laFuga

Llevar consciencia a la conciencia

Notas de campo sobre un cine comprometido

Por John Gianvito

Tags | **Cine político | Arte y política | Arte y sociedad | Discurso | Estados Unidos**

John Gianvito es cineasta, curador y crítico. Entre sus películas se encuentran los largometrajes The Flower of pain, Mad songs of Fernanda Hussein, ganadora de múltiples premios incluyendo haber sido citada como una de las diez mejores películas del año por la crítica en The Chicago Reader, The Boston Phoenix y revista Film Comment. Su documental de 2007, Profit Motive and the Whispering Wind, recibió considerables elogios y múltiples premios, incluido el de "Mejor Película Experimental del Año" de la Sociedad Nacional de Críticos de Cine y el Gran Premio de Largometraje Documental en el Festival de Cine EntreVues de Belfort. En 2010, la revista Time Out (Nueva York) incluyó a Profit Motive en una encuesta de críticos sobre los 50 mejores documentales de todos los tiempos. John Gianvito ha tenido retrospectivas de su trabajo en el Festival de Cine VIENNALE en Austria, el Festival I Mille Occhi en Trieste, Italia, el Festival Cinema du Reel en París, Francia y Frontera Sur en Chile. Es el editor del libro Andrei Tarkovsky: Interviews (University Press of Mississippi). En 2012, la película de Gianvito, Lejos de Afganistán, realizada colectivamente, tuvo su estreno mundial en el Festival de Cine de Locarno en Suiza y su estreno norteamericano en el Festival Internacional de Cine de Toronto. El documental Wake (Subic) de Gianvito, estrenado a finales de 2015 en el Festival de Cine de VIENA, fue citado como una de las diez mejores películas de 2015 en Artforum, Sight & Sound y Senses of Cinema. Wake (Subic) tuvo su estreno en Estados Unidos en febrero de 2016 en el Museo de Arte Moderno. El largometraje más reciente de Gianvito, Her Socialist Smile, es un ensayo documental sobre la imaginación política del ícono ciego/sordo Helen Keller. La película se estrenó mundialmente en el Festival de Cine de Nueva York de 2020 y fue votada como Mejor Película Independiente/Experimental del Año por la Sociedad de Críticos de Cine de Los Ángeles y uno de los Diez Mejores Documentales de 2021 en IndieWire. Ha enseñado producción cinematográfica e historia del cine en la Universidad de Massachusetts Boston, la Escuela de Diseño de Rhode Island y la Universidad de Boston, y fue curador de películas durante cinco años en el Harvard Film Archive. En 2001, el Ministerio de Cultura francés lo nombró Caballero de la Orden de las Artes y las Letras.

Hace unos veinticinco años recibí un ejemplar de una edición especial del diario francés Libération [1] .Concebido junto con el 50º aniversario del Festival de Cine de Cannes bajo la dirección de los críticos Louis Skorecki y Serge Daney, el periódico preguntó a 700 cineastas de todo el mundo una pregunta aparentemente sencilla: Pourquoi filmez-vous? (¿Por qué filmas?). El espectro de respuestas, así como de participantes, fue amplio. Entre los invitados se encontraban directores aún vivos cuyas carreras habían comenzado en la época del cine mudo, como Jean Painlevé, Joris Ivens, Lillian Gish (que, aunque poco conocida, dirigió una película ahora perdida, Remodeling Her Husband, hecha en colaboración con la escritora Dorothy Parker y la hermana de Gish, Dorothy), Manoel de Oliveira (que aún seguía dirigiendo películas a los 105 años), figuras tan destacadas como Akira Kurosawa, Satyajit Ray, Robert Bresson, Ingmar Bergman, Agnès Varda, Francis Ford Coppola, así como una variedad de cineastas desde Argelia hasta Zimbabue. Como era esperable, estaban los muy locuaces y los muy sucintos. La respuesta de Bresson, como no es de extrañar, eran dos palabras: “Pour vivre”. Me resulta más fácil recordar varias de las respuestas más breves; la de Jean-Luc Godard: “Para evitar la pregunta «por qué»”; la de Sergei Paradjanov: “Para santificar la tumba de Tarkovsky”; o la respuesta del difunto Theo Angelopoulos: “Hoy hago películas para mis amigos y para endulzar el paso del tiempo.”

Así que, con respecto a “¿Por qué filmas?”, me pareció, y sigue pareciéndome, una buena pregunta directa. Ciertamente, similares preguntas se han hecho a personas de otros campos creativos. Entre mis favoritas está esta de la poeta Adrienne Rich que, en un discurso en 1984, resumió su entera razón para escribir en sólo 7 palabras: “la creación de una sociedad sin dominación.” O Susan Sontag que, cuando el New York Times le pidió que definiera la naturaleza del trabajo de su vida, señaló: “Para mantener viva la idea de seriedad. Hay que ser miembro de una sociedad capitalista a finales

del siglo XX para entender que la seriedad en sí misma podría estar en cuestión." [2]

Un día sucedió que recibí una consulta de una revista argentina que me pedía que respondiera a esta misma pregunta y pensé que ya era hora de que yo también me enfrentara a ella sin rodeos. Mi respuesta, en parte (sin haber jamás dominado la economía de Bresson), fue la siguiente:*f*

> "Si elijo hacer películas hoy en día es para recordarme a mí mismo y a los demás que hay cosas mucho más importantes que las películas. Pero, ¿cuál es la mejor manera de expresar este deseo? Hacer películas, ver películas, leer textos como éste, es un privilegio, un lujo incluso, inalcanzable para gran parte de la población mundial. (...) Aunque la realización de películas es sólo uno de los medios por los que asumo mi responsabilidad social, estoy convencido de que me permite tener una voz más rica, más resonante y de mayor alcance que la que proyecto como hablante o escritor. Con este fin, también hago películas para mejorar al hacer películas." [3]

La impugnación de la relación entre el arte y la política no es, obviamente, nada nuevo. En los libros 4 y 10 de la República, como es bien conocido, Platón condenó no sólo la inutilidad de la poesía, sino incluso sus posibles efectos negativos (con la única excepción de aquellos versos cantados en celebración de los Dioses o de los hombres famosos). Argumentando que la poesía apelaba a las facultades inferiores de los hombres, es decir, la emoción, que "alimenta y riega las pasiones en lugar de secarlas", Platón concluyó extendiendo la oferta de "conceder a aquellos de sus defensores que son amantes de la poesía (...) permiso para hablar en prosa en su nombre: Dejemos que muestren no sólo que ella es placentera sino también útil para los Estados y para la vida humana, y los escucharemos con un espíritu amable, pues, si esto puede probarse, seguramente saldremos ganando. Es decir, si existe una utilidad en la poesía además de un deleite." Que el "deleite" en sí mismo pueda tener "utilidad" parece haber estado fuera de consideración.

Dentro del amplio espectro de lo que las imágenes en movimiento pueden aspirar a hacer, mi intención aquí es tratar de traer de vuelta un poco de vida a la noción de "cinéma engagé", un cine involucrado, un cine comprometido: para reafirmar el valor de la convicción de que el cine siempre ha tenido y sigue teniendo la capacidad de contribuir significativamente a la confrontación de las injusticias de su tiempo.

Antes invoqué la palabra privilegio. En su ensayo seminal "La responsabilidad de los intelectuales", Noam Chomsky lo expresa claramente: "El privilegio da oportunidades y las oportunidades confieren responsabilidades": algo que, en mi opinión, debería ser un punto de partida aceptado. Pero, ¿qué significa ser un cineasta responsable? ¿Responsable con qué? ¿Con quién? ¿Con uno mismo? ¿Con el propio público? ¿Con sus productores (para aquellos que tienen la suerte de tenerlos)? Dejo estas preguntas en el aire por el momento.

Cuando le preguntaron si creía que el cine podía tener un rol político, el director francés Jean-Marie Straub respondió una vez: "Por supuesto que tiene un rol político. Todo es político, todo lo que uno hace en su vida es político. Así, el cine, el arte que mantiene la relación más directa con la vida, es la forma de arte más política. Esto no quiere decir que las películas llamadas «agit-prop» sean las más políticas, a menudo es lo contrario. Pero el cine es la forma de arte político por excelencia." Al citar esto, es importante que se entienda que lo que estoy afirmando no debe interpretarse como una amonestación contra el arte por el arte, el cine por el cine, o que signifique una condena general del cine como entretenimiento. Los límites de lo que estoy describiendo no son tan nítidos ni tan fáciles de definir, y las maneras en que uno cataliza sus energías son complejas. Dicho esto, podría argumentar, como he hecho en otros lugares, contra un espectro de obras que caracterizo como el Cine de la Distracción y la Alienación (alienación en el sentido marxiano, no brechtiano): un cine vacío de calorías que no ofrece al espectador nada en términos de nutrición real y que, bajo sus peores aspectos, se convierte en poco más que una forma de narcotráfico y violación espiritual.

¿Qué se entiende por una película política? Para Jonas Mekas, cualquier película que te haga pensar de forma diferente después de verla debe ser considerada una película política. Para Luis Buñuel, las películas idealmente apuntan a transmitir al público "la certeza absoluta de que NO VIVEN EN EL MEJOR DE LOS MUNDOS POSIBLES." [4] Recordando a la anterior observación de Straub, el académico británico Mike Wayne afirma: "Todas las películas son políticas, pero no todas las películas son

políticas de la misma manera." Lo que constituye películas políticas útiles para Wayne son las obras que "de un modo u otro, abordan el acceso y la distribución desigual de los recursos materiales y culturales, y las jerarquías de legitimidad y estatus que se otorgan a esas diferencias." Wayne al mismo tiempo se apresura a señalar que "Lo que cuenta como política es, de hecho, una cuestión política en sí misma. La separación burguesa de la política y la economía, la representación y el comercio, dista mucho de ser inocente, mientras que la extensión de lo político a lo personal y lo cultural fue uno de los principales objetivos y logros del feminismo." [5] A esto añadiría que cualquier película que nos vuelva a sensibilizar con nuestra humanidad, que nos abra –aunque sea temporalmente– a un sentido renovado de conexión con el mundo que nos rodea, puede decirse que cumple una función política útil.

En última instancia, como cualquier otra actividad o gesto, el hecho de traer una película al mundo no se produce en el vacío. La energía que se gasta en una dirección es energía que no se gasta en otra. Y como escribió Percy Shelley en su muy despreciado y políticamente influyente poema "Queen Mab", "No hay miseria desconectada". [6]

Abrimos los ojos. Cerramos los ojos. Elegimos.

Prueba positiva

No es difícil encontrar el punto de vista, expresado con frecuencia [7], de que las películas, cualesquiera que sean sus méritos, cualesquiera que sean sus aspiraciones, son fundamentalmente impotentes cuando se trata de afectar al cambio social —un sentimiento expresado no sólo con respecto a las películas, sino hacia la eficacia política de prácticamente todas las expresiones creativas y artísticas. "La poesía hace que nada suceda", escribió celebremente W.H. Auden [8]. A lo que el mucho menos famoso cineasta radical Marc Karlin respondió: "Puede que la poesía no sea capaz de detener un tanque. Pero puede alertarnos de un tanque." [9]

Con respecto al objetivo de que hacer una película, escribir una novela, producir cualquier obra de arte, pueda de alguna manera cambiar realmente el mundo, admito sin reparos que tales ambiciones deben abordarse con considerable escepticismo y la mayor humildad. Además, en la mayoría de los casos, poder medir y cuantificar verdaderamente el impacto material de una película es prácticamente imposible. En la mayoría de los casos, pero no en todos.

En 1966, el director británico Ken Loach emitió en la BBC una película titulada Cathy Come Home. La historia de un joven matrimonio que pasa por momentos económicos difíciles y eventualmente se enfrenta al desalojo y la falta de vivienda, la película fue, en su primera emisión, vista por 12 millones de personas, una cuarta parte de la población británica de la época, y condujo directamente a la formación de CRISIS, una organización benéfica nacional, que ofrece servicios anuales de educación, empleo, vivienda y salud, además de presionar al gobierno para que se produzcan cambios políticos que prevengan y mitiguen la falta de vivienda.

En 1969, el cineasta boliviano Jorge Sanjinés estrenó su ya clásica La sangre del cóndor, una película que revelaba la práctica de la esterilización forzada de mujeres indígenas llevada a cabo en secreto por los Cuerpos de Paz de los Estados Unidos. A los dos años de su estreno, la notoriedad de la película de Sanjinés llevaría a la expulsión sin precedentes históricos de los Cuerpos de Paz por parte del gobierno boliviano.

En 1988, The Thin Blue Line de Errol Morris demostró que un hombre, Randall Adams, sentenciado a cadena perpetua en prisión por el asesinato de un oficial de la policía de Dallas era en realidad inocente, lo que finalmente resultó en que la condena de Adams fuera anulada. Al igual que le ocurrió a Robert Elliot Burns en 1933 después de la manifestación contra la barbarie de los sistemas penales del sur, tal como se describe en I am a Fugitive from a Chain Gang de Mervyn LeRoy, que condujo a una nueva apelación del caso de Burns y a su liberación. Más recientemente, los propios productores de la película West of Memphis financiaron nuevas investigaciones, incluyendo nuevas pruebas de ADN, ayudando a conducir a la liberación de los así llamados WEST MEMPHIS 3, tres adolescentes juzgados y condenados por el asesinato de tres niños en West Memphis, Arkansas.

En 1999, la película Rosetta de los hermanos Dardenne, cineastas belgas, inspiró una nueva ley, apodada "Ley Rosetta", que prohíbe a los empresarios pagar a los trabajadores adolescentes menos

del salario mínimo.

En 2009, el documental The Cove, premiado por la Academia, llamó enormemente la atención sobre la práctica de la caza de delfines en Japón. Recientemente leí una entrevista con el director de la película, Louie Psihoyos, en la que abordaba la cuestión de aquellos que dicen, cuatro años después del estreno de la película, "que la matanza continúa. La película no tuvo ningún efecto." Y si bien es cierto que estas matanzas masivas de delfines persisten, Psihoyos señala el hecho de que con el transcurso de los años la demanda de carne de delfín en Japón se ha reducido actualmente en dos tercios. También señala otra consecuencia: tan importante como cualquier otro resultado de The Cove para Psihoyos es que una persona vio la película, se hizo vegana y decidió dedicarse al cine. Esa persona, Judy Bart, se inspiró directamente para financiar la película Blackfish. Citando a Psihoyos: "Hay un efecto dominó que se produce con una película, y a veces no es una reacción tan instintiva como te gustaría pensar: que haces algo y acaba con el problema de inmediato. Se trata de un tipo de enfermedad mucho más sistémica que tenemos en la consciencia pública, donde subyugamos animales inteligentes y sensibles para el entretenimiento, y pensamos que eso está bien. Eso está cambiando ahora muy rápidamente, más por causa de Blackfish que por The Cove. Y para mí no importa quién se lleva el crédito de esto." [10]

En 2012 se estrenó la película de Kirby Dick The Invisible War, exponiendo las desenfrenadas agresiones sexuales en el ejército. Apenas dos días después de ver la película, el Secretario de Defensa Leon Panetta emitió una directiva que ordenaba que todos los casos de agresión sexual fueran tratados por oficiales superiores con el rango de coronel o superior, lo que efectivamente terminó con la práctica de que los comandantes decidieran estos casos desde sus propias unidades.

Sin duda, también se da el caso de que semejante poder puede inspirar con la misma facilidad un impacto social negativo. Por ejemplo, en un libro recién publicado de David Cunningham llamado Klansville, USA, describe cómo a principios de la década de 1870 el Ku Klux Klan había desaparecido efectivamente como organización, permaneciendo inactivo durante unos 45 años. "En 1915, sin embargo, Birth of a Nation se estrena mirando hacia atrás nostálgicamente al Klan como una fuerza heroica después de que la Guerra Civil supuestamente restaurara el orden en el Sur, incluido el orden racial. En la película se quema una cruz. Un hombre llamado William Simmons, que vivía en Atlanta en esa época, utiliza el comienzo de la película en Atlanta como una manera de crear el renacimiento del Klan. Lo que hace como primer acto público del Klan es organizar un mitin en el que se quema una cruz en Stone Mountain, en las afueras de Atlanta. Así que la quema de cruces era realmente un símbolo ficcional que aparece en esta película y que es absorbido por el renacido Klan."

Prueba negativa

Hay por supuesto una forma inversa de plantear mi argumento. Es decir, si las películas no tuvieran verdaderamente ningún poder para influir sobre las cosas, ¿por qué se han hecho y se siguen haciendo semejantes esfuerzos concertados para suprimirlas y restringir el acceso a ellas? ¿Por qué, por ejemplo, tan pronto como en 1906, se prohibió en todo el país la película Re-Enactment of the Massacre at Wounded Knee? Esto, a pesar del hecho de que fue dirigida prácticamente por la celebridad más reconocida de la época, Buffalo Bill Cody. ¿Por qué la película de Sergei Eisenstein de 1925, El Acorazado Potemkin, fue prohibida en el Reino Unido, prohibición que se mantuvo hasta 1954, y que luego, al ser estrenada, fue "clasificada no apta para menores" por la Junta Británica de Censores hasta 1978? ¿Por qué en 1946, cuando el director John Huston apareció en el Museo de Arte Moderno para proyectar su nuevo documental Let There Be Light, un perfil del tratamiento psiquiátrico de los soldados estadounidenses que sufrían lo que entonces se llamaba "neurosis de guerra", la policía militar se presentó, confiscó la película y se negó a dejarla ver durante los siguientes 35 años? ¿Por qué la BBC suprimió la emisión de la película de Peter Watkins The War Game, una película que ellos mismos habían producido con la intención de proyectarla el 6 de agosto de 1965, el vigésimo aniversario del bombardeo de Hiroshima, y siguió negándose a emitir la película durante otros 20 años? ¿Por qué en 1966 en Francia se prohibió La batalla de Argel durante más de cinco años después de su estreno, a pesar de su inmediata y extendida aclamación internacional? ¿Por qué en 1966 y de nuevo en 1988 se incendiaron intencionalmente todos los negativos de las películas del cineasta libanés Christian Gazi? ¿Por qué se destruyeron los archivos fílmicos personales del director francés René Vautier en 1985? Basta con hojear los 40 años de la revista Index on Censorship para encontrar un ejemplo tras otro. En los peores extremos del problema están los casos de aquellos

cineastas que han sido heridos, torturados o asesinados como reacción directa a su trabajo. Pienso en cineastas como el "desaparecido" cineasta argentino Raymundo Gleyzer —director de México, la revolución congelada, Los traidores y La tierra quema— secuestrado en mayo de 1976 por la dictadura militar, visto por última vez en el tristemente célebre Centro de Tortura de Vesubio y desaparecido hasta el día de hoy. Pienso en el camarógrafo chileno Jorge Müller Silva, que fotografió la fundamental película La batalla de Chile dirigida por Patricio Guzmán, y que finalmente fue secuestrado por la policía militar de Pinochet, torturado, y cuyo paradero sigue siendo desconocido. Pienso en Dhondup Wangchen, el cineasta tibetano golpeado y encarcelado desde 2008 en China por cargos relacionados con la realización del corto documental de 25 minutos Leaving Fear Behind, construido en torno a conversaciones con tibetanos que expresan sus puntos de vista sobre una serie de cuestiones, desde el Dalai Lama hasta los Juegos Olímpicos en Pekín de 2008, pasando por la situación de los derechos humanos en el Tíbet.

Más conocido es el caso del cineasta iraní Jafar Panahi, que en diciembre de 2010 fue condenado a seis años de cárcel y a una prohibición de 20 años para dirigir películas, escribir guiones o dar cualquier tipo de entrevista (una circunstancia a la que, a su favor, Panahi sigue resistiendo). Mucho menos conocido, un artículo aparecido en Agence-France Presse el año pasado informaba sobre un joven director camerunés llamado Richard Djimeli, que fue secuestrado, interrogado durante 11 días y torturado por una ficción política considerada como una burla a la longevidad del Presidente Paul Biya. Djimeli insiste en que su película, llamada 139... The Last Predators, sobre el líder de una nación imaginaria que lleva 139 años en el poder y no da señales de dimitir, no es una referencia a Biya, de 80 años, que está en el poder desde hace tres décadas. "Me cortaron un dedo", dijo Djimeli, "me morí de hambre y perdí 10 kilos (...) Mis secuestradores querían matarme y tirarme a un pantano, pero uno de ellos me ayudó a escapar." Dos días antes de su rapto y justo después del estreno de la película, la compañía de actores de Djimeli había recibido un mensaje de texto amenazador: "Dile a tu amigo Richard Djimeli que está cavando su propia tumba. Su película es parte de un complot desestabilizador que ya ha sido desenmascarado. Si quiere hacerse el patriota, será decapitado. La victoria está cerca." [11]

Para subrayar aún más este punto sobre la prueba inversa, ofrezco el siguiente estudio de caso:

Aquí en los Estados Unidos, hubo una vez un grupo de hombres y mujeres que se reunieron para formar su propia pequeña compañía cinematográfica. La llamaron Compañía Independiente de Productores, nacida del deseo, según sus palabras, de contar "historias extraídas de la experiencia viva de gente ignorada durante mucho tiempo en Hollywood: los hombres y mujeres trabajadores de Estados Unidos." Comenzaron a investigar y a desarrollar posibles proyectos: una película sobre el caso de los Scottsboro Boys en Alabama de 1931, otra sobre una mujer divorciada que pierde la custodia de sus hijos tras ser acusada de comunista. Durante este tiempo, dos miembros del grupo, Paul y Sylvia Jarrico, regresaron de unas vacaciones en New Mexico y empezaron a relatar lo que habían aprendido allí sobre una huelga de mineros entre trabajadores mayoritariamente mexicanos-americanos, una huelga que había durado un año y medio y que acabó obteniendo una serie de victorias significativas para los huelguistas y sus familias. La compañía había encontrado su historia. La película que terminaron realizando, Salt of the Earth, es, en mi opinión, una de las películas más raras, inusuales y significativas de la historia del cine estadounidense.

Antes de continuar, permítanme retroceder un poco. Siete años antes de la realización de la película. 1947. El Comité de Actividades Antiestadounidenses de la Cámara de Representantes (a veces presidido por Joe McCarthy) lleva a cabo nueve días de audiencias sobre la supuesta propaganda e influencia comunista en la industria cinematográfica de Hollywood. De los once "testigos hostiles", sólo uno, el dramaturgo emigrado Bertolt Brecht, decide finalmente responder a las preguntas del comité. Los otros diez se niegan, alegando su derecho a la libertad de expresión y de reunión según la Primera Enmienda. La pregunta crucial que se niegan a responder ahora se traduce generalmente como "¿Es usted ahora o ha sido alguna vez miembro del Partido Comunista?" Esa afiliación no era entonces ni había sido nunca ilegal.

Dos de quienes harían Salt of the Earth se encontraban entre los llamados "10 de Hollywood": el director Herbert Biberman y el productor Adrian Scott; otros dos, Paul Jarrico y Michael Wilson, que ayudaron a producir y escribir el guión, también se encontraban entre los muchos artistas de la lista negra.

Incluso antes de que las cámaras empezaran a rodar, The Hollywood Reporter proclama que se está filmando una película "roja" en New Mexico bajo "órdenes directas del Kremlin" [12] . Mientras tanto, en el pequeño pueblo de Silver City, más de 400 personas son invitadas a leer así como también a comentar el guión anticipadamente. El casting se realiza en toda la región, con sólo 5 de los papeles de la película interpretados por actores profesionales. El personaje principal de Ramón es interpretado por el Presidente del Sindicato local de la vida real.

A pesar de la enorme presión de Hollywood que hace casi imposible la contratación de equipos sindicalizados, se reúne un equipo de producción. Mientras se inicia el rodaje, el congresista republicano de California Donald Jackson acude al recinto de la Cámara de Representantes y pronuncia un discurso de 20 minutos atacando la película como "una nueva arma de Rusia (...) diseñada deliberadamente para inflamar los odios raciales y para describir a Estados Unidos como el enemigo de toda la gente de color". Promete hacer todo lo que esté bajo su alcance para impedir la proyección de la película "en las salas de América".

En la locación, los actores que interpretan a los sheriffs "anglo" son obligados a abandonar la ciudad por los vigilantes. Los negocios que ayudan a la película reciben amenazas telefónicas anónimas. De vez en cuando se tiran disparos contra el set y los vehículos, mientras que periódicamente una avioneta sobrevuela en lo alto dificultando la grabación de sonido y se transmite música ruidosa por altavoces. En uno de los eventos más dramáticos, la actriz principal Rosaura Revueltas es arrestada por oficiales de inmigración estadounidenses por una supuesta violación del pasaporte (su pasaporte no había sido sellado a la entrada, un error del gobierno) y vuela rápidamente de regreso a México. Como consecuencia, los cineastas tienen que emplear una doble para algunas de las secuencias finales de la película.

Los últimos días del rodaje, la película tiene lugar en condiciones de "cuasi-asedio", con la patrulla estatal de autopistas vigilando las carreteras para proteger al reparto y al equipo. Luego de la partida de los cineastas, la casa del actor que interpreta a Jenkins (el sindicalista anglo), así como el Union Hall, son incendiados por completo. Sin embargo, los problemas no terminan aquí. Uno a uno, los laboratorios cinematográficos ignoran o rechazan el procesamiento de la película. Howard Hughes, en ese momento presidente de los estudios RKO, escribe una carta al congresista Jackson en la que le explica que "los estudios podrían efectivamente acabar con la película si le niegan a la producción el acceso a las instalaciones que necesitaban para editar, doblar, musicalizar y demás preparativos de la película para los cines." Finalmente, la compañía triunfa y consigue procesar la película enviándola a diferentes laboratorios bajo varios pseudónimos, incluyendo en un momento dado titular la película "Vaya con Dios".

Una vez iniciada la posproducción, las salas de edición cambian regularmente de ubicación para no ser descubiertas, incluyendo durante un tiempo el uso de un baño de mujeres dentro de una sala de cine cerrada. A los cuatro meses, el editor en jefe Barton Hayes renuncia. Más tarde se descubre que era un infiltrado del FBI.

Para la musicalización, se decide grabar la música sin que los músicos ni los técnicos sepan la verdadera identidad de la película. Como no se encuentra ningún montador de negativos con experiencia, el equipo de edición habitual se hace cargo del trabajo, pero como resultado se cometen varios errores técnicos.

Marzo de 1954 (reveladoramente, el mismo año en que se estrena Nido de ratas de Elia Kazan): una sala de cine tras otra se abstiene de poner en cartel la película. Después de la primera de las dos proyecciones de prensa programadas, el sindicato de proyeccionistas, irónicamente, boicotea la proyección de la película. A pesar de algunas excelentes reseñas y de la buena asistencia, la película se cierra en menos de un mes en New York, después de lo cual ningún distribuidor está dispuesto a manejar la película a nivel nacional. La ahora estimada crítica Pauline Kael escribe que la película es "tan claramente una pieza de propaganda comunista como no hemos tenido en muchos años", describiendo la historia como "ridícula y patentemente falsa" y "un juego de moralidad proletaria" [13] . Salt of the Earth no se estrenaría propiamente en Estados Unidos hasta 1965, 12 años después. Todo esto, sólo por una película.

A falta de pruebas

Por último, ¿qué decir de todas aquellas películas de inclinaciones políticas que nunca han sido suprimidas o censuradas, todas aquellas películas que nunca lograron reescribir leyes o liberar a los inocentes o ayudar a llevar a los corruptos ante la justicia? En otras palabras, la mayoría de las películas, incluidas las mías. Si mi intención es reafirmar la convicción del valor del cine políticamente comprometido, ¿qué pasa con todos aquellos cientos de miles de películas?

Hablen con cualquier persona seriamente involucrada en cualquier tipo de trabajo de justicia social, y les dirán que el compromiso con tales ideales es la tarea de una maratón y no de una carrera corta. Una concentración, una marcha de protesta o una campaña de demandas raramente producen el resultado deseado, si alguna vez lo hacen individualmente. Tampoco lo hace una película. Medir el éxito según tales criterios es una receta para el fracaso, que simplemente alimenta la sed moderna de gratificación instantánea, resultados instantáneos. Al igual que ocurre con las demás artes, un encuentro con una película puede actuar sobre el espectador durante un muy largo periodo de tiempo, a veces de maneras impredecibles y subterráneas, y muy a menudo, de maneras desconocidas e incognoscibles para la persona que ha hecho la película.

Para aquellos que argumentan que tales películas a menudo no hacen más que predicar a los ya convencidos, en primer lugar, les cuestionaría el uso del término “predicar”, pero celebro alegremente el valor de llegar a los convencidos. Como la mayoría de la gente que conozco, me nutro continuamente del duro trabajo de muchos artistas, escritores, pensadores, activistas, con el fin de mantenerme no sólo mejor informado, sino para reavivar continuamente mi propia energía y motivación para luchar más duro, para trabajar más diligentemente.

Quiero decir, ¿cuál es el valor cuantificable de una canción de Woody Guthrie?

Aunque uno no siempre puede cambiar la realidad, sí puede cambiar las maneras de ver la realidad y, de este modo, aumentar la posibilidad de cambiarla. Una película política fuerte puede ser un acicate para la consciencia individual, puede ser un catalizador que contribuya como uno de muchos elementos contiguos que conducen hacia un cambio en la conciencia pública. En su percibida impotencia, tales películas también pueden ser similares a esas pequeñas y silenciosas gotas de agua que, con el tiempo, tienen la capacidad de desgastar la piedra.

En última instancia, creo que, en cualquier caso, es cuestión de hacerlo. Independientemente de la certeza del resultado. Independientemente de las presiones para obtener pruebas verificables. Nos movemos en un mundo lleno de continuas distracciones, de continua seducción de nuestra atención, que nos invita a mirar aquí y no allí, a gravitar siempre que sea posible en relación con lo placentero, lo cómodo, lo fácil, en lugar de confrontar con lo doloroso, lo incómodo, lo difícil.

Afortunadamente para la mayoría de nosotros, las duras realidades se abren camino periódicamente.

Aunque sea en la periferia de la visión, somos conscientes de que las cosas no son como deberían ser.

Tenemos una idea del creciente problema del calentamiento global y sus efectos en el cambio climático;

Tenemos algún conocimiento del abismo exponencialmente en expansión entre los obscenamente ricos y los desesperadamente pobres, de que, en el siglo XXI, entre 2 y 3 billones de personas siguen viviendo en la pobreza extrema, sin atención sanitaria, educación o trabajo;

Que sólo hoy, unos 21.000 niños morirán en todo el mundo por causas en gran medida evitables;

Que sólo queda un 10% de peces comestibles en el océano y que esta cifra está disminuyendo rápidamente.

...

En términos más generales, si la estimación más baja del número de especies es cierta —es decir, que hay alrededor de 2 millones de diferentes especies en nuestro planeta—, entonces eso significa que ocurren entre 200 y 2.000 extinciones cada año, pero si la estimación más alta de las especies es cierta —que hay 100 millones de diferentes especies que coexisten con nosotros en nuestro planeta—,

entonces entre 10.000 y 100.000 especies se extinguen cada año.

Que nos despertamos diariamente en un mundo asolado por problemas pantagruélicos y las incómodas verdades de la proliferación nuclear, los residuos tóxicos, la guerra, la tortura, las violaciones, el genocidio, el tráfico de personas, el gansterismo económico, todo tipo y clase de discriminación, la codicia —la lista es larga, los crímenes innumerables...

"El problema es", como nos recuerda la maravillosa escritora y activista india Arundahti Roy, "que una vez que lo ves, no puedes dejar de verlo. Y una vez que lo has visto, quedarse callado, no decir nada, se convierte en un acto tan político como hablar. No hay inocencia. De cualquier manera, eres responsable."

No es que personalmente no me sienta nunca conflictuado con estos asuntos. Uno no filma con impunidad. No sólo reconozco sino que insisto en el reconocimiento de lo espinoso de la relación entre el cine y el cambio social. Dicho esto, la cuestión central de la dominación de los ricos y los poderosos no es una ley inmutable de la naturaleza. Y el estudio de la historia revela que la proyección de una película también puede proyectar al espectador hacia estados de concsiencia recién despiertos y de claridad moral, cuyas consecuencias son enfrentadas a diario en lo que notamos en el mundo que nos rodea y en lo que el espejo nos refleja de vuelta, si nos atrevemos a mirar.

Abrimos los ojos. Cerramos los ojos. Elegimos.

Notas

1

Libération, Numero Special, "Pourquoi Filmez-Vous?" Mai 1987.

2

Leslie Garis, "Susan Sontag Finds Romance," The New York Times Magazine, August 2, 1992.

3

Pablo Acosta Larroca y Florencia Gasparini Rey, eds. "Special Dossier Grupokane: Why Do I Make Films?" GRUPOKANE, October 2011, http://www.grupokane.com.ar/index.php?view=category&id=61%3Acatfilm&option=com_content&Itemid=63

4

Robert Hughes, ed. Film: Book 1 The Audience and the Filmmaker (New York: Grove Press Inc., 1959).

5

Mike Wayne, Political Film: The Dialectics of Third Cinema (London: Pluto Press, 2001), 1.

6

Newell F. Ford, ed. The Poetical Works of Shelley (Boston: Houghton Mifflin, 1975), 13.

7

P ej:. Werner Herzog, "Las películas no cambian nada... las películas no tienen semejante poder", CBC Radio, September 12, 2011.

8

W.H. Auden, "In Memory of W.B.Yeats", en Collected Shorter Poems 1927-1957 (New York: Random House, 1967), 142.

9

Patrick Wright, "A Passion for Images," Vertigo I. 9 (Summer 1999): 5.

10

Robin Kawakami, "«The Cove» Director on the Impact of Winning Oscar", http://blogs.wsj.com/speakeasy/2014/02/06/the-cove-director-on-the-impact-of-winning-oscar/

11

http://www.timeslive.co.za/africa/2013/04/29/cameroon-director-kidnappedtortured-for-film

12

Mike Connally, The Hollywood Reporter, February 10, 1953.

13

Pauline Kael. 1954 reseña de Sight & Sound reimpresa en I Lost It At The Movies (New York: Bantam, 1966), 298-311.

Como citar: Gianvito, J. (2023). Llevar consciencia a la conciencia, *laFuga*, 27. [Fecha de consulta: 2026-11-06] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/llevar-consciencia-a-la-conciencia/1181