

COSTA-GAVRAS

Para millones de no convencidos

DESDE un comienzo, el cine ha sido hecho por la sociedad capitalista para atender a sus necesidades, para propagar su ideología. Consciente o inconscientemente, el cine no ha sido más que eso. Hoy hay otro cine, diría, básicamente revolucionario, analítico, pero la separación entre esta forma de cine y el público es tal, que su efecto sobre la gran masa de espectadores es ínfimo.

"No soy un teórico; quiero comunicarme con el público, simplemente. Creo que tenemos que utilizar al enemigo, la forma de cine que ha empleado, para llegar a millones de personas con cosas que no han sido dichas o que no se pueden decir. La educación por el espectáculo, si quieres. Esa, de modo general, sería mi filosofía del cine".

Trabaja hasta tarde en la noche y se levanta a las seis de la mañana con una taza de café. Se sienta junto a la ventana, en el cuarto piso de una vieja casona del Quartier Latin, a revisar el guión, a tomar notas, a revolver fotografías; empieza a rodar una nueva película este mes. Algo menos de cuarenta años, sonrisa fácil, una punta de timidez, es un tipo agradable y acogedor, sin los humos frecuentes en la gente del "gran mundo del celuloide". Aunque hoy sea lo que se llama un director cinematográfico consagrado, polémico, sin duda innovador. Algo inimaginable para él mismo hace menos de veinte años, cuando llegó a Francia desde su Grecia natal. Un inmigrante, entre muchos, que huía de la represión, de la imposibilidad de seguir sus estudios.

Había nacido en un pueblito del Peloponeso, de la "pequeñísima burguesía". Su padre, un funcionario público, se unió a los "maquis", y después de la liberación fue perseguido "por comunista". A él lo habían enviado al campo para evitarle el espectáculo y el destino de una Atenas con miles de muertos en las calles segados por las bombas y el hambre. Tiene diez años cuando termina la segunda guerra mundial. Vuelve a Atenas, pero lleva en la frente el estigma de "hijo de bandido". No puede conseguir ni el permiso para manejar una moto sin un certificado policial que garantice sus buenos pensamientos.

—No quiero moralizar; no soy un hombre que busca temas contra la represión, etcétera, etcétera, pero viví la represión en Grecia, y esto ha influido en mi cine.

Viene a Francia sin una idea muy precisa en la cabeza. Tiene amigos que le animan: la vida de estudiante no es muy cara. La familia lo único que puede decirle es: "Si estás enfermo, escribe y trataremos de mandarte algo". En París es un mil oficios: chófer,

garajista, changador, compra y vende diarios viejos. Por el día estudia Letras en la Sorbona o quizá pasa más tiempo en la Cinemateca gratuita: ve tres películas por día. El cine era algo más que Eldorado que se había imaginado en Grecia aquel muchachito de dieciséis, dieciocho años: la "vedette" rubia, el automóvil último modelo, Errol Flynn. Era un arte, un modo de decir.

—Quería escribir, pero descubrí

Ese primer film marcha bien y puede hacer el segundo: *L'homme de trop* (1966), una producción norteamericana.

—El tema estaba muy bien: un hombre, durante la ocupación nazi en Francia, puesto entre los alemanes y los "maquis", rehúsa tomar partido. Pero creo que la acción, las batallas, desbordan el fondo del film, le hacen perder sustancia. Hoy lo veo como un film malogrado.

Ernesto González Bermejo

que el cine es un medio de expresión mucho más potente, con una posibilidad de audiencia mucho más amplia que la literatura. Y estaba más cerca de mí físico, si quieres, nervioso y activo.

Hacer cine, pero, ¿cómo? El cine en Francia —más en esa época— es un coto cerrado. Los directores vienen de la gran burguesía; el sindicato de técnicos es hermético. En la Sorbona había hecho un

Lo básico de su aprendizaje ya está hecho. Reconoce sus deudas:

—Toda mi generación fue influida por Renoir; yo, personalmente, por Clément. Puedo decir que aprendí a hacer cine con él. Me influyen varios directores norteamericanos, también Jacques Demy. De Eisenstein, más que su tipo de cine, me interesó el plano técnico: la escenografía, la dirección de actores —un poco pasada



Gavras, a la izquierda de la foto, en compañía de Losey, derecha, y los actores Léaud y Jeanne Moreau, durante una entrega de premios.

curso de Filmografía, abstracto, extremadamente intelectual. Entra en la Escuela Nacional de Cine. Hace un modesto "stage" y después es asistente de dirección con René Clair, René Clément, Henry Verneuil y Jacques Demy. Hasta que aparece su oportunidad: estando sin trabajo, por el gusto de hacer algo, había adaptado un libro y sobre él filma su primera película: *Compartment Tueurs*. Fue considerada una de las diez mejores películas del año (1965) en los Estados Unidos.

—Pero nada me permitía pensar aún que llegaría a ser un director de cine en Francia; al contrario, todos los elementos estaban en mi contra.

de moda—, los temas que desarrolla.

Pronto hará "Z". Importa que haya hecho un aprendizaje técnico, pero para lo que será su cine, tal vez importa más su aprendizaje vital y lo que tiene que decir:

—El cine que me interesa —no puedo decir las razones, son muchas, no las sé— es el cine relacionado con los mecanismos de nuestra sociedad, que hacen que nuestra vida sea como es y no mejor. Es difícil que las cosas puedan estar peor de lo que están; tal vez podrían estar mejor.

"No quiero esquematizar con la palabra capitalismo, pero es efectivo que el mecanismo ineluctable del capitalismo no puede recrear la

sociedad. Los mecanismos del socialismo están instalados para mejorar la sociedad, pero han intervenido accidentes, acontecimientos, elementos, que hacen que ese mecanismo no marche tan bien como debería marchar.

"Pero, te repito, no soy un teórico. Quiero comunicarme con el gran público; esté convencido o no; mejor si no está convencido.

"Z" lleva un millón de espectadores a los cines de París; millones más a las salas de todo el mundo. Es para algunos la irrupción de un cine documental-argumental que conmueve por su fuerza bruta, por su militantismo. Una ingeniosa manera de emplear los recursos y trucos del buen cine comercial para alcanzar un efecto político. La interpretación está lejos de ser unánime. Cierta crítica ve, en cambio, un cine tranquilizador, alimento para la buena conciencia y peligrosamente integrador. Denuncia la "simetría de aplausos" que recibe a "Z" desde Champs Elysées al Quartier Latin.

—No existió tal "simetría". La crítica de derecha en Italia, en Francia, en Estados Unidos, está contra el film. Es evidente que cierta derecha se pudo reconocer en el personaje del Juez un hombre necesariamente de derecha en un país dominado por la derecha.

"No creo tampoco en eso del efecto tranquilizador. Eisenstein, salvando las distancias, da un buen final al "Acorazado Potemkin"; en "Z", los coroneles se quedan con el poder.

—Se insiste que tu cine toca "lo humano", el "sentido de la justicia", valores de tipo moral. Satisfacción esa exigencia, el espectador podría salir de la sala sin optar entre las diversas proposiciones políticas.

—"Z" se exhibió en la misma época que "La hora de los hornos", puesta como ejemplo de lo que debe ser un buen film político, de análisis marxista. Fueron unas veinte o veinticinco mil personas a ver "La hora de los hornos" en París, y era un público advertido, de alguna manera, sobre lo que veía. Cuanto más se completa un tema, cuanto más profundo se hace un análisis, menos público tiene.

"No sé si nosotros, los cineastas, ponemos estas cosas en la balanza al hacer un film, pero lo que te puedo decir es que "Estado de sitio" tuvo en París menos de la mitad de los espectadores que "Z". Y creo que los tuvo porque es un film más complejo, no tan espectacular, que pretende hacer un análisis más a fondo.

"Ese es el problema: o se hacen películas para pretender ir lo más lejos posible en el análisis de situaciones, de fuerzas que chocan y las ve una minoría, o bien se sim-

plifica para que otro público se sienta atraído y vaya al cine.

—¿Un cine dirigido a la sensibilidad o también al juicio?

—Primero a la sensibilidad. El noventa por ciento de los espectadores no tienen ningún juicio cuando se sientan en una sala, se apagan las luces y comienza la película. Lo ideal es tomarlos por la sensibilidad y conducirlos a la salida con un juicio hecho. No estoy de acuerdo con la crítica que dice que la sensibilidad tiene un lado humanista. La gente que vio "Z" hablaba después de Grecia, de la dictadura y probablemente antes no se ocupaba para nada del asunto. A partir de un sentimiento se termina discutiendo una situación concreta. Que se dé el primer paso: eso es lo importante. Probablemente, el espectador de "Z" no salió sabiendo mucho más de la situación griega, pero salió queriendo saber más de la situación griega.

—¿Cómo ves "Z" ahora?

—Fue un film de juventud; un grito que yo lancé. La represión vivida en Grecia, la posterior comprensión de su mecanismo. Uno se hace militante porque quiere cambiar las cosas, porque ha sufrido o visto sufrir humillaciones, injusticias y las quiere suprimir. Así empazó eso para mí y cristalizó en "Z", después de algunos intentos parciales anteriores.

"Z" estuvo hecho con violencia, odio y amor. Hoy no podría hacer un film con tanto odio como en mi juventud. Veo lo irrisorio de las situaciones políticas, veo la locura increíble del mundo en que vivimos; ya no creo en la separación del bien y del mal en polos opuestos netamente. Las cosas son mucho más locas y sorprendentes. Es así como quiero contar mis historias.

Después aparecerá "La confesión" y la polémica subirá de tono. Por primera vez, probablemente, un hombre de izquierda atacaba en cine esos problemas del socialismo. El libro de Arthur London —desgarrador— mostraba la crisis de conciencia de un hombre que sufre cárcel y tortura y se debate por encontrar la manera de seguir siendo comunista pese a Stalin y el stalinismo.

—Evidentemente, la película no alcanza esa profundidad.

—Ni podía ni lo pretendía.

—Se ve una manifestación del stalinismo: un proceso falso, la tortura.

—Sobre una persona.

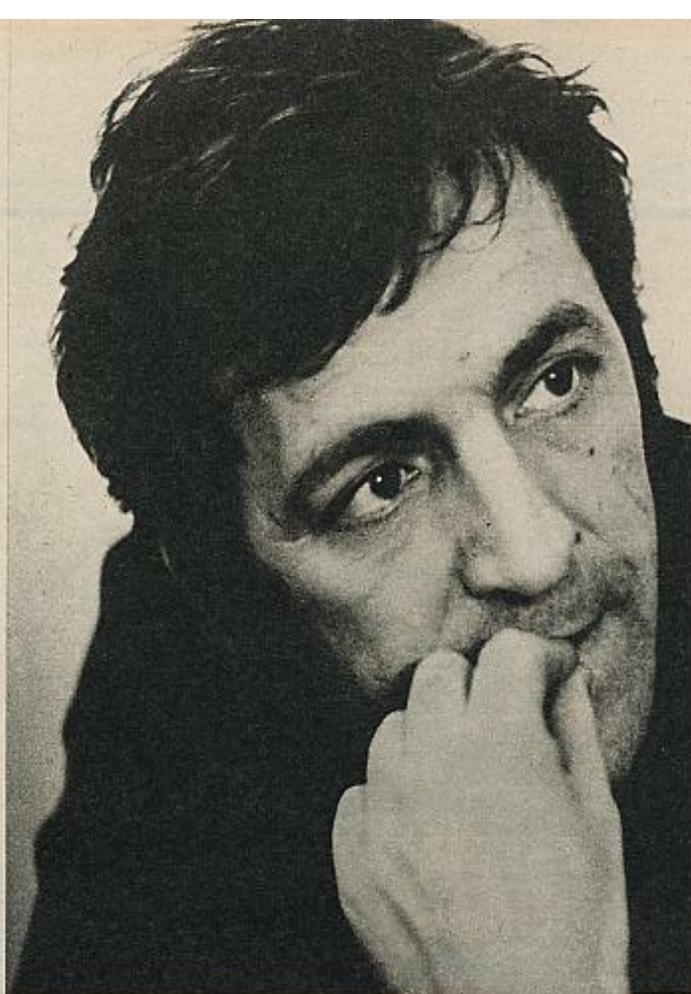
—El mecanismo provoca un sentimiento de horror en el espectador.

—Eso es.

—Otra vez la objeción: ese sentimiento de horror, puro y simple, ¿no bloquea un análisis político del problema?

—El problema está lanzado: hay que encontrar la solución; hay que querer encontrar la solución. ¿Qué partido comunista del mundo ha hecho un esfuerzo serio para explicar el stalinismo? ¿Conoces alguno? El film no fue más que una provocación, en el buen sentido.

—Sí, pero al no remitirse a las causas, al no dar elementos que



"Z" se hizo con violencia, odio y amor. Hoy no podría hacer un film con tanto odio como en mi juventud.

faciliten definir el contexto, ¿no puede favorecer la confusión, no puede permitir el aprovechamiento anticomunista?

—Hay un viejo cliché stalinista: "Eso puede ser utilizado por la derecha", que se traduce en: "No hablemos de nada, porque puede ser utilizado por la derecha".

—¿Cuál era el objetivo de "La confesión"?

—No era explicar el stalinismo, era ponerlo sobre la mesa para hacer resurgir una discusión que había sido enterrada. Y cuando se entierran las discusiones se llega a situaciones como el stalinismo.

—¿Cómo anduvo el film?

—Precisamente, a propósito de la "utilización de la derecha", el film no tuvo éxito, ya no en Estados Unidos, sino en el mismo Bra-

sil. Sólo marchó en países con un partido comunista fuerte: en Francia; en Italia; nada en Inglaterra, en Bélgica, en Suiza, donde la derecha es fuerte y los partidos comunistas embrionarios.

—¿Por qué?

—Porque el film está hecho de tal manera que sólo la gente politizada y los comunistas pueden seguirlo; para el resto es inabordable.

—¿Te costó hacerlo?

—Nos costó mucho. A veces nos parábamos con Montand porque algunos diálogos parecían increíbles, no parecían palabras que alguna vez pudiera haber pronunciado un comunista.

—Pero, ¿estás conforme con haberlo hecho?

MONTAND Y SEMPRUN

—¿Por qué trabajas tanto con Montand?

—Por facilidad de trabajo, parentesco de ideas, de manera de ser. Además, indiscutiblemente, es un buen actor. Diría que en Francia no hay otro que pudiera haber hecho los roles de "Z", "La confesión" y "Estado de sitio" con tal autoridad, con ese lado simpático. En "Z", una película que dura más de dos horas, Montand aparece siete minutos, y cuando se piensa en "Z" se piensa en Montand.

—¿Y Semprun como guionista?

—Trabajamos bastante bien, aunque, sabes, los guionistas son un poco como los caballos, hay que darles con la fusta para que avancen.

—¿Durante el rodaje cambias mucho el guión?

—Mucho, salvo los diálogos esenciales. Del guión viene la historia, la trama, pero el film propiamente dicho se hace en el rodaje.

—Hace poco, un escritor me decía que hace los libros para poder leerlos; ¿haces las películas para poder verlas?

—Para ver la realidad, pero nunca la alcanzo; la realidad es mucho más imaginativa que tu mejor película.

—Absolutamente. Lo que se puede lamentar es que no haya más films de este tipo, porque si hubieran existido explicaciones del stalinismo más abiertas, más sólidas, no se produciría hoy el éxito rotundo de "El archipiélago de Gulag".

Por otras razones, "Estado de sitio" provocó un alboroto que no fue menor. Cuando no era más que un guión, los comunistas ortodoxos la impugnaron porque suponían que haría la apología del movimiento tupamaro. No hubo tal: el film muestra la vida, oficio y muerte de un agente de la CIA, pero tampoco es su biografía. Es un intento didáctico de exponer el mecanismo de ese tipo de intervención norteamericana en América Latina.

—¿Crees que Yves Montand haya sido una buena elección? Es un actor que el público asocia a personajes simpáticos.

—De acuerdo, la personalidad de Montand es muy diferente, pero precisamente por eso lo utilicé. Era indispensable un actor así para darle credibilidad a un personaje tan negativo. El film está dirigido fundamentalmente a los que "van a ver a Montand" porque es buen mozo, porque canta bien. Esa gente, que no lleva motivaciones políticas al cine, poco a poco entra en el mecanismo del film, lo acepta, porque inicialmente aceptó a Montand. A un actor antipático lo rechazarían inmediatamente; dirían: "Esto es pura propaganda".

—Si entiendo bien la intención del film, tú buscas una despersonalización del personaje. Sartori-Mitrione es un simple ejecutor del sistema, un instrumento.

—Exactamente. Hay centenares, miles de señores Mitrione por el mundo; lo que había que mostrar era el sistema a través de uno de sus funcionarios. Esos "consejeros" no tienen mala traza, ni un cuchillo entre los dientes: pueden ser gente encantadora.

—Lo más monstruoso del personaje es su normalidad.

—Cumple un oficio honorable, ha sido condecorado, se envía un avión especial a Montevideo para trasladar su cadáver; todo Estados Unidos oficial está con él.

—Hay una evidente frialdad en el tratamiento, una forma de distanciamiento...

—Internacional; sin énfasis en los personajes, como una operación quirúrgica, como cuando un médico abre un cuerpo para hacer una demostración; eso queríamos hacer: la disección de un mecanismo.

—Un film austero que, sin embargo, no evita el plano emocional...

—No lo puede evitar porque la vida está llena de emociones. Yo no pienso que el análisis más perfecto no encuentre un momento de emoción.

—Los hechos políticos ocurren en los seres humanos.

—Y me parece muy peligroso separarlos. Quizá en el hombre de mañana no cuente ese factor, pero ahora está ahí y hay que tenerlo en cuenta. ■