

La madriguera. Revista de cine (Ediciones de intervención cultural S.L.)

Título:
Entrevista con Philippe Garrel

Autor/es:
Alcalde, Jose Ángel

Citar como:
Alcalde, JÁ. (2001). Entrevista con Philippe Garrel. La madriguera. (35):56-61.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/41933>

Copyright:
Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



Entrevista con Philippe Garrel

por José Ángel Alcalde

Philippe Garrel ha fundado a lo largo de 37 años de continua investigación, de la que ha resultado una veintena de films, una auténtica poética cinematográfica abierta a la circulación de la vida y rebosante de una virtud hoy tan escasa como la sinceridad. Perteneció Garrel a esa generación posterior a la *nouvelle vague* que cultivó un cine de la experiencia bajo el patronazgo de Jean Eustache y al rebufo de las vivencias del 68, generación que él mismo retratará en su film *Les Ministères de l'art*. Y hay algo de ministerio en su actitud inalienable que, dada la absoluta observancia de un voto de pobreza, le ha permitido construir su obra en los márgenes de la industria.

Este hombre maduro que tengo delante, que atesora aún cierta energía juvenil, ha sido sucesivamente: "niño desafinado" en su "infancia" cinematográfica, adolescente al albur de la florida primavera del 68, veinteañero que descubre el *underground* americano de la mano de Nico, musa y compañera, con la que luego vivirá las experiencias límite de los años setenta, y finalmente superviviente, siempre superviviente, cronista de la madurez y de las derrotas de aquella generación de "niños perdidos", según el acertado apelativo de Guy Debord. Puntúan su carrera cinematográfica, siempre en el filo, continuas y profundas rupturas realizadas al avistar el *cul-de-sac*, tras las que abre nuevos caminos no acotados por los que poder transitar en libertad. Así en sus primeros films, como *Marie pour mémoire* (1967), *Le Révélateur* (1968), Garrel trata de encontrar un vocabulario propio a la sombra del proyecto de modernidad godardiana. Se lanza después a recorrer continentes con una cámara en la maleta a la búsqueda de tierras vacías y remotas que filma, en su trilogía —*La Cicatrice intérieure* (1971), *Athanor* (1973), *Le Berceau de cristal* (1975)—, con composiciones hieráticas y en largos y preparados planos secuencia, pergeñando una puesta en escena de vanguardia hija de una mística propia de la psiquedelia que prescinde de las convenciones narrativas. Luego, con la llegada de los tiempos oscuros, en *Les Hautes solitudes* (1973) o *Le Bleu des origines* (1978),

film que rueda con una cámara con manivela, parece querer remontarse a las virtudes expresivas del mudo. Consciente quizás de que este camino le conduzca a la afasia regresa al guión en *L'Enfant secret* (1979-82) y *Liberté la nuit* (1983), para retratar su época y sus vivencias personales; no obstante, todavía se permitirá realizar algún film-límite como *Elle a passé tant d'heures sous les sunlights* (1985). En su última etapa hasta el momento, marcada por su renovado interés por la expresión verbal, ayudado en los diálogos por el escritor Marc Cholodenko, perenne colaborador desde *Les Baisers de secours* (1988), Garrel se mueve entre lo privado y lo generacional. Retrata así, a través de un alter-ego cinematográfico, en films como *J'entends plus la guitare* (1991) o *La Naissance de l'amour* (1993), el intenso tráfico de emociones de la vida actual de aquella generación cuyos usos amorosos tan bien captaron en los setenta el film seminal de Jean Eustache *La Maman et la putain* y el ensayo de Barthes *Fragments de un discours amoroso*.

Podríamos señalar dos figuras esenciales que aparecen a lo largo de toda la obra de Garrel. Una es la imagen familiar, de la familia bíblica de sus primeros films a la familia cotidiana de sus últimas épocas, retrato íntimo de su vida cuando no está rodando. Otra, la idea del vagabundeo, del viaje como experiencia de lo diferente, como búsqueda de lo remoto, en sus films de los setenta y, en la actualidad, tanto deriva, como entrada de lo inesperado en la rutina de la vida diaria.

Realizo la entrevista aprovechando su regreso a Barcelona tras dieciséis años de ausencia para presentar una corta retrospectiva de seis de sus films organizada dentro del marco del Festival de Cinema Independiente "L'Alternativa"

—Encuentro que en tu obra se da una confluencia de dos vectores, por una parte la influencia de la *nouvelle vague* y lo que conllevaba de entrada de aire fresco, vida y nuevos planteamientos en el cine y por otra la del *underground* americano, como cultura alternativa y nueva filosofía vital. ¿Tienes tú también esa impresión?

—Sí. Cuando Nico me presentó a Warhol en la Factory lo que encontré en su cine artísticamente revolucionario después de la

nouvelle vague era que no rodaba con técnicos sino con un pequeño grupo de amigos entre los que repartía los papeles. De esta manera se creaba una atmósfera en el plató que no existe si trabajas con profesionales que te son extraños. Todos los gestos del cine industrial eran reemplazados por otros sacados del cine amateur. Otra cosa que me interesó de Warhol es como conseguía presentar un ritmo humano a escala de la vida. Por ejemplo, en *The Chelsea Girls* utilizaba dos pantallas, en las que se desarrollaban simultáneamente dos escenas de la vida cotidiana supuestamente localizadas en diferen-



Fotograma de *La naissance de l'amour*

tes habitaciones del Hotel Chelsea de Nueva York. Eso permitía presentar las escenas en bruto sin necesidad de acelerar su ritmo interior, ya que si dejaba de interesarte la acción que se desarrollaba en una pantalla podías centrarte en la otra. Comprendí pues que si había un film moderno después de *A bout de souffle* o *Pierrot le fou* ese film era *The Chelsea Girls*.

–Tienes una manera de interpretar el cine que pasa muy cerca de tu vida. Esta ya estaba presente al principio de tu obra, cuando filmabas a tu padre, a tus parejas o a tí mismo, pero últimamente parece acercarte a la dimensión autobiográfica que propuso en sus tiempos Jean Eustache. Esto permite que el espectador acabe estableciendo una relación muy personal e intensa con tu obra.

–En mi vida cotidiana actual, lo habitual es que acueste a mi tercer hijo, de un año y medio de edad, y después me ponga a escribir los diálogos. Esta contigüidad hace que no perciba la vida y el arte como mundos separados, que no dé más importancia a uno que a otro. Por un lado, quiero reflejar eso en mis films. Por otro lado, deseo que éstos me ayuden a vivir, por ejemplo, cuando tengo un estado de ánimo destructivo, que me sirvan tanto en mi vida posible como para ser un artista. Así es como mantengo un equilibrio. Dado que opté desde muy joven por el cine hubiera sido horrible si me lo hubiese planteado como un trabajo, tenía la necesidad de servirme de él de una manera práctica, estableciendo una relación continua; era una manera de retratar las mujeres con las que vivía, de mantener una relación continua con mi padre, de tener

hijos si quería tenerlos. Ocurre lo mismo con el psicoanalista, que cuando analiza una pasión no está completamente vuelto hacia el exterior de la vida sino que el análisis forzosamente le sirve también a él; el hecho de psicoanalizar las pasiones ajenas le ofrece una vida posible.

En mis inicios me apoyé, aparte de en Godard y Warhol, en la pintura. Porque, ¿quién tenía este tipo de vida, es decir, quien era capaz de pintar a su mujer o a sus niños en el dormitorio? Los pintores. En la pintura se daba esa fusión entre el ejercicio del arte y de la vida, lo que no ocurre habitualmente en el cine, donde están muy separados estos elementos. Yo quería hacer un cine que fuera como el ejercicio de un pintor en su taller, y así lo bauticé en sus tiempos, cine de taller, como si fuera un pintor que pintase con una cámara de 35 –de hecho, yo mismo llevaba la cámara y montaba en alguna habitación de mi casa–. Y este cine de taller podría parecer más íntimo que el resto del cine, pero si lo comparamos con la pintura no se tiene esa impresión.

–A lo largo de tu carrera te has movido de lo íntimo y de lo individual a lo colectivo, pasando a hacer en tu última etapa un perfecto retrato de los usos amorosos actuales de tu generación.

–En mis últimos films hablo de los héroes, pero de los héroes en el hogar. Me interesa la sexualidad de una manera abstracta. Y para extraer la esencia, la metafísica sexual, hay que estudiar el comportamiento de la gente en su casa; hay que ver lo que tienen de ordinario... y no hay hombres extraordinarios en el dormitorio. Se trata de buscar lo que es universal. Cuando se acomete en ar-

te una investigación sobre material humano no es por narcisismo o exhibicionismo, es como un psicoanálisis. Freud busca a través del estudio de su propio caso y de otros lo que es común a todos los hombres; y lo que tal vez sea común a todos los hombres es la mística del amor único y del primer amor, esa mística que ocasiona, cuando estos amores se rompen, la melancolía. Hablando de una manera clínica, la melancolía es una enfermedad que ataca a cada generación; ... a la generación de mi padre, por ejemplo, que tuvo durante la guerra amores ocultos y muy complicados de vivir, y que al terminar ésta sus hijos no nacieron de estos amores, sino por el contrario, de nuevas uniones establecidas en tiempo de la paz. De manera que los amores imposibles de la guerra nos interesaron a nuestros padres y a nosotros mismos en forma de una especie de mística. Yo creí comprender ésto cuando vi a mis amigos y a mí mismo reinterpretar con esta misma mística la escena del primer amor, que en cierto modo impide vivir en gran parte la vida. Es ese arquetipo de creencia común a todos los hombres lo que yo he querido estudiar en estos films.

Sobre la cuestión de la melancolía: hay en todos los humanos una especie de trabajo de culpabilidad que les lleva a pasar al acto desesperado, incluso a actuar contra sí mismos. El arte, al investigar su modo de pensar y sus comportamientos, se convierte en una especie de parapeto que ayuda a impedirlo, o a ser menos infeliz. Yo espero que estos films puedan tener para la gente el rol, aunque no en importancia, que han tenido para mí los films de Bergman. Su heterosexualidad y su actitud igualitaria respecto a la mujer me han ayudado enormemente en mi vida privada. Lo que me hubiese gustado, si no me hubiera movido entre minorías, es que la gente, al poner estos films en relación con su vida personal, pudiese entrever todas esas cosas que son muy imprecisas pero necesarias para el conocimiento de nuestras vidas y les fuesen útiles para hacer menos tonterías. Yo, que pienso que el arte tiene virtudes con respecto a la vida cotidiana, intento comprender para decir cosas nuevas y justas sobre el comportamiento que ayuden a arreglar la vida de las personas o, al menos, que éstas no sufran. No sé si estos films seran algún día más o menos útiles.

–En consonancia con esto que cuentas, lo que te separa de tus hermanos mayores de la nouvelle vague es que en sus filmes tiene mucha importancia el cine anterior, mientras que tú, aunque te gusta el cine, partes para la realización de tus films exclusivamente de la vida.

–También lo hace Chantal Akerman. Y, en general toda la gente de mi generación. Si ha habido algo entre la nouvelle vague y nuestro trabajo es la crítica situacionista del espectáculo. En nuestros filmes hay una crítica que no existía antes, que deriva de los situacionistas, que rechazaban el cine como un mundo separa-

do de la vida real. Los cineastas de nuestra generación, como por ejemplo Jean Eustache, han pretendido ser seres humanos antes de ser cineastas. En los films de la *nouvelle vague* hay un rechazo de la mentira sobre la que se sostiene el cine de divertimento, pero por otro lado nos muestran un mundo desplazado, nos hacen creer que lo que nos muestran es la vida, que sus filmes son un documental sobre algo, pero a la vez existe una conciencia real de que se da una mentira sobre la naturaleza de esta relación, de que existe una ilustración de la vida de una forma desplazada.

La crítica que planteamos a la *nouvelle vague*, tanto Akerman, como Eustache, como yo mismo, es que en principio no es tan sencillo como ellos pretendían, ya que al afirmar "nuestro amor es el cine", al querer hacer la vida en cine, llegaron incluso perderse la vida. Las parejas de la *nouvelle vague* no han vivido. Los cineastas de nuestra generación somos artistas pero nuestra vida gira en torno de los hechos comunes de la vida íntima.

–No parece que el cine europeo actual haya seguido este camino.

–Si tomamos a Moretti, Almodóvar, tal vez Lars von Trier, vemos que este cine ha sobrevivido en cierto modo manteniéndose en el ámbito de la imaginación pero levantando los muros de la fabricación. No encuentra otro medio de existir que mediante una ironía permanente, que descubre algo divertido en cualquier elemento de los dramas de la vida cotidiana. Esto mismo también ocurre en literatura: todas las novelas modernas que mejor funcionan, podrán tener sus raíces en la vida, pero muestran continuamente esta ironía. En el cine hay una ambición artística pero, al mismo tiempo, la única manera de tener una proyección al lado de los films americanos es construir los films con ironía. Y no creo que eso esté bien; no hay ironía en los films de Bergman, cuentan la vida real de parejas de cierto estatus cultural, tampoco la hay en Casavetes... No me puedo imaginar un cine, por muy brillante que sea, si baña continuamente de ironía la observación de la vida íntima y cotidiana. Si hay que apuntar un peligro que aceche ahora al cine al que pertenezco, el cine de autor a escala europea, hablaría de esa ironía que impide tanto las cosas de verdad como que el cine sea importante en relación a nuestras vidas.

*–Esta ironía tiene que ver con que los films de hoy, en su mayoría, parten del cine que se ha hecho anteriormente y no de la vida. Cuando se habla de posmodernismo, por definición, se habla de la ironía, que es una manera habitual de trabajar en la reelaboración de materiales previos. Pero pasemos a otra cosa; al ver tu último film *Le Vent de la nuit*, en el que tratas el tema del suicidio, tuve la sensación de que eras muy pesimista a la hora de evaluar la situación actual de la gente de tu generación.*

–No estoy de acuerdo en que sea pesimista. De hecho yo creo que es un film de madurez: en mi juventud no hubiera podido reali-

zar un proyecto que contase un suicidio porque me hubiese tirado por la ventana. El tener tres hijos me permite poder hablar en mi trabajo de cosas muy próximas a ciertos estados de desesperación sin que eso me afecte, ya que tengo un contrapunto muy fuerte de vida. Cuando nos enteramos del suicidio de alguien, tenemos una impresión de respuesta radical: hay mucha gente que dice no, pero ellos lo dicen mas fuerte y se suicidan. En ese mo-



mento ninguna cosa parece tener sentido y no puedes decir nada. Así que se trataría tanto de observar, cuando ya es demasiado tarde, lo que eso provoca en nosotros... como, evidentemente, encontrar los medios de disuadir a posibles suicidas. Y yo pienso que el arte puede tener un importante papel en ello ya que te sirve para remontar el ánimo. Era eso lo que quería hacer, honrar a toda esa gente conocida que se ha suicidado, ya que considero que era gente íntegra, pero al mismo tiempo luchar contra el suicidio, decir, ya que es algo de lo que casi no se habla, que nunca hay que suicidarse. Esa era la dialéctica que quería mantener dentro de la película.

–Indudablemente en tu cine hay continua presencia de aquéllos

que ya no están (Eustache, Nico...). Pero yo digo que eres pesimista en el sentido de que parece afirmar: pasaron los años en que jugabamos a ser héroes y ahora queda el sentimiento amargo de la derrota; creo que más que de un sentimiento individual hablaría del sentimiento de toda una generación.

–Creo que es propio de una madurez lúcida el ser dichoso manteniendo las convicciones, incluso las más negras, y más cuando se piensa en el panorama actual, con la mundialización, espantosa para una generación, la mía, que defendió que la revolución duraría siempre. Recuerdo que Buñuel en *Mi último suspiro* cuenta que durante la Guerra Civil al mirar por la ventana y ver sangre en la calle se horrorizaba de que la revolución también produjese muertes. Pero aun así eso no tiene nada que ver con la guerra, que es una pesadilla de otra dimensión. Nuestra generación comprendió que la sociedad no se mantendría siempre en paz, que existía una continua amenaza de crisis económica y que entre las dos opciones posibles del final del capitalismo, entre la guerra y la revolución había que optar por la segunda, aunque ésta engendrara violencia. Así que tras asumir lo que sufrieron nuestros padres, tomar LSD y revivir ese trauma, la herida en el inconsciente que no cicatrizará nunca del horror de la Segunda Guerra Mundial, comprendimos que vivir la vida sin guerra ya sería mucho. De manera que nosotros encontramos la revolución buscando la solución para alejar de nuevo el espectro de la guerra.

No obstante, en nuestros días, desde la óptica de la mundialización, en este momento de inhumanidad y de estupidez orquestada, se puede pensar, que todo esta completamente perdido. Incluso en el panorama del arte, del cine, hay una especie de igualdad en el mundo entero, en los temas de los que se habla, todo es *completamente pulido y laminado para alejar continuamente el espectro de la diferencia*. La generalización de este estado de las cosas supone también una derrota y se puede ver así: que nuestra generación ha conseguido sobrevivir sin llegar a vivir.

–En todo caso esa sería la historia de todas las generaciones desde que el mundo es mundo. Tu eres de los pocos que tras mostrar en los sesenta el romanticismo de la psicodelia, toda aquella mística del viaje y las drogas, levantan acta de los monstruos que nacieron de los sueños de aquella experimentación en las décadas siguientes.

–Sí, del reverso de todo aquello. Si te refieres al tema de la heroína que he acometido en algunos de estos últimos filmes, y que tiene un tratamiento por una vez didáctico y no dialéctico –que es como trato de ser siempre–, especialmente justo, desde la experiencia, en *J'entends plus la guitare*, creo hay un gran problema de comunicación. Existe un enorme problema de salud porque se comunica mal sobre ella. Si se le dice a las jóvenes generaciones que no hay que fumar hashish porque es muy peligroso y cuando

lo prueban descubren que no pasa nada, y posteriormente escuchan lo mismo de la heroína, el mal ya está hecho.

–Tu obra está llena de rupturas, de manera que cuando llegas a un callejón sin salida, buscas rápidamente otra dirección que te permita seguir evolucionando. ¿Como llegas tras tu primera etapa a dar ese salto que lleva a *La cicatrice intérieure*?

–A partir de *La cicatrice intérieure*, mi quinto largometraje, inicié la colaboración con Nico y el contacto con otro artista moderno me hizo pensar en trabajar en relación a la historia del cine. Podía haber realizado un film interesante, pongamos como *Marie pour mémoire*, que era una especie de reportaje que reflejaba el pensamiento imaginativo de alguien joven en el cine profesional, pero tras cuatro largos, ya no bastaba con circunscribirme a mi edad sino que pensaba romper con el resto del cine. Dada mi ambición ya no quería aparecer como un discípulo de Godard, sino que quería



Fotograma de *La naissance de l'amour*

ser como Braque con respecto a Picasso; buscaba algo que ya no estuviese supeditado a su figura, sino que fuese posterior a él, o simultáneo pero al mismo tiempo diferente. Evidentemente Godard había inventado el cine moderno, pero éste no terminaba en su persona, de manera que la idea en ese momento de ruptura era hacer un film moderno que no fuera neogodardiano. Quería romper con una cierta cotidianidad, con el hecho de hablar al espectador, con los restos de psicologismo que aún mantenía el cine de Godard y busqué algo mucho más abstracto, y así nació *La cicatrice intérieure*. El propio Jean-Luc no entendió este film –fue el único de mis films que no entendió–; en realidad, nadie lo comprendió en su momento, ni siquiera la gente de *Cahiers*, que había defendido todos los anteriores por esa historia de la juventud como fermento artístico, si exceptuamos a Henri Langlois, que siempre me protegió. Aunque el film en cierto modo funcionó –lo pasamos durante un mes en La Pagode de Paris– me separó definitivamente del mundo del cine, con productor, con público, etc... puesto que abrió un camino de búsqueda sobre la modernidad y no una investigación de cara al público.

–Tal vez el problema estribase en que la crítica y los espectadores europeos no tenían tus mismas referencias cinematográficas en ese momento. *Cahiers du cinéma* nunca destacó, menos aún ahora, por mirar con generosidad el cine experimental y mucho menos cuando éste llegaba del otro lado del Atlántico.

–No obstante he de decir que ayer, durante la proyección de *La cicatrice intérieure*, pensaba que estaba hecho para el año 2000, tenía la convicción de que, como en pintura, a veces se da un *decalage* de treinta años entre la realización de una obra y su aceptación. Ya en su época pensé: bien en realidad yo lo hice para el futuro. Si en principio yo quería tener una vida de pintor antes que una vida de cineasta es normal que mis films funcionasen como los cuadros, es decir, que la gente los vaya conociendo poco a poco, que tarden mucho en imponerse y que cuando el público se haya ampliado, pueda acceder, a través de los más modernos, a los más antiguos. Sí, en el plano de la penetración en la sociedad es más interesante ser moderno que un académico, aunque también por las ideas que se transmiten.

–Tu cine es un cine de figuras, en el que el ser humano –hombre, mujer, niño– aparece principalmente en primeros planos, sin caer por ello en el recurso canónico de la potenciación dramática.

–Es lo mismo que le ocurre a los dibujantes, es mucho más fácil dibujar un rostro que dibujar un cuerpo entero con un lápiz. La cámara es como un pincel o un lápiz, para dibujar algo es necesario encontrar el ángulo, el eje, el encuadre... No obstante, la vida no se puede atrapar, la gente al ver un film piensa eso, pero no es así, no se trata de atrapar, la vida en el cine es algo enteramente fabricado. Para mostrar lo que ocurre aquí, en esta habitación, existe un ángulo de cámara que ofrecerá la impresión general de lo que está pasando, y este ángulo, que no es objetivo sino completamente subjetivo, dirá algo sobre el estado y la relación de las personas que nos encontramos en la habitación. La cámara se coloca a cierta altura para transcribir, y eso da un color, un estado de los individuos... de ninguna manera se trata de algo formal, no es un asunto decorativo, es para ofrecer la verdad de algo. Podemos comprobarlo en las cámaras de vigilancia del metro, que jamás componen un plano, no explican nada, no hay ninguna presencia humana en sus imágenes. Una cámara de vigilancia, por perfecta que sea, reflejará siempre una silueta, nunca un hombre, y ¿cómo hacer en el cine para que una silueta se convierta en un hombre? Hay que poner la cámara a una cierta altura, elegir un determinado ángulo, y elegir un plano –un primer plano, un plano general–. No existen reglas, hay que expresar el hecho de estar vivo en un espacio y en un momento determinado.

–A tus 52 años y tras 37 de carrera, ¿qué diferencia encuentras con respecto a las nuevas generaciones de cineastas?

—Los artistas que llegamos en los años sesenta por redes paralelas nos planteábamos ofrecer resistencia a lo que ahora llamamos *mainstream*, esto es, la corriente principal, colocándonos al margen de ella. No nos rechazaba el sistema, sino todo lo contrario, era el *underground* el que rechazaba formar parte de éste, y eso nos permitía respirar. Sin embargo, toda la nueva generación, en contra de la extrema desconfianza propia de la mía, ha crecido en la confianza en el sistema. Actualmente cuando hablo con alguno de ellos le digo “eso es lo que hace que nos falte el aire”, que cada vez que un joven haga una imagen o un sonido no sea para mostrar a los amigos sino para el público. Por ejemplo, en la productora con la que trabajo últimamente “Why Not” también está Arnaud Desplechin, al que de ningún modo le interesa rodar un plano si no llega con él a millones de personas. Y el hecho de que no exista ningún arte extraordinario que pueda desarrollarse de una manera confidencial, como era el caso del *underground*, lleva al cine a cierto ahogo.

Pero el principal problema es un problema de formas. Los films, también los de la gente de mi generación, son cada vez más parecidos; es muy difícil hacer una película diferente, incluso en su fabricación. Hoy en día, por imposición de la industria cultural, ya nadie rueda sin guión, quizás el único que lo haga, y sólo en parte, es Kaurismäki; ¡hasta Godard escribe actualmente guiones muy trabajados! Una cosa que antes era habitual se hace ahora casi imposible, por los evidentes problemas con la producción, por el apoyo del Estado y porque el cine se enseña en las universidades. De manera que el cine se mueve siempre dentro de unos parámetros cerrados, y eso termina por forzar al artista. Un cineasta africano hace hoy lo mismo que yo: escribe un guión con los diálogos cerrados a razón de una página por minuto, 80 páginas igual a 80 minutos, y así acaba realizando el film exactamente igual que yo. Esto hace que los films se parezcan sobremanera. Pienso que si se quisiese volver a acometer el cine desde un ángulo de nuevo moderno, lejos del cine narrativo neoclásico de nuestros días, sería volviendo a ese tipo de condiciones. El trabajar sin guión obliga a hacer cosas, a realizar todos estos gestos en el rodaje, que se convierten en un momento abierto a la creación. Eso es lo que creo que se ha perdido, el hecho de escribir directamente con la cámara. Si yo tuviese posibilidad de poder hacerlo, si tuviese los medios, esto es, dinero, hace mucho tiempo que hubiese vuelto a esa idea de cine a la vez moderna y naturalista que proponía en *La cicatrice intérieure*. Sin embargo se hace muy difícil porque el arte es el modo de sobrevivir del artista. Y es esto lo que es complicado, llegar a hacer una obra que sea digna del ser humano y a la vez encontrar la manera de sobrevivir y no caer en la desilusión, establecer un diálogo entre la moral y la supervivencia.

—¿Hacia dónde va el cine? ¿Crees que sigue abierto el debate sobre su muerte? ¿Qué piensas que pueden aportar los nuevos medios,

por ejemplo el numérico?

—Por una parte pienso que con el numérico ocurrirá como con el video, no sustituirá al celuloide, porque este soporte es como el lienzo, los pintores vuelven a él continuamente. El cine se inventó en formato de 35 mm. y ese formato existirá siempre. No se puede abandonar el origen porque si no se abandona en cierta medida todo el conocimiento.

Si pensamos en el cine como séptimo arte se ve claro que no hay razón para que muera, porque nunca ha muerto un arte; incluso durante las guerras han existido los medios de hacer arte. Lo que es evidente es que el cine en sala ya no funciona de ninguna manera. Así pues, entra dentro de lo posible que las salas terminen por desaparecer. Si hay algo que no morirá serán las filmotecas, que en nuestros días se llenan hasta con los films más difíciles. Tal vez la oportunidad de cierto cine pueda estar en esta red, como ocurrió con mis cuatro primeras películas, que no se pasaron más que en la Cinemateca francesa gracias al apoyo de Henri Langlois.

El cine no necesita ser mayoritario para seguir existiendo. En el peor de los casos, que sería la pérdida de proyección social, siempre habrá alguien interesado en el verdadero cine, como ocurre con la pintura, que tiene un público fiel. Idea que no me desagrade, ya que es mucho mejor que se vuelva a la escala de la pintura y el teatro, ganando así en pureza y en nobleza, que no que devenga esa especie de nosequé en que lo ha convertido la mundialización.

Ocurre como con la gente de la generación de mi padre, que aunque pensase que la guerra era una pesadilla sentían nostalgia al hablar de ella, porque afirmaban que al menos entonces se sabía de qué lado estaba cada uno, quien era un cabrón y quien una buena persona, no como en el mundo de contornos imprecisos de nuestros días. Tal vez este tipo de cosas sirva para establecer una separación definitiva entre lo que es cine y lo que no lo es.

—¿Estás preparando algo en este momento?

—Estoy escribiendo junto a Marc Cholodenko, colaborador habitual como dialoguista en todos mis films desde *Les Baisers de secours*, y a Arlette Langmann, autora de *Loulou* y *A nos amours* de Pialat, que ya trabajó conmigo en *Le vent de la nuit*. Cuando finalice el guión comenzaré a ensayar con los actores, que serán desconocidos aunque no exclusivamente no profesionales, ya que entre ellos habrá algunos de mis alumnos. Quiero realizar el film en blanco y negro para oponerme al numérico, dado que ahora todas las producciones minoritarias se hacen en este soporte, y también porque es algo que detestan las cadenas de televisión. Además, el blanco y negro abarata mucho la producción, y si no tengo los medios para trabajar el color a un nivel pictórico, para lo que se hace necesario un buen equipo de decoración, unas buenas localizaciones, iluminación, maquillaje..., prefiero utilizar el blanco y negro, que me permite rodar en cualquier lugar aun con muy poca luz.