

FRÍA SANGRE DE LA HISTORIA

Herederos de una atroz historia de la infancia que aún hoy Turquía se empecina en negar, el cineasta canadiense de origen armenio Atom Egoyan narra en su durísima «Ararat» no sólo el genocidio de su pueblo milenar, sino su proyectada sombra de terror y angustia sobre los escasos descendientes de las víctimas, desperdigados tras el forzado éxodo.



Más de un millón de armenios, súbditos cristianos del imperio otomano, fueron salvajemente exterminados por la soldadesca y sus convecinos turcos en 1915. Los criminales, asesinos de niños y ancianos y violadores de mujeres antes de pasarlas a degüello, aducían «razones étnicas», y la pasividad de occidente, más preocupado por las riquezas petrolíferas de Anatolia que por desbaratar la impunidad de los genocidas, alentó poco después a los nazis en su ejecutado plan de exterminio sistemático del pueblo judío europeo cuyo balance fue de seis millones de muertos.

«¿Quién había movido un dedo por los centenares de miles de armenios arrojados de sus casas y asesinados a sangre fría? Nadie», adujo Hitler antes de la conferencia de «Wansee». Muchas décadas después, Egoyan toma su cámara y filma a un extraordinario Charles Aznavour, hijo de armenios exiliados a Francia, cuyo personaje filma a su vez, en una película dentro de su película, los cruentos avatares de la ritual matanza por la que ningún gobierno turco ha pedido jamás perdón. «Lo más terrible fue descubrir lo inmenso de su odio», afirma dolorido un Aznavour cuyo nombre en la ficción homenajea acaso al escritor armenio-americano William Saroyan.

Decir de la «Ararat» de Egoyan que es una película imprescindible es quedarse corto. Verla es negarse a aceptar nuevas páginas de esa historia de la infancia que gustan de redactar a sangre fría los asesinos y sus voceros exculpadores o «revisionistas».

Juana SALABERT

El cine reivindica su espacio en la filosofía como «lugar de pensamiento» y reflexión

José Luis Guerin: «Una película de John Ford encierra más verdad que muchos documentales»

¿Puede el cine reflexionar como la filosofía? Intuitivamente, uno respondería con una afirmación, y parece adecuado no prescindir de esa herramienta, pues tratar de acotar lo que es el ensayo fílmico ha dado lugar a más de una discusión bizantina entre los participantes del Curso de Ve-

rano de la Universidad Complutense «Cine y pensamiento: el ensayo fílmico», que esta semana ha dirigido el profesor de Teoría e Historia del Cine Moderno de la Universidad Pompeu Fabra, Domènec Font, y que contó con la presencia de José Luis Guerin o Santos Zunzunegui, entre otros.

Eva Muñoz

San Lorenzo de El Escorial

¿Qué es el ensayo fílmico? Podemos optar por enumerar toda una serie de características que debería reunir un filme para ser considerado un ensayo. Alternativamente, podemos elegir un camino menos dogmático, consistente en ver películas y damos cuenta, tal como apunta el Catedrático de Comunicación Audiovisual en la Universidad del País Vasco, Santos Zunzunegui, de que «hay toda una serie de ellas que, independientemente de que cuenten o no una historia, se plantean el cine como un lugar de pensamiento». De hecho, Godard ya definió el cine como «una forma de pensamiento». Por tanto, no habría contradicción entre narrativa y ensayo fílmico.

«La narración es algo de lo que no se puede escapar», apunta el semiótico Zunzunegui. Un punto de vista con el que parece estar de acuerdo el cineasta José Luis Guerin: «¿Acaso toda buena película no encierra en sí misma un ensayo? La facultad ensayística del cine no tiene por qué ser restrictiva del documental, y ahí están películas de Fellini como «Roma» o «Intervista», el trabajo de Oliveira o el cine apenas visto de Welles».

Documental o ficción

Otra frontera, la que se establece entre el «cine documental» y el «cine de ficción», que también parece un tanto artificial, pues el cine tiene la virtualidad de documentar todo lo que tiene delante. «Una película como «Lo que el viento se llevó» también podría verse como un documento sobre el vestuario, los decorados y el sistema de producción del cine de Victor Fleming», propone Zunzunegui.

El documento es intrínseco al velo de la verónica de la cámara cinematográfica. Por eso, la discusión es absurda y tal vez sea más interesante hablar de «ficción de lo real» respecto a «ficción de la ficción». Entendiendo ahí, asunto que también ha sido ampliamente discutido en la literatura, que la ficción puede ser lo opuesto a lo real, pero no a la verdad. Y, así, el director de «En Construc-



El director José Luis Guerin junto al cartel de su película «En construcción», que tuvo un gran éxito en la cartelera

ción» considera que «una película de Yasujiro Ozu o de John Ford encierra mucha más verdad que muchos documentales».

El elemento clave que dota al cine de su capacidad reflexiva es el montaje que, a su vez, es lo que le permite «hacer visible el tiempo. Una capacidad que no tienen otras artes», señala el Catedrático de Filosofía de la Universidad de Barcelona, Miguel Morey. Capacidad de la que sin duda

ya tenía conciencia Eisenstein, pues en el «ya vemos la voluntad de crear, a través del montaje, lo más parecido a una reflexión hecha con imágenes, una sintaxis lógica que induzca en el espectador el movimiento de presupuestos y consecuencias típico de la reflexión filosófica».

Por eso, para Morey, la pregunta relevante no es tanto «en qué momento el cine toma conciencia de su capacidad de pensamiento sino en

qué momento el pensamiento toma conciencia de que no puede prescindir de lo fílmico para seguir pensando». Ese momento coincide con la quiebra del modelo de pensamiento discursivo, y el filósofo clave es Gilles Deleuze, que considera el neorealismo italiano, la nouvelle vague y el cine alemán como «los tres momentos fundacionales de la apertura del cine hacia el pensamiento «abstracto», es decir, el nacimiento del «cine moderno».

«El montaje lógico»

Un cine que, por primera vez, se atreve a dar a ver el tiempo en estado puro y no al servicio de la inteligibilidad de la narración, y que va necesariamente ligado al «desmembramiento del montaje lógico». Por tanto, es esta nueva forma de concepción del tiempo y del montaje, más que los asuntos abordados, lo caracterizaría el trabajo de cineastas como Godard, Chris Marker o Chantal Akerman, que aquí se han propuesto como paradigmas del ensayo fílmico. «Aunque siempre hay una reflexión común, típicamente postmoderna, que es el cine reflexionando sobre sí mismo», apunta también Santos Zunzunegui.

Godard se cayó de la silla

En cualquier caso, parece que lo que importa es encontrar «un cine que piense, que abra los ojos, un cine atento con lo que lo que tiene a su alrededor». Cine que los Santos Zunzunegui «cartografió», con la ayuda de Godard, en tres grupos de cineastas. Un primer grupo «para los que hacer un filme es superponer estas tres operaciones: pensar, rodar, montar», y que tiene como exponentes al propio Godard, Chris Marker o Chantal Akerman. Otro grupo de cineastas «que creen en la fraternidad entre ficción y realidad», entre los que se encuen-

tran autores como Lanzmann, Kaurismaki y Kiarostami. Y, por último, aquellos otros, como Victor Erice, «que cumplen su deber cuando rinden homenaje a la imagen y el sonido anteriores a ellos». Todos ellos recuperan «la capacidad de hacer visible lo invisible que tiene el cine». Tres fórmulas que para este profesor se resumen en la frase que Oliveira le dijo a Godard: «Lo que me gusta de sus películas es que son una saturación magnífica de signos bañados en la luz de su ausencia de explicación». Godard, dicen, se cayó de la silla.