


El cine como lenguaje crítico



Göyrgy
Lukacs

El cine como lenguaje crítico

Göyrgy Lukacs

Traducido por Miguel Pérez Barberán

Nuevos Aires, Año 2, N° 5
Setiembre–Octubre–Noviembre, 1971

Los números entre corchetes corresponden
a la paginación de la edición impresa

Letra e

[41]

Poco antes de su muerte, Gyorgy Lukacs concedió una entrevista a Yvette Biro y Szilard Ujhelvi de la revista húngara "Film Kultura". Como se verá, en ese reportaje se trataron los problemas artísticos y políticos del cine dentro de un estado socialista, su inserción en la vida cultural y social, y el papel de vanguardia que representa actualmente en la evolución de la conciencia.

Nos parece importante la inclusión de este texto ya que la defensa argumentada y vigorosa que Lukacs hace del joven cine húngaro, y en particular de los films de Jancsó y de Kovács, resulta una clara respuesta a las críticas "izquierdistas" que se han dejado oír entre nosotros. Críticas que se esfuerzan en demostrar que esos films, al poner en tela de juicio al stalinismo y sus secuelas, debilitan el régimen socialista y promueven una ideología no marxista.

—En los films húngaros que ha tenido Ud. ocasión de ver recientemente, se pueden encontrar características comunes, sea en lo referente a la actitud de los realizados, sea en el contexto metodológico. ¿Dónde nota Ud. esas características?

—Sería sumamente difícil de resumir en una sola frase las características de los nuevos films húngaros, incluso sus características comunes, desde el momento en que los dos autores más capaces, Jancsó y Kovács, utilizan métodos absolutamente diferentes. La novedad, a mi modo de ver, reside en el hecho de que ellos han encontrado

el medio de utilizar en una forma adecuada los nuevos desarrollos técnicos del cine. Por otra parte, no hay que olvidar que el cine es una nueva forma de arte y sobre todo, que los dos realizadores mencionados han aportado substanciales enriquecimientos técnicos. También en occidente, las novedades se presentan sobre todo en el dominio técnico y [42] denuncian a veces una ausencia de contenido. Nuestro cine tiende ahora a ocuparse de nuevos elementos, de los nuevos sentimientos humanos por ejemplo, y de las formas de expresar las relaciones humanas y en ese aspecto trae nuevos medios de expresión a nuestros problemas reales. De este modo, si nosotros enfocamos la discusión desde el punto de vista del contenido social, podemos afirmar que nos encontramos ante una renovación, y en ese sentido es posible traer, en cierta medida, algo nuevo y original a occidente. Se debe distinguir entre la renovación técnica y su traducción en términos artísticos.

Se logra una traducción en términos artísticos si el público se da cuenta que con tales medios es posible expresar relaciones de un tipo nuevo.

Esto, aquí se verifica ampliamente. Sólo citaré un ejemplo: una de las nuevas técnicas consiste en representar los antecedentes de una acción humana con flash-backs, como retroceso en el tiempo; habitualmente esto es un arreglo técnico. Por este medio, Kovács ha logrado mostrarnos en DÍAS HELADOS cómo hombres de una mediocridad muy común pueden haberse transformado en criminales fascistas. La transformación o el cambio no se ha producido teóricamente o analíticamente, sino que está representada por una proyección en el pasado de tipo cinematográfico. De este modo Kovács ha obtenido dos resultados: por un lado le ha dado un nuevo significado a un periodo históri-

co, y por otro lado ha realizado este significado en el marco de una forma de expresión, por medio de una técnica artística personal.

Por cuanto sé DÍAS HELADOS ha obtenido un gran éxito en el extranjero y se comprende que haya encontrado el favor de los expertos de otros países.

—Pero más allá de las relaciones de contenido y de forma, ¿no presenta este problema relaciones directas? Si está claro, por una parte, que Jancsó y Kovács trabajan con métodos antitéticos, ¿no sería posible descubrir, por otra parte, algún rasgo común en su actitud? En este sentido, ¿ve Ud. algo común en ellos dos? ¿Qué problemas enfrentan y con qué objetivos?

—Claro que hay algo en común, y en ese sentido el cine de Hungría —o al menos en la cultura húngara— tiene hoy una función de vanguardia. De hecho —y en ese sentido nuestra historia de la literatura y nuestra crítica son responsables— nos hemos puesto en condición de aceptar cualquier modernismo exterior, mientras que en realidad actuamos aún en la perspectiva de la política errónea de la antigua superioridad cultural. Me refiero al hecho de que en realidad cultivamos la justificación del pasado. Para vencer o superar lo antedicho, se necesita una dialéctica específica. De hecho, el marxismo no sólo consiste en clarificar causas determinadas y en explicar las relaciones entre las cosas. Opino que nuestros historiadores tienen razón cuando sostienen que no existían en Hungría verdaderos movimientos revolucionarios antes de 1867. Es la verdad. Pues una cosa es defender esta verdad sosteniéndola con documentos, y otra cosa es glorificarla. Porque también es verdad que el desarrollo de liquidación del feudalismo, débil y superficial en 1848, quedó fuera del programa de 1867. El

capitalismo naciente no tocó al feudalismo provincial y agrario. Toda la literatura de este período ha exaltado un proceso de evolución, y a veces se hace lo mismo hoy en día. [43]

La película de Jancsó LOS DESESPERADOS ha roto, por el contrario con este concepto. Es, para mí, un gran paso. En este punto tocamos un importante tema de orden teórico.

Cuando Lenin hablaba de las cualidades del Partido, decía que el marxismo se caracterizaba por dos hechos. Por un lado, logró dar una imagen de la sociedad, más objetiva de la que fuera dada por las ciencias burguesas; por otro lado, en ese momento, en esa objetividad, toma una posición. Y es, según mi opinión, lo que se verifica en LOS DESESPERADOS. Es decir que existe en el film una toma de posición —afirmada muy abiertamente— referente a la necesidad de odiar en nuestra historia todo aquello que merece ser odiado. Hungría no sería jamás un país culturalmente desarrollado si los que están llamados a guiarla ideológica y políticamente no se dan cuenta de las contradicciones de la historia de nuestro país y no reniegan, y no odian, lo que en esta historia hay de odioso y de repugnante.

Contra este principio hemos encontrado una cierta reticencia y una protesta. Y la protesta está dirigida también (en cierto modo) a DÍAS HELADOS. Existe, de hecho, una visión errónea del problema, no sólo limitada a algunos burócratas, sino que se extiende también a inteligentes y buenos escritores, según la cual Hungría se encontró presa del fascismo como Poncio Pilatos del Credo... Y esto no es verdad... El desarrollo de los hechos que condujeron al país al fascismo tuvo su origen en 1867, y nosotros jamás nos desviamos de la vía del desarrollo llamado “a la prusiana”. La revolución de 1918-1919 fue de-

masiado breve para conducir a cambios determinados. Hungría, que no había sabido liquidar el feudalismo, entró con las banderas en alto en el fascismo.

Y esto es lo que Andras Kovács presenta en el hombre común de todos los días. Mikszath *tuvo* el gran mérito —él ha sido el más crítico de los escritores húngaros— de mostrar ese lado negativo del desarrollo de la historia húngara, aunque lo haya hecho sin cólera, sin indignación, pero siempre con el respeto de la verdad.

Hoy también, Jancsó y Kovács ponen el tema sobre el tapete, insistiendo sin embargo sobre el hecho de que para el desarrollo de Hungría, es conveniente odiar lo que merece ser odiado. Esto no es, para ciertos burócratas y nacionalistas, una actitud popular. Sin embargo, desde el punto de vista ideológico, a despecho de ciertas críticas, tal actitud constituye un paso adelante y es por esto que pienso que debemos considerar a Jancsó y a Kovács como los representantes, en el ámbito de la historia, de una verdadera vanguardia.

—Las discusiones sobre este tema han tenido sin duda múltiples alternativas. Algunos afirman que esos films destruyen ciertos valores tradicionales o una especie particular de sentimiento nacional.

—¡Que la destruyan pues!

—Se trata de romper con un sistema que no ha sido instaurado por otra sociedad sino que nosotros mismos hemos construido. Nos oponemos a nuestros propios errores para salvar los resultados adquiridos.

—Cada clase revolucionaria hereda defectos y méritos del sistema social [44] que la ha precedido, y depende de ella el lograr liberarse de

esos errores con mayor o menor energía.

Aquí reside la gran diferencia entre Lenin y Stalin. Lenin se ha manifestado en sus escritos, a propósito de la vieja Rusia, con los acentos más crudos, sin concederle nada al tradicionalismo, pero estaba atado por una plena adhesión sentimental, a la tradición de Puchkin y de Tchernichevsky. En la época de Stalin, por el contrario, fue normal considerar al Suvorov, que había combatido la Revolución francesa, como un precursor del socialismo. Esto no debe aceptarse ni en pequeñas ni en grandes dosis. No dejaré de luchar por esas ideas y estoy contento de que nuestros mejores realizadores discrepen sobre su propia posición. Está claro que si se tratara de errores pertenecientes a un pasado terminado y olvidado, la cuestión sería mucho menos grave y sobre todo teórica. Sin embargo para decir las cosas en forma brutal, si la tradición de Raday —como nos la muestra Jancsó— no hubiera estado viva en Hungría, no se habrían encontrado tan fácilmente muchos Mihaly Farks.

—*¿Los temas históricos no se refieren exclusivamente al pasado? ¿Pueden ellos aclarar también situaciones actuales?*

—Yo creo que a esta pregunta puede muy bien responder Anatole France en su novela: “LOS DIOSES TIENEN SED”. Es decir que el pueblo francés, la [45] literatura francesa, no se han echado atrás frente a este problema... Pero en estos films y en estas críticas, no se trata del hecho de que una tendencia haya dominado por razones revolucionarias aquellos límites sobre los cuales Marat o Lenin tenían sus opiniones. No se trata aquí de eso... Según mi opinión Krutchev, que sólo tenía razón en algunos temas, estaba en lo cierto cuando opinó que los procesos políticos de los años 30 eran políticamente superfluos porque

estaban dirigidos contra enemigos ya vencidos. No, en la dictadura del proletariado húngaro, el terror sólo ocupó un lugar desdeñable y no merece que se lo mencione. Pero en lo que concierne al período de Rakosi, el nudo de la cuestión es que aquellos que fueron eliminados como enemigos del socialismo y opositores, no eran ni enemigos del socialismo ni opositores.

—El problema es que en ese régimen, en los diversos puestos y cargos —y no hablamos aquí de situaciones ilegales— en diversas posiciones y en diversos lugares, operaban, al lado de Rakosi, los hombres de la generación comunista que vive aún hoy y que cuando ella replantea el problema, debe enfrentarse a sí misma y condenar su propio pasado.

—Es justamente por eso que digo que aquéllos que han tomado parte en todo esto, deben hacer el balance de esta realidad. Yo no digo que sea necesario citar ante la justicia a todas estas personas, sino que la opinión pública debe al menos forzarlos a examinar sus propios actos. Callar los aspectos controvertidos de nuestro pasado sólo puede ser dañino porque en ese caso —lo he verificado también en intelectuales serios— la cuestión mal planteada del terror revolucionario está asimilada a la ilegalidad y entonces hemos llegado a conclusiones absolutamente falsas. Si tuviéramos el coraje de hablar abiertamente del mal, tendríamos mucho más seguido, la ocasión de volver a encontrar el bien del que podemos hablar.

—Volvamos a la violencia revolucionaria. Se le ha reprochado a ROJOS Y BLANCOS de haber desenmascarado el terror revolucionario y de poner en un mismo plano de validez, la violencia revolucionaria y la violencia contra-revolucionaria.

—El terror revolucionario ha existido realmente. Y, si nosotros queremos seguir siendo marxistas, debemos admitirlo. Yo admito y apruebo la actitud de lealtad de Jancsó desde el siguiente punto de vista, en la medida de que muestra, en numerosos ejemplos, cómo los revolucionarios y los contra-revolucionarios se burlaban de los principios morales.

No se trata de oponer blanco y negro, revolucionarios humanos y contrarevolucionarios asesinos, sino de mostrar la psicología de aquellos que combatían por una causa funesta frente a la psicología de quienes combatían por una causa justa. Estoy completamente de acuerdo con Jancsó, y aquí se origina un nuevo problema de orden artístico sobre el cual no he hecho mucho hincapié pero que algunos espectadores inteligentes y leales han planteado.

El cine de hoy —y esto es positivo— recurre a un tipo de relato dramático muy rápido. En los films occidentales esta rapidez del ritmo llega a ser excesiva; los films policiales, por ejemplo, se basan en acontecimientos extremadamente simples desde el punto de vista humano. [46]

—Es una pregunta a la cual no podemos responder sino con otra pregunta. Si admitimos que esas obras son de vanguardia y siguen un camino prácticamente nuevo, ¿no sería necesario quizá, que utilizaran, desde el punto de vista formal, procedimientos de vanguardia? Puede ser que para nuestras costumbres de hoy, para nuestra capacidad perceptiva actual, el ritmo sea un poco rápido, las fórmulas un poco insólitas, pero que más tarde todo esto esté justificado. [47]

—Es posible. Y no me atrevo a decir nada, me he limitado a plan-

tear una duda. Mis experiencias me demuestran que en general, incluso en las transformaciones más revolucionarias, no es la técnica quien decide lo que debe expresar el contenido, sino que es el contenido quien determinará la aplicación de la técnica. Dejo planteada la duda de saber si solamente se trata de un problema percéptico del espectador de hoy o de un problema de ritmo en general que encontramos con bastante frecuencia. A vía de ejemplo, propongo un episodio que no tiene que ver con esto: asistí cierta vez a un concierto donde se ejecutaba una sinfonía de Beethoven que me gusta mucho. En esta ocasión no me gustó nada y me aburrí. Le pregunté a un músico de mi amistad que podía haberme sucedido y me contestó que el director de orquesta había dirigido muy rápidamente y esa era la causa de la monotonía... Repito, mi observación a propósito de Jancsó planteaba simplemente una posibilidad y sería interesante que los expertos en cine discutiesen este punto.

—*El problema consiste en llegar a establecer cuál es la cantidad máxima y necesaria de información que el espectador logra interpretar en un tiempo dado.*

—Se trata de un problema que se plantea en todas las expresiones artísticas y, aunque en diversa medida, es decisivo en todos los casos. En ese sentido el cine sigue una regla bien precisa, lo sé muy bien. Y para poder seguir un film debemos aprender su lenguaje. La cuestión que se plantea aquí es sin embargo ¿de qué manera y cuándo se logra todo esto? Yo no quería en realidad hacer una crítica de Jancsó, solamente he planteado un problema que no es fruto de una observación personal sino las sugerencia de personas honestas y bien dispuestas.

Puede que una disminución del ritmo, aunque sea mínima, de

medio segundo, hubiera aclarado la intriga. Hay que poner mucha atención; estas cosas dependen a veces de leves matices artísticos.

— *Volvamos a DÍAS HELADOS y a SILENCIO Y GRITO: parece ser que, para muchos ha sido desagradable que esos dos films expresen juicios críticos sobre el pueblo mismo. Durante mucho tiempo existía la opinión romántica de que solamente la clase dirigente era disoluta y estaba descarriada, mientras que el pueblo conservaba intacta su integridad.*

— Esa es una opinión inaceptable porque si el pueblo se enfrentara a la clase dirigente con una incorruptible honestidad, esta última no podría mantener su supremacía. Es por ello que afirmamos que los movimientos revolucionarios de 1918–1919 habían sacudido en tal forma a la clase campesina que las cosas más disparatadas sucedieron en los medios rurales. Esto es una realidad de nuestro desarrollo que no puede borrarse de la historia. Jancsó tiene toda la razón cuando muestra esa realidad. Se ha encontrado rara vez una situación tan romántica —y sólo cito el caso de Hungría— en la cual se haya visto claramente, en un momento cualquiera de la revolución o de la contrarrevolución, quienes eran los revolucionarios y quienes los contrarrevolucionarios. La gran dificultad de toda la historia húngara reside justamente en el hecho de que los campesinos que fue-[48]ron olvidados ideológicamente por todos los partidos, inclusive por el viejo partido social demócrata, no se encontraban en un plano de revolución real. Conviene agregar a todo esto que hemos cometido un grave error en la dictadura del proletariado al retrasar el reparto de las tierras porque de esa manera no había una verdadera perspectiva revolucionaria para los campesinos. Creo que Jancsó ha representado con

absoluta fidelidad la vida del campo. Creo que en este punto volvemos al primer problema, es decir que hoy en día nos inclinamos a la idealización romántica que no podemos sin embargo, adoptar frente a nuestro pasado, pues de esta manera toda la historia húngara sería incomprensible.

—*¿Qué piensa Ud. del film DIEZ MIL SOLES que afronta la historia de los treinta últimos años con un lenguaje bastante particular, en un estilo poético y un poco romántico?*

—Si, un estilo poético, pero a menudo con confusiones románticas. Me he detenido en los films de Jancsó y Kovacs porque ellos denotan un compromiso netamente socialista, en la medida en que representan la realidad tal cual es y al mismo tiempo operan una elección muy neta desde el punto de vista emocional. Por otra parte, esa es su característica principal. Puedo equivocarme por cierto ya que no conozco toda la producción húngara, pero me parece que estos realizadores, con sus respectivas diferencias, tienen en común algo que los distinguen de los demás. Con respecto a esto quisiera responder a una objeción bastante importante. No creo que una obra de arte, y en particular un film, tenga que responder necesariamente a las interrogantes que plantee. Insisto en encontrar justa la posición de dos de los más grandes artistas de mi juventud, Ibsen y Chéjov, quienes sostenían que el deber del escritor es el de plantear interrogantes: las respuestas serán dadas por la historia o el desarrollo social.

Si un film como obra de arte, ha logrado hacer que la gente reflexione seriamente sobre una situación del pasado o del presente, ha logrado su objetivo. No tiene nada que ver el que se produzcan films que muestren qué innovaciones deben introducirse en la industria

textil para alcanzar un nuevo nivel de mecanización; esta es la tarea del ministerio correspondiente. El film, por el contrario, tiene el deber de representar los aspectos positivos y negativos de la sociedad, y, como en ese plano puede tener un relieve esencial, debe lograr que el hombre de la calle reflexione atentamente y con cuidado ya que generalmente suele tocar los temas por encima y sin reflexionar, reaccionando únicamente en el plano sentimental. Si en el cine, una persona sobre diez logra encontrar su propio camino, el film ha logrado su objetivo.

—Estamos de acuerdo, pero muchos se preguntan si el público es capaz de seguir las nuevas exigencias del cine de hoy. Si la mayor parte de los espectadores no está suficientemente madura, ¿con qué derecho los realizadores los obligan a enfrentarse con un nivel tan alto?

—Si el pueblo estuviera tan atrasado como nos lo quieren hacer creer los burócratas, la revolución socialista no hubiera podido efectuarse. Si por el contrario estuviera tan avanzado como lo pretenden a veces esos mismos burócratas, [49] la revolución no habría sido necesaria. Ya que ni lo primero ni lo segundo es verdad, y que la revolución ha existido realmente, es necesario que el cine y las otras artes operen en el interés de la revolución y del desarrollo intelectual.

—¿Piensa Ud. que los nuevos medios empleados por el cine actual amplían los límites de este arte?

—En la fase actual, se le da aún mucha importancia a las posibilidades técnicas del cine y no se destacan los problemas de contenido; no debemos olvidar que en cada arte, el significado directo de las cosas está en la atmósfera. Conozco pocas cosas tan dramáticas en la vida real como la escena de Macbeth donde, después del homicidio, se oye

golpear a la puerta del castillo. Ese hecho de que se llame a la puerta no significa nada en sí mismo, es únicamente el lado técnico de la cosa. Aquí la esencia es la relación entre los dos elementos. El deber de la dramaturgia cinematográfica es el de descubrir la problemática de esos elementos. Estoy convencido que podríamos captar muchas cosas interesantes si examinásemos esos elementos desde el punto de vista del contenido, es decir que no se trata de llamar a la puerta en general sino de llamar a lo Macbeth.

—Este ejemplo es perfecto, porque se trata de una sucesión de elementos, es decir de un problema de composición del film y en particular de lo que debe preceder y de lo que debe seguir al film. Ese es el concepto básico de la estructura del film. Debemos pensar por otra parte en lo que dice Eisenstein con mucha originalidad: en cada instante particular hay también un montaje vertical al no estar en juego los elementos sucesivos sino los diversos elementos que actúan simultáneamente para representar, juntos, un significado muy complejo.

El montaje vertical tiene una función muy conmovedora en SILENCIO Y GRITO: el realizador ha llegado a crear una atmósfera extremadamente tensa.

—Este film me ha gustado mucho y se podría hablar de él muy extensamente. Pero no tengo otra cosa que agregar sino que podemos esperar mucho aún de Kovács y de Jancsó. Es necesario que los amantes del cine los sostengan, los apoyen, y se den cuenta que el compromiso para esclarecer los peores aspectos del pasado y del presente es un hecho positivo y una contribución al desarrollo del socialismo.

Quisiera que se comprendiera que mi crítica, quizá un poco severa, es una crítica socialista. No me sitúo en el punto de vista del pretendido humanismo burgués. Siempre se ha reprochado mi franqueza, pero sin sinceridad no puede nacer el verdadero arte. Y no estoy del todo seguro, por ejemplo, que se deba resaltar en toda ocasión, los aspectos positivos. Sin esto no podemos avanzar: mientras no abramos una brecha en el muro del viejo nacionalismo, habrá ciertas cosas que sobrevivirán de uno u otro modo. [50]

—No es por casualidad entonces, que el cine obtenga resultados cuando da un paso adelante por el camino de la verdad.

—El hecho es que la discusión sobre el film, sólo es posible desde el punto de vista comunista. La fuerza del verdadero marxismo-leninismo reside en la verdad, y renunciamos a nuestra mejor arma cuando, por razones de táctica no aceptamos esta idea. Es muy importante que haya entonces hombres como Jancsó y Kovács quienes, con el lenguaje del arte nuevo, buscan asumir una actitud seria sobre nuestro pasado y nuestro presente.

Traducción de Paul ROBERT, Adaptación Marcel MARTIN para Cinema 69 N° 140. (Versión española de Miguel Pérez Barberán).