

cit, perder lo que se sabía y desde ese momento aprender a "enseñarlo" a los demás. ¿Enseñamos acaso lo que perdemos y que importa perder? Más allá de la experiencia "Durruti", esta cuestión —así lo siento— centraliza el fracaso reiterado de las "enseñanzas" no técnicas en el cine. Poner en escena supone e impone dimitir a un cierto número de posiciones anteriores, cambiar, situarse a sí mismo en posición crítica, descartar falsas connotaciones, separarse de todo tipo de cargas, de saberes, de argumentos, de modelos, de pedidos. Posición de repliegue o de debilidad, hasta de miedo, que es todo lo contrario de lo que los no cineastas llaman "realización". Las escuelas de cine son las del malentendido —si no las del simulacro—. Los maestros hacen como si supieran qué hay que enseñar y enseñarán lo que hace falta saber; los alumnos hacen como si aprendieran y los más dotados se lanzan a la única escuela posible: ir al encuentro de lo que no saben de su proyecto de filme, ni de ellos mismos.

## Notas / 1997

1. Ese año filmamos las legislativas, el sexto episodio de la serie: *La Question des alliances*.
2. Cito el texto leído en el curso de la A.G. de la asociación.
3. Sobre las apuestas de ese filme, ver más adelante la nota del año 1999. Era también la inauguración, para dicha correspondencia electrónica, con el envío de restos de argumentos por mail, sus ideas y vuestras inversiones que daban una realidad más grande, quizás, al desorden que es siempre un proyecto de filme sometido al otro, Historia de otro.
4. Es la condición inicial de todo proyecto cinematográfico, como igualmente es su destino: ser más o menos rápidamente acompañado por otros productores, colaboradores, técnicos... Durruti se escribió bastante rápidamente con Ghislaine Lavigne (que hizo igualmente las canciones del filme con Chico Sánchez Pichón) y el proyecto encontró en Claude Guitard y Gérard Collas (INA, Francia) y Peco Poch (Cataluña) tres productores entusiastas.

\* Rassemblement pour la République y Frente Nacional.

\*\* Union pour la Démocratie Française.

## Del realismo como utopía

¿El realismo sería una necesidad para el espectador como la vertiente para la sed del viajero? (1). A ese espectador, ser particular, o antes que eso dimensión particular del ser, lugar particular en el juego del mundo, lo invade siempre sumido en el vértigo frente a la posibilidad —la deseada o la temida— que abre todo realismo: la de una confusión entre el mundo y su espectáculo. ¿Dónde comienza el teatro? ¿Dónde comienza la vida?

En *Carrosse d'Or*, Jean Renoir, uno de los maestros del realismo cinematográfico, nos plantea la siempre presente pregunta sobre la esperanza o el sueño que perdura tanto en el actor como en el espectador que todos somos —cada uno a su turno— de que en el espectáculo se pueda colocar a distancia irónica o cómica lo que sin ese distanciamiento resultaría demasiado directo, demasiado brutalmente... Vivido, mientras que en el espectáculo —a la inversa— se consiguieran experimentar emociones tan fuertemente vividas como en la vida misma.

El debate que procede de Renoir vale para los últimos filmes de Abbas Kiarostami: en su *Close-up* (donde es el tema central), en *Y la vida continúa*, en *Detrás de los olivos*, nosotros, espectadores, nos encontramos frente a la misma pregunta: de qué manera vivir la propia vida no pese a, sino a través de la irremediable propagación del espectáculo. Y más allá del efecto de irrealización que flota alrededor de todo espectáculo, ¿cómo retomar o reconquistar esa parte de realismo garantía de la pertinencia de nuestras percepciones y cuándo somos nosotros los soñados en nuestra butaca de espectadores, prueba de nuestro compromiso en la vida y el mundo? ¿Realismo como espejo de la realidad de nuestro lugar de espectadores?

Se trataría de una primera definición del realismo cinematográfico: ese espíritu, ese estilo, esos efectos, ese sistema de escritura que nos garantiza que el espectáculo toma la posta de la vida, que la experiencia vivida por el espectador en el espectáculo (por ejemplo durante la proyección de un filme) no es extranjera o no pertinente a su experiencia de la vida (como lo sería por ejemplo una sesión en *scenic railways*). ¿Realismo como utopía de un imposible acercamiento entre espectáculo y vida?

Vivir plenamente su lugar, estar plenamente comprometido con su propio gesto, significaría pues, para el espectador, no solamente exigir la ple-

nitud del espectáculo sino, mediante esa plenitud, exigir la plenitud del mundo representado. Existe una paradoja en esta doble demanda. Si el mundo se afirma, el espectáculo decae. Es al revés cuando el mundo se esconde a nuestras percepciones, a nuestra conciencia, a nuestra experiencia vivida: cuando el mundo se aliena, se oculta, se pierde; es en el retiro del mundo donde levanta el telón de la representación. Inclusive sucede que esa pérdida de presencia del mundo ante nosotros y para nosotros se transforma en dolor y violencia insoportables. Es ahí donde el espectáculo comienza. Si lo que existe supone una doble violencia —la de su afirmación, la de su desaparición— entonces el espectáculo llega calmamente y toma la posta de esa violencia que deja detrás de sí una existencia siempre en otro momento afirmada y siempre en este momento escondida (salvo, quizás, para los mártires y para los místicos).

Si es verdad que representar la violencia de la pérdida constituye la bricar a partir de ella presencias y marcas, el espectáculo es el encargado de distraernos de esa pérdida, de conjurar su violencia, de ritualizarla. Distrazarla, enmascararla y entonces, por esa (buena) razón devolvérmola más amable.

Pienso en Rossellini: una física de la pérdida cuyo cuerpo llevaría la marca. Véase *Alemania, año cero*, *Europa 51*, *Viaje a Italia*, *Stromboli...*, el neorealismo de Rossellini es solamente, aunque con obstinación, la iniciación en la carencia, el encaminamiento a través de un mundo deshecho, agotado, estupefacto (esa clásica figura de Rossellini del pasaje, lo que va pasando, quedando atrás). Cuerpos (niños o mujeres) lanzados a la experiencia de la pérdida. Las antiguas realidades, el mundo de antes (el de antes de la guerra y el de los campos) se han perdido, pero se trata ahora de *heredar las marcas mismas de la pérdida*. La conciencia de esta pérdida de la realidad, su aceptación, se duplica entonces en una experiencia sensible: nada sobrevendría (cinematográficamente) si el cuerpo filmado no llevara en sí las marcas de lo que ya se ha perdido. Aceptar la pérdida de realidad no alcanza: es preciso soportar físicamente, en el cuerpo, *la realidad de la pérdida*.

Aquí estamos pues ante un nuevo acercamiento al realismo. Un realismo en el que las marcas de las realidades desaparecidas se hacen *hiperreales*: las ruinas de Berlín, los pobres de *Europa 51*, los senderos de

*Stromboli*, los vientres de *Viaje a Italia*...

No resulta indiferente que todas esas marcas sugieran el motivo del sacrificio social a la instancia más espectacular del orden reinante. Las realidades dejan lugar a nuevas representaciones del sacrificio: una mezcla de niños de ciudades y de cuerpos de mujer reemplaza héroes viles y desfiles fascistas. El realismo rosselliniano implica desde esa perspectiva una cierta crueldad de la cinematografía (2): *es preciso pasar por los cuerpos*.

Sabemos que el primer nivel (el grado cero) del realismo cinematográfico no es otra cosa que la relación "real, sincrónica, escénica" del cuerpo filmado con la máquina filmante: llamo inscripción verdadera y escena cinematográfica, a esta especificidad del cine de reunir, en un mismo espacio-tiempo (la escena), uno o más cuerpos (actores o no actores) y un dispositivo de máquina-cámara, sonido, luces, técnicos. La experiencia compartida entre el cuerpo filmado y máquina filmante es registrada en una cinta de filme. Este registro testimonia sobre lo que se desarrolló, aquí y ahora, en un lugar dado, en un tiempo dado. El "realismo ontológico" (André Bazin) del cine resalta en recuperar menos por el lado de la imagen fotográfica, análoga al mundo visible, y más por el lado del tiempo, de un tiempo común, de una regla común del tiempo a la acción y su registro, de un *sincronismo*.

*El realismo nace con el sincronismo*, que no es originariamente el del sonido y la imagen sino el de la acción y su registro. Una máquina y (por lo menos) un cuerpo, comparten una duración que está hecha de su *interracción*. Ese compartir es real (no virtual). Toma su verdad del paso mismo del tiempo, del desgaste compartido del tiempo, provocado por la máquina y al mismo tiempo registrado por ella, como marcas de este desgaste sobre el cuerpo filmado.

Vida y muerte, ese paso del tiempo sobre los cuerpos expuestos a la toma cinematográfica se inscribe a la vez como verdad y como crueldad. La cuestión de la suerte de los cuerpos expuestos es, según creo, la más fuerte de todas las que el cine inventa en este siglo. Arte figurativo por excelencia, es antes que nada a partir del realismo de sus representaciones de la figura humana, que construye sus estilos, realistas o no. Después del cuerpo rosselliniano (volver a ver a Anna Magnani en *Amore*, por ejemplo), surge el cuerpo pasoliniano. Otra vez sacrificio social. En *Mamma Roma* (nuevamente

Magnani) como en *Accatone*, se trata, terrible, de la exacerbación del cuerpo expuesto. Todo es derrota, el mismo cuerpo es derrotado, pero en esa derrota es la realidad de un cuerpo glorioso lo que el cine ofrece al espectador. ¿Puede ser que hoy en día no haya sino otro cuerpo posible en el cine y cada vez menos en la fotografía, el teatro, los espectáculos televisados? ¿Y que quizás no haya otro realismo en el cine que el de los cuerpos filmados? Potencia del documental.

La cosa desaparecida, la intensidad de su desaparición, son sustituidas por la vibración de un artificio. Alejar el golpe, acercar su eco. Función pastoral del arte. En el momento en que el mundo se hace espectáculo por pérdida de evidencia, el espectáculo con su apariencia/verdad/mentira, se agrega a este mundo, a esta parte del mundo para nosotros atenuada o extenuada, alejada, en fuga. Y esto no solamente para retener algo, sino para volver a darle forma, mantenerlo, asegurar su provisorio reemplazo, traducir el cambio, transmitir la marca, transformarle al mismo tiempo su naturaleza y sus recursos de modo que lo que era caos pueda adquirir una dimensión de legibilidad, lo invisible hacerse visible; el misterio, inteligible.

En sus "Notas sobre el gesto" (3) Giorgio Agamben hacía notar de qué modo una sociedad que ha perdido sus gestos, trata de volver a poseerlos a través del cine, al mismo tiempo que constata su pérdida. El cada vez mayor poder del espectáculo generalizado (el "espectacular integrado" de Guy Debord) no significa otra cosa que un cierto agotamiento del mundo que resuena con la alienación de quienes lo habitan. Pero también con el impaciente y muy humano deseo de recuperar imaginariamente lo que escapa y huye, esa realidad que se esconde, esas pertenencias, esas coherencias que se deshacen, esas identidades que se confunden. Ése es, en efecto, el programa permanente de la organización moderna del espectáculo cinematográfico. Desde las comedias musicales de los años veinte hasta los filmes de acción de los años ochenta, Hollywood ha sabido perfectamente comerciar a la vez con el agotamiento de las experiencias y con su recuperación imaginaria, metaforizando sin descanso el cielo ruina/restauración. Cuando, con Rossellini, el cine moderno se apropió de los mismos motivos, las transmisiones interrumpidas, las referencias suspendidas, lo hace para tratarlos no metafóricamente, tomándolos en cierta manera tal como son físicamente, dada la misma condición material de toda posibilidad de espectáculo. De Rossellini a Kiarostami, de las ruinas de Berlín (*Alemanni, año cero*) al te-

remoto de *Y la vida continúa*, pasando por la matanza (4) de *Stromboli*, la muerte, la destrucción, la ruina del mundo antiguo adquirieron formas territorialmente reales, simplemente porque se imponen a nosotros, espectadores, como las condiciones mismas del espectáculo que estamos viendo. Y estamos viendo no solamente la escena, su encuadre, su escenario, sino sus mecanismos abiertamente presentados, aquello que los autoriza y los funda, lo que explicita su necesidad. Lejos de las lógicas espectaculares de tipo hollywoodiano con su régimen de ilusión (más o menos realista) mantenido sobre un fondo de amentación a propósito de la pérdida de ilusiones y de la sabiduría de las convenciones, el nuevo realismo del que aquí se trata, comienza por el reconocimiento y la confesión de la realidad de la destrucción. El lugar del espectador es antes que nada el de la incomodidad, del malestar. Como el albañil doblemente filmado en *Y la vida continúa* y *Detrás de los olivos*, ya no se trata solamente —precisión, obstinación, pertinacia— de llegar a hacer la deducción exacta de lo que se ha perdido —casa, familia, amigos— sino de saber que se ha perdido todo y de aceptarlo, para después retomar el hilo de una vida posterior; es decir, recuperar la palabra y la posibilidad de actuar, la posibilidad de la narración, del espectáculo.

Cada "nuevo" realismo sería entonces una operación de deconstrucción de realidades anteriormente puestas en forma y desde ahora desmontadas. Las piezas originadas se pondrían a su vez de manifiesto como los primeros elementos de una nueva representación del mundo, de una nueva narración, de una nueva creencia. ¿No conviene redefinir la posibilidad contemporánea de un realismo cinematográfico como el *relanzamiento de la posibilidad de creencia en el mundo, ahora que éste pasa por una recuperación de creencia en el espectáculo, por la misma razón de que se trata de un espectáculo de la post-destrucción?*

Más o menos al mismo tiempo que los antropólogos, los etnólogos y los sociólogos, los cineastas han comprendido que las sociedades, las categorías, las instituciones, las empresas, los grupos, son otros tantos relatos y esos relatos implican otras tantas puestas en escena. Que las diversas "realidades" a las cuales estamos confrontados son en realidad tramas narradas y dramáticas en las cuales, cuando ya no es espectador de cine, cada uno de nosotros se encuentra atrapado y recuperado. Con la disipación de la realidad del mundo que resulta del ascenso del espectáculo, que a la vez la produce, esas "realidades" pierden, como decía, parte del poder que ejercen sobre

nosotros. Los realismos sucesivos se agotan en su persecución. La postura de creencia que supone nuestra adhesión a esas representaciones se debilita. Ahora bien, el problema del cine se mantiene: ¿cómo crear de todos modos? ¿Cómo hacer funcionar esa *negación* (5) que estructura la relación del espectador con el espectáculo si nunca se ausenta enteramente la conciencia de la condición del espectáculo (esa sala, esa butaca, esa escena, esa pantalla, esas máquinas...) y con esa conciencia de la distancia que me separa de la cosa representada, se lanza sin embargo el movimiento de una adhesión, de una creencia? ¿Cómo no creer que la realidad de la representación no abre, al mismo tiempo, la representación de la realidad? Es paradójicamente rompiendo esta circularidad de una representación cerrada sobre sí misma, como el cine produce un nuevo realismo. Si el mundo se transformó en escena, todo lo que amenaza a esa escena haciéndola menos controlable —efectos de la realidad, accidentes, acontecimientos aleatorios, epifanías documentales...— viene a dar nuevo impulso a nuestra creencia en una representación que no se limita y no se agota en sí misma. En el corazón de las puestas en escena realistas, la utopía de un *real* que no se deja poner en escena.

## Notas / Del realismo como utopía

1. Prefacio a la obra de Gérard Collas *Cinéma européen, le Défi de la réalité*, editado por la Coordination européenne des Festivals, 1997.
2. Sabemos cómo Kossellini rechazaba toda "crueldad": ver antes "¿Cómo sacárselo de encima?".
3. Publicado en *Trafic* N°9, invierno de 1991, FOL, París.
4. Los atunes, cercados por el círculo de barcas de pesca, son matados a garrotazos para luego ser lanzados a las barcas por medio de arpones. Ingrid Bergman ve esto, la salpican y no puede soportarlo: escena documental insoportable a la ficción, pero captada debido a ese realismo.
5. Digámoslo una vez más: "Sé bien, piensa el espectador de cine, que estoy en una sala a oscuras y que delante tengo una pantalla, detrás el haz de un proyector, y sé que las imágenes que veo me son dadas por medio de máquinas, que el presente de la proyección es el pasado de la inscripción, sé bien todo esto, pero de todos modos creo en ello, creo que las figuras representadas son seres reales y que las emociones que sienten pertenecen a la vida misma..."

## Cómo filmar al enemigo

*Diez años después, los mismos cambian, siempre hay que filmarlos...* (1)

A finales de 1995, hace dos años, aparecía Mon ennemi préféré? en la revista "Images Documentaires" (2). Este enemigo es el Frente Nacional (FN), sus dirigentes, sus equipos, sus militantes. Yo los había filmado por primera vez hacía nueve años, en *Tous pour un!*, documental político sobre las elecciones de 1988 (Mitterrand-Chirac). Desde entonces, mi gusto por las batallas políticas a cara descubierta me condujo, con Michel Samson, con Anne Baudry, a filmar aquí y allá, en Marsella o en París, a algunos otros representantes del FN en acción. Hoy, el FN progresó en todas partes y yo continuo planteándome las mismas obsesivas y tal vez vanas cuestiones: ¿para qué combatir? ¿cómo filmar al FN? Y si la respuesta es afirmativa, ¿hasta dónde? ¿Cómo? ¿A qué precio, corriendo qué riesgos? Las preguntas son las mismas. Y sin embargo, no enteramente. Muchas cosas han cambiado en Europa y en Francia en diez años, pero antes que nada, para mí, es el lugar del Frente Nacional en la vida política francesa lo que ha cambiado. "Banalización", se dice. Yo diría más bien ocupación progresiva del país. No solamente en las cabezas sino en el espacio y el tiempo, la geografía y la historia, las instituciones y las empresas, el lenguaje y las lógicas (3). Todo sucede como si el FN diera cada vez menos miedo. Peor: como si ese miedo hiciera cada vez menos mal. "Plus de peur que de mal" (Literalmente "más miedo que ha sufrido un pequeño accidente, para consolarlo. Yo soy de aquellos a quienes les hace cada vez más mal este miedo que se familiariza, se insinúa, se filtra y despaciosamente gana el interior de los cuerpos y de las almas. Pienso en Leonardo Sciascia, pienso en Dashiell Hammett cuando siento —en Orange, en Toulon, en Marignane, en Vitrolles— al miedo ganar sordamente las conciencias y guiar secretamente las conductas, operando sin gran estrépito, sin debate, por el terrorismo cotidiano de las presiones, delaciones, amenazas, intimidaciones, difamaciones, injurias íntimas, ataques ad hominem, calumnias; rumores... (4). Pequeñas ígnomias organizadas y aceptadas. Externación de la dimensión política por desprecio manifiesto. El hombre reducido al interés más estrecho. La sumisión alardeada como modelo.