laFuga

Dialogando con Laurent Cantet

Por Iván Pinto y Hernán Silva

Tags | **Cine de ficción | Cultura visual- visualidad | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | Técnica cinematográfica | Francia**

Invitado por Sanfic 2013 donde se le dedicó una retrospectiva, Laurent Cantet, realizador de grandes hitos del cine francés contemporáneo como son **Recursos humanos** (1999), **El empleo del tiempo** (2001) y *Entre los muros* (2012, ganadora de Cannes), concedió una entrevista a laFuga, donde conversamos sobre la renovación de enfoques para abordar temáticas sociales en su cine, de cómo afectan los cambios tecnológicos en la filmación y del lugar de la educación en el mundo contemporáneo a partir de *Entre los muros*. Cantet demostró ser un cineasta preocupado por pensar su cine develando los procesos de una obra que ha encontrado un lugar en la cinematografía global. Participaron aquí: Iván Pinto y Hernán Silva.

Temáticas sociales, nuevos enfoques

Iván Pinto: Tu primer filme renovó la forma de abordar temáticas sociales en el cine francés. Cuando filmaste *Recursos Humanos* **¿habían otras películas que están abordando temáticas sociales de la forma que a ti te interesaban?**

Laurent Cantet: Creo que hubo un cine social muy fuerte en Francia hasta los ‘70. Y en los ‘80, el interés por hacer cine social disminuyó, y el cine francés empezó a ser mucho más íntimo. Cuando hice *Recursos humanos* fue, quizás, el regreso de este sentimiento de que el cine también tiene un rol social. Al principio no fue muy fácil… Mis primeros cortometrajes fueron hechos para TV, introducidos por ARTE, que es el canal cultural francés, y no creo que hubiese sido posible financiados para el cine porque, tal como lo dije en este encuentro que acabamos de tener, la gente no se podía imaginar que una película que mostrara una fábrica, podía atraer público. Y creo que mientras más complejo es el mundo, más importante es observarlo de manera precisa. La gente necesita pensar porque este mundo es tan complejo que a veces sientes que no puedes hacer nada. El cine tiene algo muy fuerte, que es la capacidad de agrupar a las personas a que miren una película, a que hablen de ella después de verla y eso es mucho más fuerte que ver una película solo en tu casa. Es una actividad social.

I.P.: Con ese filme tuviste también una acogida interesante. Pareciera ser que la película logró identificar y mostrar ciertos temas que estaban en el clima social, no solo en Francia, sino que en todos lados.

L.C.: El cine es justamente una herramienta social, que permite hablar al respecto, y sirve también como barómetro porque permite reflejar al mundo en todas sus formas. Y también, retomando un poco lo que hablábamos de los años 80, el cine se alejó de estos temas porque la época era también así. Para mí los años 80 fueron una época de “inconsciencia” social. Y el cine reflejaba eso.

I.P.: Ese retorno social vuelve con desajustes, ¿no? Y me parece que esa consciencia social tiene que enfrentarse a algunos nuevos problemas actuales comparados con, por ejemplo, la época de los 60.

L.C.: La época de los ‘60 era una época de militancia muy clásica. No tenían miedo de los dogmas o de las nuevas ideas. El cine político y social hoy aborda las mismas preguntas pero con menos certezas. En ese sentido, el cine hace más un diagnóstico que un tratamiento.

I.P.: Ve un síntoma más que una enfermedad…

L.C.: El cine ahora, más que enunciar las grandes ideas se enfoca mucho más en cómo vive la gente. Se va a enfocar mucho más en describir la complejidad del mundo. Y va a responder de la misma manera, de una manera compleja. No va a responder vía eslogans, como era en los años 60.

Hernán Silva: Hay un diferencia militante que le permite al director desembarazarse del idealismo y trabajar con las contradicciones..

I.P.: Respecto a eso, los personajes de *Recursos humanos* **y** *Entre los muros***, tienen un rol parecido. Pero el trabajador social de** *Recursos humanos* **tiene dos contradicciones: una íntima, familiar -que tiene que ver con generación y filiación- y otra, de clase, que es muy fuerte.**

L.C.: Justamente, fue ese punto el que más tocó y afectó al público, y por eso tuvo un gran éxito allá. Porque todos, en esa época conocieron lo que se llama el ascenso social. Y ellos se beneficiaron de esa situación, pero hoy en día nadie se beneficia de ello. La gente se vio reflejada en la película: ellos decían "Esta es mi vida, esta es mi historia. Yo era de clase obrera pero mi hijo tuvo la oportunidad de estudiar". Y hubo una suerte de desclasamiento generacional, de problemas de identidad. Estaban, literalmente, "con el culo en dos sillas" (traducción literal del dicho en francés). Justamente, esta nueva generación dejó de lado las raíces de la clase obrera de sus padres, porque tuvieron más oportunidades en la vida. Entonces, pasamos de un problema político-social a un problema existencial.

I.P.: Y que es lo que está muy profundizado en *El empleo del tiempo***...**

L.C.: En esa película, quise llevarlo un poco más allá el cómo el individuo es fabricado, construido por lo social. Y esto justamente va en oposición con lo más íntimo de él.

H.S.: Otra contradicción es esto de que el está en esta especie de cárcel, vive en su auto, duerme en su auto... Pero a la vez hay una especie de liberación en cuanto él toma consciencia de lo que está sucediendo, ya que está sin trabajo... Siente más consciencia del peso de las cosas, de la familia, de la verdad, pero indudablemente sigue en el papel, sigue actuando...

L.C.: A mí me gusta filmar el grupo y el lugar del individuo en ese grupo. Construyo las películas como construyo su vida personal. Y siempre existe esta contradicción de querer pertenecer a este grupo y a la vez, no pertenecer a él.

I.P.: *Recursos humanos* **es sobre el trabajo, mientras que** *El empleo del tiempo* **pareciera ser sobre la división entre el trabajo-ocio. Somos producción capitalista-trabajo o fin de semana-vacación-tiempo libre. Pero entre medio, está esta crisis del personaje. Eso es también una reivindicación de este espacio intermedio, que sería el espacio donde podría surgir la subjetividad...**

L.C.: Ese es el problema, el salario. Somos muy pocos los que tenemos el privilegio de optar por un trabajo que nos guste. A mí me gusta este personaje que busca más tiempo para inventar esta mentira que para buscar trabajo, para trabajar. Efectivamente, él no es más libre que cuando estaba trabajando. Es otro espacio.

I.P.: A él le puede pasar otra cosa, sea lo que sea. Y uno podría pensar que *Bienvenidas al paraíso (2005)***, es un camino opuesto, es el espacio del ocio y la economía...**

L.C.: Es una parábola. A través de estos personajes, de sus relaciones íntimas, hablamos del estado actual del mundo. De la relación hombre-mujer, ricos-pobres, colonizados-colonizadores... Es la deshumanización del hombre moderno... Si se van a República Dominicana es porque han estado en EE.UU. y en Canadá, y ahí no logran eso. No espero que solo se limite a ser una reflexión sobre el turismo, sino también a qué es lo que buscamos, por qué hacemos eso, por qué vamos de vacaciones a países pobres (en este caso, República Dominicana). Justamente, es algo que sentí cuando fui a Haití, a ver a mis padres. Yo no tenía mucho que hacer allá y me sentí durante diez días como turista, en medio de gente que estaba ahí haciendo cosas buenas, por buenos motivos. Aunque cabe decir que la única riqueza que puedes ver en un lugar así es el físico, el cuerpo de las personas que viven ahí. La película intenta mostrar esa incomodidad... Había que mostrar eso, que todavía existe. Y el libro en el que está basado el guión abarca aún más eso, de manera más compleja, porque se destaca ese placer, ese deseo, del hombre a la mujer y de la mujer al hombre.

H.S.: La parábola sería como la del paraíso... de ir a una tierra totalmente exótica, como Gauguin que iba a buscar chicas y a olvidarse del mundo.

Tratamientos y tecnologías

H.S.: ¿Hay un cambio en el dispositivo, el cómo se filma, entre cada película?

L.C.: A cada película le impongo una manera de filmar, todo está premeditado. Ahora, creo que encontré una manera de filmar que va de la mano con el formato.

H.S.: ¿Tiene que ver con lo digital...?

L.C.: Tengo una manera de filmar muy propia, que me da más libertad, que no va de la mano con lo digital, eso queda aparte.

I.P.: Hablemos de *Entre los muros***...**

H.S.: Yo me aprovecho mucho de esa película porque yo soy profesor y muestro la misma escena que mostraron hoy, para hablar de improvisación actoral. Siempre se genera mucho debate en la sala, tanto del dilema de ser profesor, como de la manera en que está filmada. Entonces, hablamos del dispositivo y los temas que surgen ahí. Y hay que yo escuché una vez, que tenía que ver con el hecho de que la película se apreciaba muy realista, con esta impresión de realidad. Esto contradecía las ideas viejas de la teoría del cine, que las cosas había que mirarlas desde una sola posición.

L.C.: Yo filmé con tres cámaras. Una de ellas filmaba al personaje que estaba hablando. Las otras dos filmaban el ambiente, los otros personajes, sus pequeños detalles. Y tenía un micrófono para decirle a los camarógrafos "muévete un poco, déjame mirar...". Había una de estas cámaras que solo se enfocaba en el profesor, porque era el que catalizaba las acciones. El mayor aporte del grabar con digital, era que podía grabar toda la escena de de manera continua, sin necesidad de hacer cortes. Les voy a contar un día de rodaje: El rodaje partía muy temprano, bien de mañana, y mientras tomábamos un café con François, le daba una escaleta, le decía qué tenía qué hacer. Revisábamos el guión, subrayaba las frases necesarias y le daba la estrategia a François para que dijera una frase y le respondieran de cierta manera. Y una vez en el rodaje, me reunía con cada uno de los actores, y les indicaba cómo tenían que responder a cada acción, a cada frase dicha por otro: "¿te acuerdas cómo grabamos el otro día y dijiste tal cosa? Ahora tienes que responder de la misma manera". Entonces, le decía a François que iniciara la acción y filmábamos veintitrés minutos de corrido, que era lo que duraba el corte...

H.S.: ¿Cuánto duró el rodaje?

L.C.: Siete semanas.

I.P.: Es muy poco.

H.S.: ¿Y el montaje? ¿Cuántos montajistas para tres cámaras?

L.C.: Yo, el montajista y un asistente. Veía la primera toma y decía "esta parte no me interesa, esto si, esto que dices así, dilo así" y así buscaba lo que realmente quería. Así se volvía a comenzar todo y en vez de veintitrés minutos, eran diez minutos. Hasta llegar a un producto final de tres minutos, más o menos. Lo que es interesante, es que en el montaje no usamos la última toma. Se tomaba la toma 1 de la cámara 1, bien. La toma 3 de la cámara 2, bien. Así lo armamos, mirando el guión. Lo bueno del rodaje es que los actores estaban metidos en la realidad de lo que estaban viviendo y mantenían esa energía. No había contradicciones en sus actuaciones desde la mañana a la tarde. Estuvieron siempre acorde a lo que eran sus personajes, manteniendo la energía. Y creo que esa energía se mantuvo también porque durante un año, estuve juntándome con los alumnos, todos los miércoles, trabajando la improvisación como si entrenara a un deportista.

*Entre los muros***: ir a la escuela**

I.P.: A mi parece que *Entre los muros* **tiene una cualidad maravillosa que es que llega a una metáfora local, pero es absolutamente universal. Acá en Chile lo pudimos entender perfectamente: estábamos**

en mitad de los movimientos sociales por la educación y fue increíble lo que se pudo pensar con esa película. Son problemas locales, que pueden ser amplificados… son multiculturales.

L.C.: Hay una pregunta que es fundamental y que busca conciliar dos elementos muy importantes, que son el ir a la escuela a aprender todas tus materias, la formación educacional, y por otro lado, la formación, el "formateo" social.

I.P.: Si entendí bien, una cosa es la formación social y por otro un "formateo" social, es esa función doble que cumple la escuela…

L.C.: Y eso es algo que ocurre en todos lados.

I.P.: Sí, sí, totalmente…

H.S.: Pone en evidencia que la escuela no sirve para todos los alumnos, como pasa con Souleymane en la película. Pone en evidencia que no es suficiente, que hay tipos que quedan afuera del sistema…

L.C.: Justamente, se crean dos panoramas diferentes. Por un lado está la inclusión, pero por otro, se excluye a otras personas.

I.P.: En Chile no hay colegio público, solo subvencionado, semi-público. Y todo el sistema está enfocado para que los que están arriba, sigan arriba. Y la lucha que hay acá en la educación es por un liceo público. Los relojes políticos son distintos. Pero tu película nos hace pensar sobre nuestra realidad, nos hace decir, "si queremos construir otra cosa, ¿cómo hacerlo?". Es un problema de época…

L.C.: La escuela, finalmente, es parte de la sociedad pero a veces le pedimos demasiado. Le pedimos soluciones sociales, como si fuera uno de sus objetivos. Y suele a pasar que algunos profesores tienen tendencia justamente a hacer del colegio una especie de santuario, donde uno se viene a educar, a escribir cultura, a aprender matemáticas… pero dejan de lado algo muy importante, que es la vida de sus alumnos, porque ellos tienen una vida aparte del colegio, con cosas buenas y malas, eso no importa… y los profesores tienen la tendencia a dejar eso de lado. Y eso no se puede.

I.P.: Ahí François es esencial. Él es un estratega, es un agente, tiene muchos niveles con la institución, con los chicos…

L.C.: François con esa mentalidad bien idealista, creyendo que va a poder otorgarles a sus alumnos todo lo que él desea, pero se empieza a dar cuenta que el sistema es mucho más fuerte que él. Entonces, se genera un conflicto y él pierde en este conflicto.

I.P.: Pero él, al final, sigue en su lucha. La reconfigura…

L.C.: Una de las escenas que más me gusta es la escena final, donde está la clase vacía, y que se puede interpretar como un escenario de teatro en dónde ya se fueron nuestros actores, pero el próximo año llegarán nuevos alumnos. Va a ser un nuevo ciclo.

H.S.: ¿Qué películas te influenciaron para lograr un imaginario frente a esto? Pienso en *Hoy comienza todo* **(Bertrand Tavernier, 1999),** *Los 400 golpes* **(François Truffaut, 1959) y de ahí para atrás. ¿O es la realidad lo que te inspira más?**

L.C.: La realidad es mi base para la inspiración. Los profesores me invitaban a mí a quedarme días enteros en la escuela para observarlos a ellos y a sus alumnos.

I.P.: Te quería preguntar por una película, *La ley del colegio* **(1994) de Mariano Otero [1] .**

L.C.: Me gusta mucho.

I.P.: Hay algo, ¿no? Del tratamiento… Es un documental en los '90 sobre el liceo público, es hermoso…

L.C.: Estuve un año filmando. A mí me gusta mucho el documental, pero no me siento capaz de hacer uno...

I.P.: ¿Por qué?

L.C.: Porque, justamente, tengo la tendencia a organizar las cosas, a hacer la puesta en escena, y el documental no está hecho para funcionar de esa manera. El documental puede ser menos justo que la ficción. En las películas, los actores están protegidos por sus personajes. A través de este personaje donde se mete el actor, voy a poder ser mucho más sincero, porque no están expuestos directamente a la cámara. Si no usáramos este recurso, existiría mucho más pudor en el actor mismo, y no seríamos nosotros mismos, pero seríamos más seductores.

I.P.: Tengo la sensación que en tus últimas dos películas, aparece un poco más las preguntas clásicas de lo político. La igualdad o la desigualdad; la comunidad; la fundación. En *Firefox* (2012) está presente como clima social y movimiento político...

L.C.: Ya existía eso en *Recursos humanos* y es muy importante. Lo que da justamente esa impresión en *Firefox* es la presencia de este cura comunista y es él quién formula estas ideas. Paradójicamente, este personaje no es un personaje. Es una especie de consciencia, donde estas mujeres van a recoger un par de ideas y van a complejizar aún más sus propias ideas. La película describe un proceso histórico sobre la forma misma de las luchas. Heredamos luchas pasadas, conflictos pasados, dogmas pasados (como el comunismo de los años 60, que es bien cuadrado) y paso a paso, vamos creando una relación más íntima a la política.

H.S.: ¿Algún próximo proyecto?

L.C.: Estoy trabajando con Leonardo Padura, en un trabajo original. Empiezo el rodaje en diciembre.

I.P.: ¡Quiero ver eso! ¡Me parece increíble! Padura es una gran figura en Cuba, fue un autor disidente en algún momento, pero ahora es una gran figura.

L.C.: Lo es. Vive allá y el año pasado le dieron un premio de literatura...

Notas

1

NdE: Documental sobre la escuela pública realizado para la televisión con una estrategia observacional.

Como citar: Pinto, I. (2014). Dialogando con Laurent Cantet, *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/dialogando-con-laurent-cantet/691