaría a la larga que el filme artístico se considerase como pretencioso y aburrido, es un efecto secundario que quizás ni siquiera los investigadores cinematográficos que en años recientes han colonizado las universidades americanas al estilo *Gettysburg* pudieron vislumbrar. La parca distribución norteamericana de filmes europeos, e internacionales, en general, comete una injusticia tan grande con los pensadores serios como lo sería si los editores americanos rehusaran dar a conocer a sus lectores las obras recientes de Kundera, Allende y Vargas, por la mera razón de que sus ventas no igualan las de John Grisham, Michael Crichton y Anne Rice. El público americano merece ver las películas que Godard,

Varda y de Oliveira están haciendo, aunque sólo sea por virtud de lo que han contribuido en décadas pasadas. Que sólo una película de Nanni Moretti, *Caro Diario*, haya tenido distribución comercial en EEUU dice más de lo que yo pudiera decir en varios párrafos. Yo arguiría, que lo que hace más importante que nunca al cine europeo actual es su infatigable ambición por asumir temas y opciones que Hollywood y el cine comercial no se atreverían ni a tocar, y con un grado de convencimiento apenas disminuido desde aquellos gloriosos días del apogeo del filme artístico hace ya algunas décadas, cuando la fama alcanzable era real. Es sumamente importante que en el universo de los filmes de Steven Spielberg, Clint Eastwood y



*Fausto*, 1994. Jan Svankmajer. Foto cortesía Celluloid Dreams, París.



*Fausto*, 1994. Jan Svankmajer. Foto cortesía Celluloid Dreams, París.

Sydney Pollack existan a la vez las obras de Jacques Rivette, Carlos Saura y Chantal Akerman.

Una mirada retrospectiva del cine del año pasado evidencia lo que pretendo decir. Mientras que Hollywood ha dedicado sus inquietudes a obras empalagosas, reaccionarias y groseramente anti intelectuales como *Forrest Gump*, *El Rey León* de Disney, y la desvirtuada *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino, el cine europeo continuó asumiendo temas y asuntos tan diversos y ambiciosos como los que definen su abigarrada apariencia. El budismo es el tema del *Pequeño Buda* de Bertolucci, el intercambio de almas en un contexto de inestabilidad política es el trasfondo del filme subversivo de animación de Jan Svankmajer, *Fausto*, la naturaleza del amor y la pérdida predomina en la trilogía de Krzysztof Kieslowski inspirada en los tres colores de la bandera francesa, *Azul, Blanco y Rojo*, la ceguera y a la postre la muerte por causa del SIDA contagió no sólo la línea narrativa sino la puesta en escena de *Blue*, de Derek Jarman, la noción de la identidad se explora en el complejo par de filmes de Resnais, *Smoking* y *No Smoking*, basadas en una serie de dieciséis obras de teatro de Alan Ackybourn, el sexo y el na-

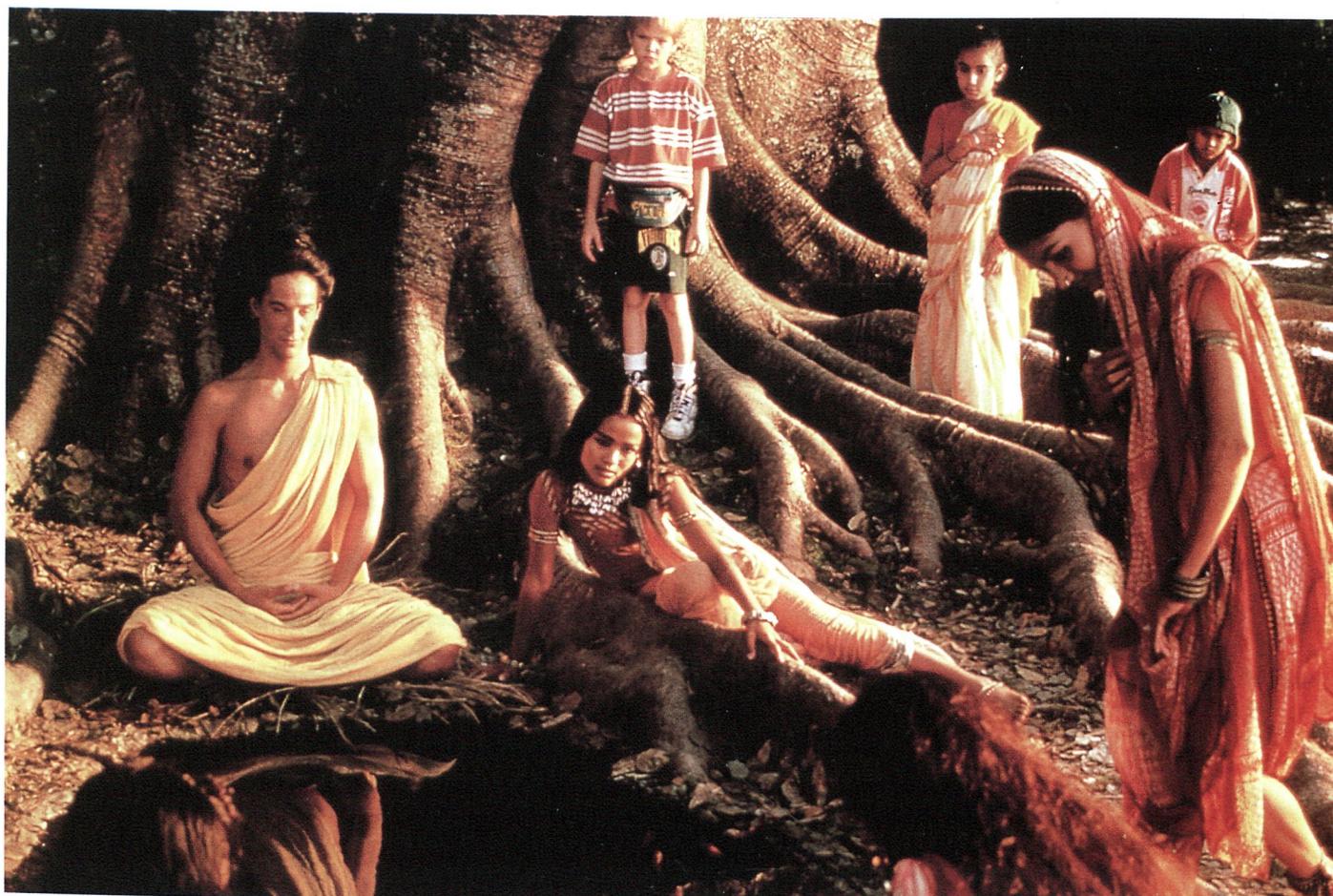
cionalismo configuran el núcleo del ensayo nemónico de André Techine, *Les Roseaux Sauvages*, y quizás, lo más ambicioso, la guerra en la ex-Yugoslavia que el controvertido filósofo francés Bernard Henri Levi revela en su documental *¡Bosna!*. Cada una de éstas constituyen películas importantes.

Si Bernardo Bertolucci ha hecho un filme más bello y más esperanzado que su *Pequeño Buda* debió ser con su cámara de 16 mm cuando era niño, pues lo que muestra en la pantalla es tan estéticamente arrebatador como lo es atrevido. *El Pequeño Buda* entreteje dos historias paralelas, una contemporánea, en que Jessie, un niño joven, es llevado junto con su padre desde Seattle al Tibet por un monje que desea verificar si en efecto es la reencarnación de su maestro muerto, y la otra, que utiliza el artificio de Jessie leyendo la historia de Siddharta en un libro que le han dado, que vemos como magníficos *flashbacks*. A la vez que Jessie empieza a descubrir lo hacemos nosotros también.

Estas escenas con Keanu Reeves haciendo de Siddharta, con un peinado a lo Katharine Hepburn y ataviado con un *sarong* griego blanco ceñido al cuerpo, rivalizan con la capacidad visual del cineasta, con su extraña belleza y originalidad, lo que



*El pequeño Buda*, 1994. Bernardo Bertolucci.  
Foto cortesía Bernardo Bertolucci & Ciby 2000.



*El pequeño Buda*, 1994. Bernardo Bertolucci. Foto cortesía Bernardo Bertolucci & Ciby 2000.

ya es mucho. Aunque el enoblecimiento y la entronización de un niño no es un tema ajeno a la pantalla de Bertolucci, (y quizás se nos ha dado una idea de lo que iba a suceder en las magníficas y vastas panorámicas y en las históricas tomas progresivas de *El cielo protector*), sin embargo sentimos que en este caso hay un especial frescor tanto en el material como en su tratamiento, para el autor y el espectador, una suerte de complejo e infinitamente contemplado efecto de exhalación, que en las súbitas ventiscas que lo acompañan aporta revelación y genialidad. Por su parte, y a pesar de que el filme ha sido masacrado en casi todas las ciudades donde se ha proyectado, Bertolucci comprende lo que se juega con *El pequeño Buda*. Ha dicho que

con su insistencia en emplear una forma narrativa fantástica, y al usar las palabras “Erase una vez” para iniciar la obra, ha querido hacer “una declaración de guerra y de intención”.

El peor problema que tiene Bertolucci, creo, es que todo el mundo reivindica saber quién es, y cada cual conoce a un Bertolucci diferente. El poder del exceso nihilista profundamente impreso en las primeras películas, como también le ocurre a la mayoría de la producción viscontiana, cuyo cine tuvo gran influencia sobre Bertolucci, depende de un ritmo narrativo introspectivo, inconexo e individualista, que nos hace pensar en la literatura europea, sobre todo en Dostoyeski, Lampe dus y Mann. De tal manera, utilizando la fotografía estética de

Vittorio Storraro y la brillante, exagerada escenografía de Ferdinando Scarfiotti, Bertolucci se asegura de que el universo fascista de *El Conformista* se recree vívidamente, al igual que el espectáculo de la *Commedia dell'Arte* reescrito por Heinrich Böll. Estos elementos se fusionaron e hicieron de Bertolucci una estrella en el circuito de los festivales de cine internacionales, sin mencionar su capacidad para enmarcar todo lo que acontece en sus películas dentro de unos hiperestilísticos puntos suspensivos, lo que señalaba su talento como de una clase que Hollywood podría provechosamente utilizar, aunque él siempre ha establecido las reglas de este juego. Por una parte está el Bertolucci que los europeos imaginan como un vendido, aunque creen que es uno de ellos. Por la otra, está Hollywood, a quien le gustaría tener más poder sobre él, y que piensa que no se ha vendido lo suficiente aún. Haga lo que haga Bertolucci, hay alguien, no importa en qué lugar, que agita el índice y la cabeza en señal de rechazo y condena.

Bertolucci tiene el crédito de ser el cineasta que cuenta con la distinción de haber dirigido a Marlon Brando en *El Último Tango en París*, hasta la fecha el último rol importante desempeñado por el actor, y además, el director responsable de haber convencido a Brando de que nadie y ningún director le podría controlar despóticamente y destruir emocionalmente en honor de un filme. Otros actores, incluyendo a Jill Clayburgh, Debra Winger y John Malkovich, han criticado amargamente su manipulación controladora y su habilidad para hacerles realizar cosas de las que más tarde se arrepentirían, aunque, paradójicamente, durante el rodaje se dice que los actores se enamoran de él y se tornan posesivos de su persona. Bertolucci es a la vez el director que ha ganado *oscar*s y que en una

época fue tildado de “comunista esteta” cuando se estrenó *Novecento*, y más recientemente, se le ha acusado de ser un “buda esteta”. En su favor debemos decir, que hace exactamente lo que quiere. Y no se detiene apenas a considerar las consecuencias de sus acciones, aunque sus presupuestos sean pequeños, como lo fueron, más grandes, en una etapa posterior, y enormes, como ahora parecen serlo. Con respecto al *Pequeño Buda* Bertolucci dijo: “Con este filme me encontré con una gran cantidad de gente sorprendida, y no siempre agradablemente. Y esto me hizo pensar que en la vida a la gente le gusta verse sorprendida cada vez menos. Antes, solíamos decir: O, qué gran película, tan original y excepcional. Actualmente, me da la impresión que debido a un espantoso neoconformismo, que nos ha impuesto la televisión y por el hecho de que distintas culturas se aglutinan en una sola, los términos, original y excepcional en vez de piropro y lisonjas son insultos. La originalidad que generó el éxito de una película ahora se ha convertido en un peligro para ésta.”

Jan Svankmajer es un artista que como Bertolucci no teme la impopularidad. Se denomina un “surrealista empedernido”, que en Europa equivale actualmente a llamarse un “liberal empedernido” en USA. Y, al estilo de Bertolucci, este nacionalista checo emplea una disciplina que se asocia las más de las veces a los niños, la narrativa animada con marionetas, para contar un viejo cuento, tal como hizo hace unos años con su primer largo, *Alice*, basado en las historias de Lewis Carol, aunque narradas de una manera que hubiera incomodado al propio Carol. Svankmajer, cuya obra, incluyendo muchos de los magníficos cortos que ha realizado desde 1964, fue prohibida por el viejo régimen por sus ideas anticomunistas, invierte en

el relato mucho más que su propia acción narradora, que funde el documentalismo con el teatro de las marionetas y la animación. El espíritu de Goethe, Marlowe y Gounod parecen asistirle, en una fusión confeccionada no solamente a base de los media distintos sino de los cambiantes ángulos, interpretaciones e ideologías. Más que un cineasta, Svankmajer es un escultor, un marionetista, un ceramista, un artista y un poeta. Su universo es el de Praga con su impresionante historia e influencias. Bautizada como “ciudad mágica” por André Breton, Svankmajer rinde homenaje a una Praga del dieciséis que vio cómo el Emperador Rodolfo II la hacía centro para las artes, la arquitectura, la magia, la alquimia, el cabalismo y las ciencias



*El pequeño Buda*, 1994. Bernardo Bertolucci.  
Foto cortesía Bernardo Bertolucci & Ciby 2000.

ocultas, incluyendo un homenaje al pintor favorito de Rodolfo II, el milanés Giuseppe Arcimboldo, que aparece con buena fortuna en el filme.

Svankmajer, el Fausto de Svankmajer utiliza el teatro como su principal recurso cautivador, y narra la historia de un joven que descubre que la magia, lo sobrenatural y la alquimia empiezan a penetrar sus percepciones, de una manera que él no logra comprender. Una fuerza maligna le conduce inexplicablemente al teatro. Así que entra en el teatro, sube al escenario y comienza a actuar de golpe, trasladando toda la acción de la película a un prolongado estado artificial. Lo que está claro es que Svankmajer ha anunciado su intención de recrear no sólo la vida del joven y sus auto-percepciones, sino nuestra percepción de él y de éstas. En palabras del propio autor: “He intentado observar a Fausto, filosófica y psicológicamente, como una especie de ciudadano universal. Se trata de un dilema que todos conocemos: él puede ampliar sus conocimientos aunque sabe que será castigado, conoce de qué mito se trata; si no puede inhibirse ante la rebelión y pasar el resto de su vida en la felicidad institucionalizada que nos promete la sociedad. De cualquier manera, su destino es trágico, pues está vendiendo su alma, tanto al diablo como a la sociedad.” Svankmajer es uno de los secretos más recientes y mejor guardados que tienen los cinéfilos. Como los seguidores de Atom Egoyan durante algunos años, y también como los fans de Mike Leigh, las personas que conocen la obra de Svankmajer y les encanta, saben que son privilegiados, y sin duda sentirán el aura mágica que envuelve a los personajes y marionetas que protagonizan sus filmes. El hecho de que su cine tiende a crear cierta perturbación y que narrativamente se asemeja al mundo infantil, hace que

sus películas sean tanto más eficaces a la hora de evocar un mundo que es psicológicamente reconocible aunque visualmente remoto. En verdad, él crea filmes que invaden la psique con sus propios recursos y permanecen allí, y, ésto no hace sino acreditarlo más, jamás pierden su frescor inicial.

Alain Resnais lleva mucho tiempo preocupado con la subversión del artificio desde un ángulo teatral y cinematográfico, y con su nuevo par de filmes, *Smoking* y *Non-Smoking*, ha subido el riesgo de su apuesta al adaptar una serie de obras dramáticas de Alan Ayckbourn que permiten dieciséis variaciones sobre la trama, basadas enteramente en la contingencia de que la protagonista se fuma un cigarro en la primera escena en vez de decidir no hacerlo. Perversamente, Resnais ha realizado en una película lo que jamás se ha logrado plenamente en el escenario, la representación de todas las variantes, cada película con sus finales múltiples, además de añadir algunos variables astutos de su cosecha. Resnais, en un esfuerzo por intensificar la teatralidad de los filmes, ha usado a dos actores de teatro parisinos, Sabine Azema y Pierre Arditi, para desempeñar la totalidad de los papeles en ambas obras. El resultado es una curiosa mezcla de cinismo puro y de fértil exploración de la identidad, una especie de “As You Like It” para los 90, en que todos los vaivenes del filme se reducen a una frase monumental, lo que le va bien al material, a la mezcla y también empareja tramas, a la vez exigiéndole al público que le preste sincera atención a lo que dicen los actores y a lo que hacen. Significados insospechados se perfilan en cuanto te paras a considerar a quién en realidad estás observando en la pantalla y qué es lo que están haciendo, tanto a sí mismos como al otro.



*Non-Smoking*, 1994, y *Smoking*, 1994. Alain Resnais.  
Fotos cortesía Pyramide, París.

Inicialmente, me decepcionó la decisión de Resnais de filmar en francés, al ser tan “británicas” las obras, y como el dramaturgo inglés que la escribió es un malabarista, eché de menos la oportunidad de regocijarme en su idioma como le es dado a los nativos anglosajones. Al rato, sin embargo, llegué a darme cuenta que Resnais, que ha filmado varias películas en inglés y lo podría haber hecho de nuevo sin problema, nos jugaba otra pasada, incrementando así otra vez el techo de la credibilidad y la probabilidad. Lo fundamental es que vemos un grupo de personajes extremadamente “británicos” correteando por los escenarios exteriores y de una estética altamente artificial, y no sólo son todos los personajes los dos únicos actores, sino que hablan francés en dos películas con títulos ingleses ba-

sadas en una serie de obras de teatro inglesas. Al igual que en su desgarradoramente decepcionante *I Want To Go Home*, en que Gerard Depardieu y Richard Adolph Greene se convierten en criaturas de comic ante nuestros ojos sin jamás cambiar de forma humana, Resnais una vez más ha logrado transformar una idea compleja en una severa autopsia de mutilación cinematográfica. Sus actos destructivos son innombrables, sin embargo, lo que construye con las piezas que ha desmontado es siempre algo increíblemente rico y lleno de complejidades y contradicciones.

Desgraciadamente, debido a su fallecimiento por el SIDA en 1994, Derek Jarman no podrá realizar una obra que abarque distintas generaciones, tal como ha hecho Resnais, aunque lo que nos ha dejado tiene con frecuencia una coherencia. Su voz dentro del cine británico será tan echada en falta como la de Dennis Potter en la televisión, pues él, al igual que Potter, fue un cineasta que rehusó aceptar negativas. Hizo películas que poca gente deseaba que se hicieran, y menos verlas proyectadas en una pantalla, y las hizo con poco apoyo y poco dinero. Debo admitir que muchas veces encontré que el resultado de sus esfuerzos, malas películas como *War Requiem*, era autocomplaciente y efímero, lo que no obsta para reconocer que su trabajo abrió caminos, sobre todo en el cine gay, donde no podemos subestimar la importancia de su presencia. Lo más desolador es que justo cuando Jarman empezaba a alcanzar la iluminación en su arte, como en su *Wittgenstein* maravilloso, basado en un guión de Terry Eagleton, la vida se le fue. Cuando era enfermo del SIDA, y perdía los medios de su profesión, la vista, Jarman reaccionó con un filme sin imágenes, llamado *Blue*. Una pantalla azul inmóvil a lo largo de casi 90 minutos que du-

ra, escuchamos anécdotas de su vida, narrando como él quizás fue, sin las ventajas del confort visual con su explicación. Van y vienen voces y músicas, algunas de éstas familiares, como las de la actriz Tilda Swinton. Otras se nos antojan más extrañas, y hacia al final estalla un lamento poderoso, una especie de obsesiva elegía que se recita evocando la imagen invisible de un par de zapatos nuevos, quizás el último par que jamás tuviera que comprar.

En Francia, hay una serie de temas de conversación que jamás deben sacarse a colación durante la cena, por si acaso interrumpen el transcurso de la cháchara educada, hecho que sirve para cohesionar la República; son, la homosexualidad y la “situación en Argelia”, en orden descendente de ofensa. Que el habitualmente educado André Techine osara hacer un filme acerca del tema de *Les Roseaux Sauvages*, basado en memorias de su adolescencia, y que a continuación se revelaría como un éxito arrollador, tanto en la taquilla francesa como en el circuito de los festivales internacionales, era absolutamente impredecible. Techine produce películas que tratan de cómo la gente soluciona los pequeños dilemas personales en un mundo que ellos no han inventado, y siempre ha demostrado gran talento en mostrar el lado oculto de la conversación educada y de los buenos modales, como lo hace brillantemente en *Ma saison préférée*, una obra en que Catherine Deneuve y Daniel Auteuil hacen de hermana y hermano que tienen que afrontar su incapacidad para cuidar a su madre anciana y a la vez la incapacidad de ésta para cuidarse a sí misma cuando eran adolescentes y vivían en el campo. *Les Roseaux Sauvages* evoca una época durante la juventud de Techine cuando descubría su sexualidad y creaba su filosofía y su ética, mientras se debatía en el es-

cenario de la pugna argelina por la libertad, con aquellos guerreros, franceses y argelinos, que fueron y continúan siendo las víctimas. Cuatro jóvenes, tres chicos y una chica, se revelan e intercambian sus afectos y lealtades y aprenden que tendrán que ser fuertes independientemente para sobrevivir las incursiones respectivas que ellos harán dentro de sus territorios personales, creando un paralelismo entre la guerra argelina y las guerras privadas que ellos luchan entre sí. El protagonista, el joven Techine aprende que su sexualidad lo hace distinto en la sociedad al igual que lo mismo le sucede a su amigo con sus lealtades argelinas.

De los muchos obstáculos que se han tenido que superar en la reciente escena del cine europeo, incluyendo las muertes de Fellini, Jarman y Potter, y la inminente eliminación del programa MEDIA de la Unión Europea a fines del 95, quizás el más duro haya sido la prematura jubilación de Krzysztof Kieslowski cuando empezaba a obtener el reconocimiento que durante tanto tiempo habían deseado que tuviera sus admiradores. Lo que hace que la noticia sea tan dura de aceptar es que Kieslowski está en buena forma y parecía haber encontrado su estilo maduro. Parecido a Bergman antes, Kieslowski ha dicho que sen-

cillamente perdió interés en el proceso y perdió la fe en su capacidad de utilizar el aparato cinematográfico para expresar sus ideas adecuadamente. ¿Qué ocurre con estas personas que trabajan con la fe, que la pierden con tanto orgullo y tiran la toalla? En palabras del polaco: “Las películas que yo hago son pequeños pasos que me acercan a una meta que jamás conquistaré. Esta meta es alcanzar lo que llevamos dentro. Pero no hay manera de filmarlo”. Si nos dejamos guiar por sus declaraciones, su última obra es la extraordinaria trilogía inspirada en los colores e ideas subyacentes de la bandera francesa, *Azul*, o libertad, *Blanco*, o igualdad, y *Rojo*, o fraternidad.

A pesar de todos los fallos que Kieslowski encuentra en su trabajo, quizás esté más cerca de lo que realmente quiere hacer de lo que imagina. Si *Azul* nos recuerda a Tarkovsky, *Blanco* a Chaplin, *Rojo* a Bergman, las tres tomadas como una obra de arte íntegra, un tríptico, es tan individual como las primeras películas de Resnais y Godard, y actúan sobre los espectadores de manera similar. Stanley Kubrick se encuentra entre los admiradores de Kieslowski y nos proporciona una interpretación inteligente de lo que hace al cine del polaco excepcional. “Al comunicar su mensaje a través de la acción dramática cobran



*Red* de Kieslowski. Cortesía Miramax Films.



*Red* de Kieslowski. Cortesía Miramax Films.

el engrandecido poder de permitirle al público descubrir lo que realmente sucede en vez de que se les diga. Esto lo hacen con una habilidad tan extraordinaria que no ves las ideas venir y no te das cuenta hasta mucho más tarde de lo profundamente que te han conmovido.” Dios Santo, es difícil imaginar a Kubrick hablando acerca del corazón de nadie, y mucho menos de los demás. Pero es ese el poder que Kieslowski filma, y que en particular, disemina casi subliminalmente la trilogía. Sobre su concepto de *Rojo* nos dice Kieslowski: “Los componentes esenciales son rojo, vestidos rojos, un telón de fondo rojo para algo. El color no es decorativo, tiene una función dramática; el color significa algo. Por ejemplo, cuando Valentine duerme con la chaqueta roja de su prometido, el rojo simboliza la memoria, la necesidad de alguien. El tema musical de *Rojo* crea un ambiente condicional, sugiere lo que hubiera ocurrido si el juez hubiera nacido cuarenta años más tarde. Todo lo que le sucedió a Auguste le sucedió al juez, aunque quizás con ligeras diferencias. Nunca sabremos con seguridad si Auguste ha existido, quizás sólo sea una variación de la vida del juez cuarenta años más tarde”. Lo que es tan increíble del logro de Kieslowski, es que expresa estas ideas en el producto final sin perfilar sus intenciones torpemente, como sí lo hace, por ejemplo, Sally Potter. Ideas estimulantes abundan en el cine europeo, aunque llevar a cabo ideas tan complejas con tal grado de precisión y éxito es algo insólito en cualquier expresión artística.

Existe una tradición importante dentro del cine europeo que le ofrece a hombres y mujeres de letras la oportunidad de usar el cine como una forma de comunicar sus ideas a las personas que demuestran tener interés en ellas, incluyendo los ejemplos notables de Marguerite Duras y Alain Robbe Grillet.

Bernard Henri Levi, el autor de, entre otros libros, *La nueva cara de la barbarie*, junto con su amigo el documentalista de origen egipcio Alain Ferrari, es autor de una de las películas más importantes de los últimos años, *¡Bosna!*, que narra los acontecimientos de varios meses en Sarajevo y que para describirlos se sirve de metraje filmado por su equipo y tomado de bancos de datos en la ciudad. Se trata de un esfuerzo noble y valiente de esclarecer cuál era la situación en la vieja Yugoslavia, y también de una condena a la comunidad internacional por haberle dado la espalda a lo que sucedía en la ex-Yugoslavia. Levi incluso llega a condenar a su amigo François Mitterrand, una acusación que posteriormente causó una separación pública entre los dos hombres que se vivió en la prensa con la misma intensidad que acompañó las recientes revelaciones sobre el papel colaboracionista de la involucración de François Mitterrand en el gobierno de Vichy durante la ocupación nazi. Después de esta contienda pública, Levi y treinta y cinco intelectuales formaron brevemente un partido político y se dedicaron a desarrollar un programa, aunque al final se disolvieron por temor a que pudiesen dañar las oportunidades de aquellos políticos que necesitarían todos los votos posibles, y su partido, que llamaron, “Europa empieza en Sarajevo”, quizás les hubiese restado votos.

Las palabras de Levi explican varias ideas que condujeron al filme y sus razones para apoyar su producción y financiación. “Imaginas, dijeron los bosnios, el gueto de Varsovia con cámaras. Imaginad imágenes y no chuletas de papel escondidas entre las cenizas de la ciudad devastada, escritas por aquellos que iban a morir pero que querían que el resto del mundo supiera de su tragedia. Imágenes y hombres que las transmiten. Karad-

zik no es Hitler. Los hombres, mujeres y niños que yacen agonizantes en Gorazde, Prjedor, Majlaj y Sarajevo no son, por supuesto, los polacos judíos exterminados. Sin embargo, no deja de ser verdad que la escasez de imágenes es un elemento constitutivo del nazismo. El hecho de que no existan imágenes de los aspectos más monstruosos del nazismo nos obliga a confiar en la ficción, Spielberg, recreaciones carnalescas, las miniserie televisivas, *Holocausto*, nos obliga a escenificar la ausencia y a orquestar el silencio, el *Shoah* admirable de Lanzmann, y la derrota total, el revisionismo. En el caso de Bosnia son el único rayo débil de esperanza. *¡Bosna!* el filme, para evitar de una vez por todas la trágica alternativa que es. *¡Bosna!* para que no sea el gueto de Varsovia. Como película, *¡Bosna!* se nutre del poder de sus imágenes y el poder de la condena incansable de Levi de aquellos que no hacen nada ni lo suficiente para acabar con la situación y poner fin al sitio de la devastada Sarajevo. Como cine no tiene la importancia de *Niebla y Noche* de Resnais, ni la brillantez abstracta de *Lecciones en la oscuridad* de Werner Herzog, ni tiene tampoco la creatividad esencial de *D'Est* de Ackerman. No obstante, no es sólo como cine que *¡Bosna!* cobra su trascendencia.

*¡Bosna!* es una película importante porque pone el listón muy alto y jamás sacrifica la repetición a favor de lo excitante, lo que la convierte más bien en un documento importante en vez de un filme excitante, que en nada menoscaba el efecto devastador que permanece. Tal como lo ha dicho Levi una y otra vez, fue con Ferrari y un equipo a Sarajevo y filmó para testificar, para evitar que dentro de diez años la gente diga que no sabía nada, que nadie les preguntó, que nadie les informó. Levi, y el producto de su búsqueda hará que esto sea imposible, aun-

que el altercado público con Mitterrand nos dice que algo similar ocurrirá. Levi lo entiende, y la película lo hace implícito, estructural y temáticamente. “Inicialmente, nuestra idea era únicamente utilizar los archivos bosnios. Después, según se desarrolló el filme y según la idea de que tendríamos que apuntar el objetivo hacia nosotros nos iba obsesionando, nosotros los occidentales pasotas que tan felizmente tomamos el partido de abandonar a los bosnios, surgió la necesidad de otras imágenes, que narrarían otros puntos de vista, los de los europeos culpables”. Como narrador del filme Levi ve la culpa por doquier, y jamás vacila en decirlo, y por supuesto, como en cualquier situación compleja que comporta cada día la muerte, el genocidio, los crímenes de guerra y “la limpieza étnica”, tiene razón. ¿Quién no se siente culpable ante Sarajevo? Nadie que esté vivo y que sea testigo de las atrocidades puede decir que no, a menos que también nos estén sitiando en otra parte. Cualquiera que vea cómo la CNN se apropia de las imágenes de Bosnia para sus noticieros al estilo de superéxitos de la canción es al menos culpable de complicidad sensorial.

En *¡Bosna!* Levi ha luchado por evitar ser un mero comentarista. Por tanto su papel de acusador le presta una dimensión que es palpablemente crucial al *modus operandi* del filme. Se juzga al público, y aunque Levi no tira la piedra contra nadie en particular, nos lo pone muy difícil a la hora de evadirnos mientras vamos al cine, compramos libros, acudimos a la ópera, cenamos fuera, tomamos vacaciones, escribimos sobre cine, en fin, hacer lo que cotidianamente hacemos, no se está haciendo nada para evitar lo que ocurre en Bosnia. Godard dijo, “Los documentales es lo que le pasa a la gente, la ficción es lo que me pasa a mi”, y Levi se apresura a llamar su película



Bosnia. Foto Alexis Duclos (Gamma). Cortesía Celluloid Dreams, París.

un “documental subjetivo”; y lo es, en el mejor sentido posible, puesto que Levi, el intelectual, deposita en cada fotograma un innegable poder ideológico. “La historia que cuenta”, nos dice, “es la crónica de una idea en particular de Bosnia, que algunos, tanto desde dentro como desde fuera del filme, intentamos alimentar e ilustrar”. Una idea, un sueño de Bosnia. Se entiende que un sueño puede ser verdad, y una idea puede ser perfectamente real, y este sueño resulta ser el de los bosnios. Todo en el documental es verdad, salvo que *¡Bosnia!* es una película. Bosnia porque la guerra no ha acabado y porque no siempre se puede esperar a que haya acabado para contarla”. Para Levi, lo que se debate intrínsecamente, no es sólo que le ocurrirá a los

serbios y musulmanes, sino qué le va a suceder a Europa. “Estos hombres y estas mujeres no sólo defienden un país sino una idea. Si esta idea pereciese, si el principio de una nación compuesta de hombres de diversas etnias se aboliera y fracasara, podemos decir después de Bosnia, que los hombres no tendrán derecho alguno a vivir en un lugar sino aquel que una “pureza” imaginaria les ha dado”. Esto sería un desastre para la Europa democrática, dejándonos con una idea de menos y una mácula más. Las últimas palabras del filme que podían serlo de la historia son: “Para decir que Europa no murió en Sarajevo”. De esta manera, Levi interpreta su película como un comentario sobre Europa, al borde del abismo, su destino en la balanza

entre el cielo y el infierno, y si ésto es en efecto verdad, se debe abrir un debate que tiene que comenzar y finalizar con la cuestión del potencial transformador que tiene el arte. Lo que es esencial para Levi y para muchos cineastas europeos, es que ningún tema debêría exceder la capacidad de la ambición cinematográfica, al igual que ningún tema debería exceder la capacidad mental y sentimental del pensador.

Bertolucci se ríe cuando recuerda las bromas que se gastaba con *Novecento*; diciendo que lo que él quería es que la gente saliera corriendo de su película para ingresar en el partido comunista: sin embargo la broma es sólo a medias, pues en algún punto de su pensamiento y en su proceso creativo esta noción existió de verdad. En la opinión de muchas personas, so-

bre todo en la de los americanos, la idea de los directores de cine inmiscuyéndose en política, asuntos sociales y relaciones internacionales, da pábulos a burlas maliciosas y sarcasmos lastimeros, aunque en Europa, la noción del cine importante no incluye estas temáticas, como tampoco excluye el hecho de que una comedia tenga intuición filosófica. Lo que continúa definiendo al cine europeo es la ambición de sus autores con respecto al tema y su dirección. Que a veces su mirada sobrepase las posibilidades estéticas y técnicas de su arte no se les debería tener en cuenta. Cuando los términos “estulto” y “basura” se emplean como cumplidos al discutir de cine, creo que la contribución del cine europeo es consecuente e importante, ahora más que nunca, y eso lo digo como un cumplido.



*Bosna*. Foto Alexis Duclos (Gamma). Cortesía Celluloid Dreams, París. (Un detalle de esta foto es la portada del n° 10 de ATLÁNTICA).