

Sobre el cine de hoy: Entrevista con Michel Ciment

En su paso por el Festival de Lima del año pasado, el reconocido editor y crítico de cine de la legendaria revista francesa *Positif* nos concedió una entrevista, con algunas afirmaciones bastante polémicas sobre su gusto por Del Toro o González Iñárritu por encima de las películas de Alonso, la importancia de las publicaciones impresas de cine, los límites borrosos que hay ahora entre la ficción y el documental, entre otros temas.

Ricardo Bedoya, Rodrigo Bedoya y José Carlos Cabrejo

La cinefilia y la crítica

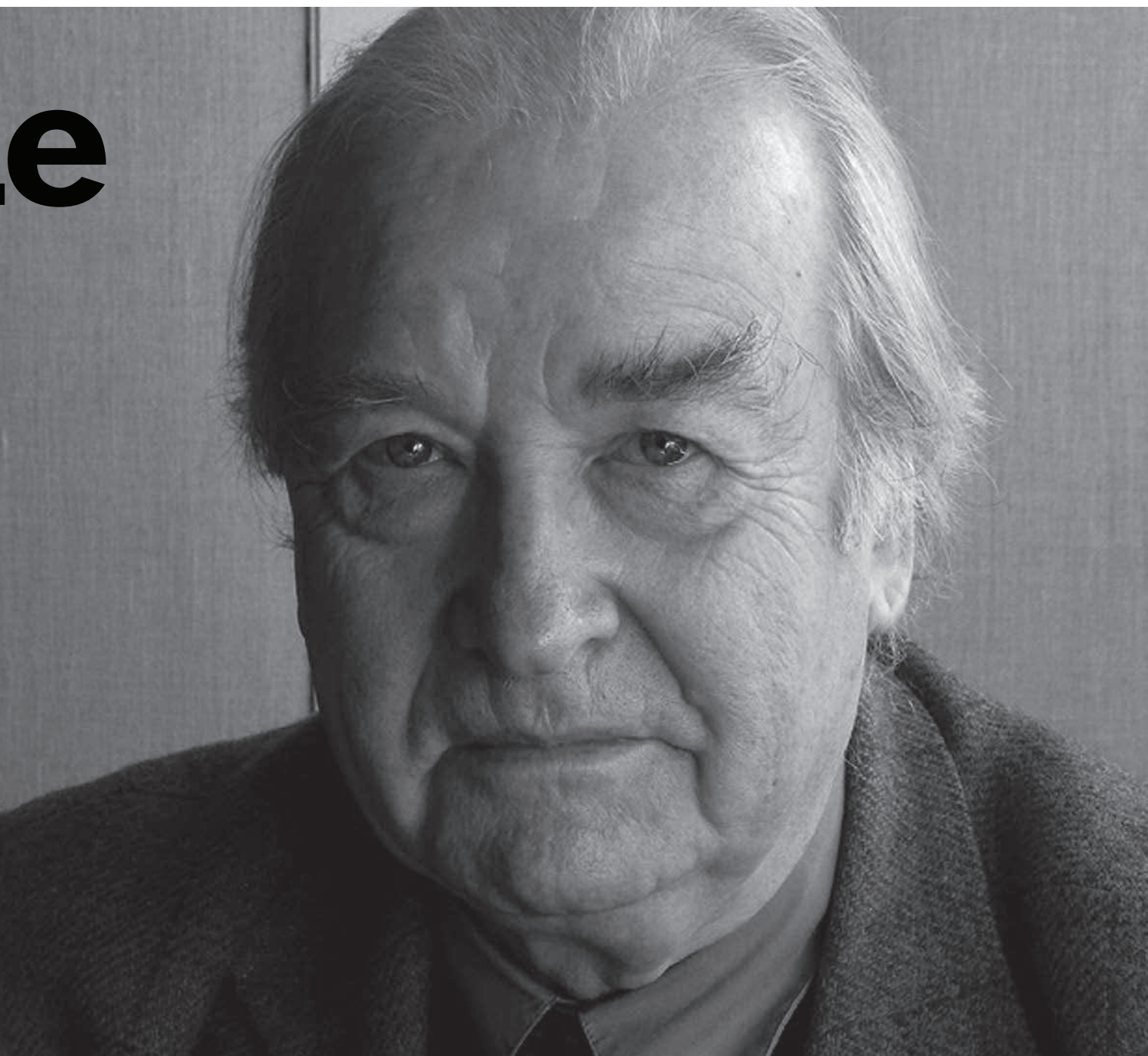
¿Cuántas películas ve al año?

Es muy variable. Puede que un día vea tres películas, en un festival puedo ver cinco películas al día, y hay semanas en las cuales voy al cine tres o cuatro veces. Además, suelo ver películas en DVD. No soy para nada un glotón óptico. Voy a cada rato al cine, pero no tengo una obsesión. Además, hay demasiadas cosas mediocres. Veo todas las películas de las que tengo que hablar en mi programa de radio. Para

Positif, es necesario ver las películas para saber qué cosa es importante, qué cosa no perder. Pero cuando un realizador es mediocre y ha hecho unas ocho cintas mediocres, es muy poco probable que la novena sea un gran filme. Siempre voy a ver las óperas primas, y cada vez encuentro más placer al volver a ver ciertas películas que me gustan. Puedo ver cuatro veces una película nueva: las últimas películas de Jane Campion (*Bright star*) o de Alain Resnais (*Les herbes folles*) las he visto tres veces. Cuando era joven, tenía siempre la esperanza

de que una cinta que comienza mal podría mejorar. Pero la experiencia, después de 40 años de ver películas, me dice que ocurre lo contrario. Sin embargo, cuando me gusta una película, la re veo con mucho placer, incluso tres veces en tres semanas. No obstante, me dan ganas de irme de la mayoría de las películas al cabo de veinte minutos (risas).

***Positif* es una revista que tiene alrededor de 60 años. ¿Cuál es el rol que ha jugado en el panorama de la crítica francesa?**



Sin querer sonar autocomplaciente, creo que hay dos revistas que han tenido una importancia histórica. Solo *Cahiers du Cinéma* y *Positif* tuvieron una política que permitió identificar un cierto tipo de cine o ciertos realizadores a una revista. Creo que esta característica es internacional: la inglesa *Sight and Sound* es una excelente revista, pero no se puede decir que exista un espíritu *Sight and sound*, una identidad característica de la revista que permitiera extraer una línea de elecciones o descubrimientos con relación hacia ciertos directores o películas. Y lo mismo se puede decir

de la norteamericana *Film Comment*. Creo que tanto *Cahiers...* como *Positif* han descubierto las películas, han tenido una posición con respecto al cine. En *Positif* ha existido, sin embargo, una evolución, debido a que se han mezclado algunos colaboradores que han continuado en la revista con otros jóvenes que han llegado siendo lectores, lo que creaba una afinidad especial. Esto nos diferenciaba de los *Cahiers...*, donde cada nueva generación evacuaba totalmente la precedente: en los años sesenta, cuando los directores de la "Nueva Ola" salen de la revista para continuar

sus carreras como cineastas, entra gente nueva, que comienza a defender a Jean-Marie Straub, a Godard y a los filmes chinos. Francois Truffaut le dijo a Serge Toubiana y a Serge Daney que por qué no cambiaban el nombre de la revista, dado que lo que hacía *Cahiers...* en esa época no tenía ninguna relación con lo que fueron. En *Positif* nunca hubo épocas así. La revista nace en Lyon en los años cincuenta, fundada por un grupo de jóvenes de 20 años que buscaban que el cine fuera reconocido como un arte al mismo nivel de la pintura o de la literatura. Eran épocas en las cuales el

interés por el cine era minoritario. Sin embargo, estos jóvenes fueron llamados a pelear en la guerra de Argelia, y no pudieron continuar con el proyecto. Una vez terminada la guerra, la revista se muda a París, encuentra una gran influencia de los surrealistas como de gente militante de extrema izquierda, y que defendían mucho el cine político (hicieron un importante artículo sobre cine cubano, por ejemplo). A mediados de los años sesenta, *Positif* se volvió una revista más clásicamente cinéfila, pero manteniendo las características de los surrealistas: un gusto particular por el cine popular, por las comedias italianas, por las películas de terror inglesas de la Hammer, por las películas de Roger Corman; un interés más evidente por los cineastas que formaban parte del imaginario popular. Los *Cahiers...* iban más hacia Rossellini, más enmarcados en una visión del cine como espejo de la realidad, mientras que *Positif* estaba más en el lado de Fellini, de Kubrick, de Buñuel, de Tarkovsky, cineastas más visionarios, además de defender el cine americano en una época en que estaba comenzando a ser detestado por razones ideológicas. La aparición de los cines de otros países permitió que *Positif* sea una revista más internacionalista que *Cahiers...*, que era más francesa. Gente como Truffaut no tenía una verdadera curiosidad por el cine. Amaban el cine francés (Bresson, Cocteau, Ophüls, todos ellos extraordinarios), y amaban el cine americano. Ese era su campo de visión. Fuera de eso, les gustaba un director por país. Rossellini en Italia, pero no Visconti ni Fellini. En Polonia les gustaba Andrzej Munk pero no Andrzej Wajda. En Inglaterra no les gustaba nadie. No tenían mucha curiosidad. *Positif* tenía colaboradores dispersos en varios países como Brasil, Checoslovaquia, Italia. La revista siempre tuvo un interés más variado. Hoy en día, los *Cahiers* se parecen más a nosotros: se han vuelto más internacionalistas. Pero durante años ha habido diferencias que van más allá del imaginario, y que tienen que ver con una apertura más amplia hacia filmes de otras nacionalidades.

¿Cuál era la relación entre la crítica francesa y la norteamericana, y por qué la primera se impuso sobre la segunda, teniendo esta última a una crítica tan leída e influyente como Pauline Kael?

En primer lugar, los franceses siempre hemos tenido un muy mal conocimiento de las lenguas extranjeras, por lo que no se leía la crítica norteamericana. Por otro lado, desde el punto de vista de la influencia, revistas como *Cahiers...* y *Positif* han sido revistas de opinión. La única contribución americana a la opinión ha sido la de defender el cine *underground*: Stan Brakhage, Gregory Markopoulos, todos esos cineastas neoyorquinos de vanguardia, ligados a las revistas *Village Voice* y *Film Culture*. Ahí hicieron un trabajo militante, de descubrimiento, muy original. A mí ese cine no me interesa, pero significó una contribución. Pero en su propio país no lo entendían: mientras que los *Cahiers...* o *Positif* escribían quince páginas sobre Robert Aldrich, o elogaban a Minnelli o a *Sed de mal* de Orson Welles, en los Estados Unidos no existía una defensa de su propio cine. Y como la distribución de películas extranjeras es muy pequeña en los Estados Unidos, los americanos dependían de Europa para hablar de las películas francesas, italianas, polacas, etc. No estaban en una posición estratégica o geográfica para poder descubrir. Los críticos americanos recibían el eco de los europeos, y sobre todo de los franceses. No había originalidad en sus gustos. Sí existe, sin embargo, un ancestro, incluso antes de la crítica francesa, pero que era muy poco leído: Manny Farber. Él era un fenómeno especial: en 1949, defendía a Anthony Mann o a Samuel Fuller antes que *Cahiers...* o *Positif*. Él era el equivalente en la crítica intelectual a Pauline Kael, representante de la crítica más populista. Farber era un elitista populista: transformaba las películas populares en cosas más refinadas. Ambos eran personajes totalmente independientes, que no representaban una corriente.

En una época en que la publicidad es la forma de sobrevivencia y en que las opiniones sobre cine se concentran en Internet, ¿cuál es el sentido de sacar una revista impresa?

Ser una isla de resistencia. Una revista impresa tiene una mayor influencia internacional que un sitio web. En Lima, Nueva York o Nueva Delhi, conocen *Positif*. Los sitios webs son más bien locales. Es raro que un habitante de la India consulte un sitio web de un país extranjero. *Positif* es leído por directores, por críticos, por estudiantes, por actores,

por distribuidores. Y lo bueno es que nosotros no dependemos de la publicidad. Hay algunos intercambios en relación a los DVDs y de los festivales, pero no es nada. Nosotros mantenemos un equilibrio financiero aceptando que no vamos a ser pagados por nuestros escritos. Eso nos mantiene independientes. La revista se mantiene bien, pero si le pagáramos a los redactores, el proyecto no se podría mantener. Al mismo tiempo, no tiene ninguna incidencia de calidad. Los grandes críticos escriben en *Positif* gratuitamente. Somos veinte en el comité de redacción, y veinte colaboradores regulares, lo que crea una base de cuarenta personas. Tenemos algunas contribuciones de críticos que están muy contentos de escribir por el prestigio y por la libertad que se les da. Otra ventaja es que cuando la gente escribe sin pago lo hace por amor al cine, por el placer que les provoca. No hacen un texto rápidamente para poder sobrevivir.

Cine latinoamericano

Usted fue miembro de un jurado en un festival de Latinoamérica. ¿Cómo ve el panorama general del cine de esta región?

Creo que en Francia tenemos una visión más general de los cines de América Latina que en los países de América Latina. Los festivales y la distribución excepcional que hay en Francia permiten que uno conozca bastante bien el cine de esta parte del mundo. Mi sensación es que se trata de un cine extremadamente variado, pero que la moda intelectual es la de privilegiar la tendencia minimalista, que es representada por *Hamaca paraguaya*, o las cintas de Lisandro Alonso. Esto va en detrimento de la imagen de América Latina de toda la vida: una imagen surrealista, política. Que *Hamaca paraguaya* tenga más reconocimiento que *El laberinto del Fauno* o *Amores perros* es algo que no llego a entender. Lo puedo comprender en ciertos medios esnobs de París porque no conocen la cultura latinoamericana, pero en la misma América Latina me parece una moda extraña, como si los intelectuales fueran contra la imagen de sus países. Es la negación de su propia cultura como reacción en contra de una imagen. Como se habla de América Latina como un territorio lleno de pasión, de imaginación de vio-

► *La nana.*

lencia (tal cual lo señalan los libros de García Márquez, de Vargas Llosa o de Carlos Fuentes), hay gente que trata de cambiar esa imagen y decir que se pueden hacer películas al estilo de Bresson, lo que vacía la cultura propia. Cocteau decía que un pájaro canta siempre mejor en su árbol, y yo creo en eso.

¿Pero no será que esto se debe a que ya no se puede hacer cine personal en el seno de una gran industria? Hoy en día la industria pide lo más banal...

Es cierto que, debido a razones económicas, el cine minimalista (“arte pobre”) encuentra mayores facilidades para su realización. El problema se presenta cuando existen obras como *El laberinto del Fauno* o *Amores perros* y críticos que no tienen por qué considerar esos motivos económicos, prefieran por encima de estas cintas a *Hamaca Paraguaya*. Eso nada tiene que ver con las condiciones económicas. Ahí es cuestión de gusto, de elección. Ese

es el misterio. Tienen razón sobre la creación, pero no en las razones de la recepción.

Pero sí existe una relación, puesto que muchos críticos apoyan el riesgo estético que presentan los filmes minimalistas. En Europa se apoya a Bruno Dumont, y en una época se apoyó a Chantal Akerman...

Yo pienso que cuando Guillermo del Toro hace *El laberinto del Fauno* corre un riesgo. Todo artista corre un riesgo cuando hace una película ambiciosa, que no está en la norma. Guillermo del Toro corre más riesgos que Lisandro Alonso. Alonso encontró una fórmula: toda secuencia dura 25 minutos, cada acto es un plano secuencia. No hay ningún riesgo. Y está seguro de tener reconocimiento crítico y de festivales que lo seleccionan. En Francia, hemos defendido y defendemos a directores más comerciales como Jacques Audiard, Truffaut o Chabrol. No hemos dicho que solamente

existe Chantal Akerman. Incluso si la crítica es esnob, admite la diversidad. No me molesta que seis críticos voten por *Hamaca paraguaya* como la película latinoamericana más importante de la década. Pero que también haya la misma cantidad de votos para *Amores perros*. Que dos tipos de cine coexistan, pero que no se excluya un tipo de cine para privilegiar el minimalismo. Creo que la crítica debe aceptar la diversidad. Lo terrible es el dogmatismo. El rol de la crítica es la elección. En *Positif* defendimos mucho a Claude Sautet en épocas en las cuales era muy atacado por los *Cahiers*... ¿Qué vincula a Sautet, Truffaut y Chabrol? Es un cine psicológico, narrativo, realista. Los tres comparten un mismo tipo de cine. Pero Truffaut y Chabrol son considerados maestros y Sautet como nada, porque este último no escribió en los *Cahiers*... Estos son los defectos de la crítica. La crítica debe ser abierta para después jerarquizar y evaluar. Pero nunca una evaluación basada en el dogma. Es absurdo.

Pero a veces la crítica busca apoyar películas marginales, que no entran al mercado fácilmente...

Estoy de acuerdo en que la crítica debe hablar de las películas marginales porque ese es su rol, pero después se debe discutir la calidad de esas cintas. Hay grandes filmes marginales y hay cintas que no merecen tanta atención, como es el caso de Alonso, en mi opinión. Si la crítica pone el acento sobre las películas marginales, pierde su credibilidad. Cuando la crítica le dice al lector que no tiene un buen gusto al ir a ver *Amores perros*, y que lo que hay que ver es *Hamaca paraguaya*, la gente piensa que la toman por imbécil. Si eso es lo que hay que ver, entonces sigo viendo otras cosas. Creo tener cierta influencia como crítico en Francia porque no rechazo el cine que la gente ve. Si Michel Ciment dice que le gusta una película de Sautet, y a la gente también; a la siguiente, si recomiendo un filme marginal, quizá lo vayan a ver. Pero si la gente siente que a la primera su gusto es rechazado, pierden confianza en la crítica. Y es por

eso que la crítica en Francia ha perdido mucha influencia. Cuando se hace sistemáticamente el elogio de una película que nadie quiere ver, y que cuando van ya no vuelven una segunda vez, la crítica pierde su sentido, la gente ya no escucha más. Tiene que haber un pacto entre la gente y la crítica. Y no se puede decir que Truffaut hacía lo mismo en 1955, cuando decía que no había que ver a Christian-Jacque pero sí a Max Ophüls, Jacques Becker, Robert Aldrich o Alfred Hitchcock. Ahora se busca hacer la misma operación que Truffaut pero sin tener los mismos argumentos. Truffaut decía que Hitchcock es muy rico y complejo, lo que hizo que la gente reflexionara. Si Truffaut hubiera dicho que el mejor cine no es Hitchcock, sino Stan Brakhage o Gregory Markopoulos, nadie le hubiera hecho caso. La crítica neoyorquina viene diciendo desde hace 50 años que Stan Brakhage es lo más grande, y Brakhage sigue sin tener espectadores. Straub tiene la misma cantidad de espectadores hace 45 años, a pesar de todo el reconocimiento crítico

y de festivales. Si un artista en 45 años no tiene un espectador de más, entonces hay un problema. No creo en el mito del gran artista incomprendido: a los grandes artistas se los entiende, quizá necesitando cinco o diez años para ser reconocidos. ¿Pero 45 años?

Usted habló del neoacademicismo. Un academicismo que se basa en los tics de la modernidad. Desarrolle esta idea.

El academicismo es la reproducción de los modelos. Se da cuando un cineasta ha visto una película de los hermanos Dardenne o de Gus Van Sant, y se contenta con filmar la espalda de alguien durante 25 minutos. Quizá en *Elefante* es bastante impresionante, igual que en *Rosetta*, donde existe una necesidad dramática. Pero si en *La nana* hubieran filmado todo el tiempo la espalda de la protagonista, no habría ningún interés. Sería simplemente una fórmula tomada de los hermanos Dardenne. Lo importante en el filme es retratar la psicología de esa



► Luz silenciosa.

mujer, su encierro, por lo que habría que mostrar su rostro. No me molesta la cámara que se mueve, como tampoco lo hace aquella que no se mueve: pueden haber planos fijos de diez minutos que son extraordinariamente ricos y complejos a nivel de relaciones que pueden mostrar entre los personajes. Alguien que corta leña por 25 minutos para mí no tiene el menor interés. En *Accident* de Joseph Losey, hay una escena en la que Dirk Bogarde prepara un omelette y están todos los personajes en el ambiente mientras la cámara está fija durante un buen rato. Es un plano extraordinario. Si Losey nos hubiera mostrado al personaje solo preparando un omelette, sin ningún otro personaje, no tendría el menor interés. El arte es conflicto. Incluso en Bresson, si tomamos *Un condenado a muerte se escapa* o *Pickpocket*, hay una acción, una tensión. Los hermanos Dardenne gustan del melodrama. En *El hijo*, un hombre ve llegar a su taller al muchacho que mató a su hijo. Es un drama. Lo mismo se puede decir de *El niño*, donde hay emociones. Lisandro Alonso nos quiere filmar gente que defeca en un lugar, después hacen un omelette, cortan un árbol, y la prensa dice que es genial, que es mejor que *Campion* o que *Almodóvar*. A mí me parece una broma.

¿Qué piensa de Carlos Reygadas?

Creo que Reygadas tiene talento. Sus tres películas son diferentes. *Japón*, *Batalla en el cielo* y *Luz silenciosa* tienen momentos muy buenos. Reygadas tiene talento visual y no se repite, pero al mismo tiempo se repite: siempre tengo problemas con su cine pero por razones diferentes. Me interesa algo más, pero considero que pertenece a este cine formalista que menciono.

Los límites entre el documental y la ficción

¿Qué influencias tienen la *Nouvelle Vague* o el neorrealismo italiano en las cada vez más borrosas diferencias entre el documental y la ficción en el cine de hoy en día? ¿Cree que esta vertiente se ha vuelto también un tic?

No creo que sea un tic. La *Nouvelle Vague* y el neorrealismo fueron tentativas

de capturar el instante, un momento privilegiado sobre la realidad. Cuando buscamos estas experiencias (que no son ni Fellini, ni Kubrick, ni Tarkovsky) evidentemente las fronteras entre la realidad y la ficción se difuminan. Hay una fertilización recíproca. No creo que sea un tic, es una de las tendencias más interesantes del cine de hoy en día. Pienso en el austriaco Ulrich Seidl, y cuando uno ve sus documentales, lo que filma es tan intenso que parece ficción. Cassavettes, en *Maridos y sombras*, también lo hacía. Con Seidl pasa que cuando vemos sus ficciones creemos que son documentales, y cuando vemos sus documentales creemos que son ficciones. Son experiencias extremadamente interesantes. Pero no creo que esto sea una corriente dominante. Y menos aún que sea un tic modernista. La realidad es muy fuerte: cuando la realidad es evacuada del cuadro es cuando entramos a lo formalista, rígido y seco. Si filmamos la realidad a partir de la ficción o del documental, y esta es rica, es interesante. Eso pasa en el neorrealismo o en *Salvatore Giuliano* de Rosi. La explosión de lo real impide a la gente pensar que es enteramente reconstruido. Nos olvidamos de la reconstrucción. Lo mismo pasa en *Van Gogh* de Pialat: es como si la cámara estuviera ahí, en 1890, porque existe una frescura, una espontaneidad. Hay un trabajo de aproximación de lo real que hace que lo que vemos parezca real. En *Un paseo campestre* de Renoir, también se da la impresión de presencia física. Creemos que ya no estamos en el cine. Renoir es el ancestro del neorrealismo italiano.

¿Cómo considera que las nuevas tecnologías van a cambiar el cine? ¿Cómo las cámaras digitales van a cambiar la composición del encuadre? ¿La aparición del DVD o del Blue Ray cambia la apreciación del espectador? ¿Qué relación existe entre la crítica y las nuevas tecnologías?

La tendencia con el digital es el facilismo, que implica el olvido de la composición del encuadre. Pero se puede trabajar muy bien en digital con las mismas preocupaciones plásticas. Es un tema de elección, de educación, de talento, de genio. Cuando Michael Mann filma en digital veo un encuadre magnífico. No hay ningún tipo de fatalidad con el digital que perjudique

la calidad de la imagen. Nuri Bilge Ceylan (el otro extremo de Michael Mann en cuanto a presupuesto y estética) realiza *Los climas* y tiene un éxito de composición como Michael Mann. Se puede hacer digital pobre y rico, y seguir preocupándose por la composición como en el cine predigital. Pero es verdad que puede propiciar el facilismo. Es lo mismo con Internet, que es una conquista magnífica si sabemos utilizarla. Creo que lo digital va a permitir que personas hagan películas que antes no hubieran podido hacer. Pero si lo saben utilizar, si tienen las mismas preocupaciones que los grandes directores del pasado, pueden salir cintas muy hermosas. En cuanto al DVD, creo que es mejor que el video, y que el Blue Ray es mejor que el DVD. La transición con las pantallas panorámicas, con el plasma, el Blue Ray o los aparatos de proyección domésticos no serán el cine, pero se ha progresado bastante con relación a la televisión de 1955 en blanco y negro. Se hacen proyecciones digitales en cine y la gente no se da cuenta de que es DVD. Es mejor mostrar en pantalla grande una película sin ralladuras en digital que mostrar una copia rayada y en pedazos en cine. El ideal es una copia de 35 mm que sale del laboratorio y que es mostrada en el palacio del festival de Cannes. Pero es para una minoría. Para el espectador medio, hay que hacer todo para que sea 35 mm pero si no es una excelente copia, es mejor proyectarlo en pantalla grande en digital. Los bonus del DVD son ideales porque ponen al crítico de cine en la misma situación que el crítico de pintura o de literatura: se puede citar. Un crítico literario puede analizar una frase en un mismo libro abriendo las comillas, y un crítico pictórico puede poner su análisis al lado de la pintura. Ahora un crítico de cine tiene el DVD. El bonus es maravilloso porque se pueden hacer análisis de filmes, ya sea el mismo director, un crítico o el editor de la cinta. Pero parece que la gente no mira los bonus: es una incitación a la compra, pero al final nadie lo mira. Michel Deville se ha dedicado los últimos años de su vida a preparar toda su obra en DVD, y él ha hecho todos los bonus. Ha entrevistado a todos sus actores, hizo un análisis de sus películas, entrevistó a los músicos, editores, etc. Eso es un trabajo extraordinario. Si está bien hecho, el DVD es una gran conquista. ◻