

Jean Eustache

¿Por qué hacer películas? ¿Para qué sirve? Desde mis comienzos no ha dejado de asediarme esa pregunta. En un momento dado dije: "Para darse gusto"... Eso es falso, es una lítote. No tengo aún la respuesta, como no sea que hacemos cine (u otra cosa) porque estamos obligados. Cocteau decía: "El cine es inútil e indispensable". Se ha repetido cien veces. Yo también. La *boutade* es práctica y finalmente bastante exacta. ¿Que podría haber forzado a Proust a encerrarse y escribir la *Recherche* si no es "la obligación"?

Pero parece que, en cada una de mis películas, hayan sido los medios materiales los que han determinado el estilo y el tema. *La Maman et la Putain* podría sorprender: blanco y negro, decorado reducido a dos interiores, personajes a tres, la importancia de los diálogos... De hecho, en aquel momento, por razones económicas no podía rodar el guión que acababa de escribir y que dirigí después: *Mes petites amoureuses*. Tuve entonces que hacer una película que no exigiera un gran presupuesto. Excepto la duración, todas mis decisiones estaban relacionadas con esa necesidad.

Lo mismo había ocurrido cuando hacía documentales como *La Rosière de Pessac* y *Le Cochon*. No era por atracción al género ni por inquietud teórica. Mi elección se hizo siempre a partir de consideraciones económicas.

Después he hablado mucho de volver a Lumière, he puesto como ejemplo *La Llegada del tren a la estación de La Ciotat*. No hablaba entonces de escritura sino de utilización de la cámara. Antes que rodar con técnicas que implicaran medios importantes (que no tenía) quería que la pobreza me sirviera. Así me oponía a la degradación que el abuso de las técnicas nuevas ha sometido al documental, desde Lumière al reportaje televisivo actual.

Con *Mes petites amoureuses* me encontré en una situación totalmente nueva. Disponía de medios muy amplios... La mayoría de los cineastas que finalmente poseen los medios tras un largo periodo de privaciones los emplean mal, los derrochan. Yo desconfié bastante de esa trampa.

Si es difícil hacer una película sin suficientes medios, es igualmente difícil saber servirse de los medios que se tienen. Al rodar esta película me planteé por primera vez preguntas sobre la noción de espectáculo.

Me pregunté si las cuestiones de escritura no habían sido, en el fondo, una coartada porque no tenía medios para hacerlo de otro modo. Por primera vez tuve la impresión no de escribir una película sino de hacer cine. Tenía escenas de masas, con cien o doscientos figurantes... Acostumbrado a tres o cuatro personajes, tenía bastante miedo... De hecho bastaba con estar allí... observando... Los ayudantes hacían todo lo difícil.

La segunda cuestión que me planteé fue: ¿El cine es una escritura o un espectáculo? La gente tomaba partido, hace algunos años, por uno u otro. Ceo que fue Malraux quien, en otro ámbito, decía: "Una obra maestra no es un churro mejorado". Yo he creído bien que el cine era un espectáculo, bien que era escritura; bien que la obra maestra era un churro mejorado, bien lo contrario. A veces me parecía que faltaba una nadería para alcanzar la obra maestra. He vuelto a ver, hace tres o cuatro años, una película americana de los años cincuenta, de serie B o Z, *Dillinger*. Un bandido desvalija a una joven cajera; la policía presenta a la chica numerosos sospechosos, ella pasa delante de ellos sin reconocer a ninguno; el plano siguiente muestra a la chica en el restaurante con uno de ellos, el ladrón. ¿Era esto un churro o una obra maestra?

Películas como *La Rosière* o *Le Cochon* no tenían otro interés para mí que los ejercicios de escritura que representaban. Una y otra se rodaron en un día y se montaron muy rápidamente. Fueron bastante bien recibidas pero desgraciadamente mal comprendidas. *La Rosière* se pasó por televisión: ¡eso cuenta! Una película se hace para influir al

mayor número de gente posible. Pero no fueron sensibles a la escritura. En su tema había demasiadas cosas morales y sociales que se quisieron interpretar. Me equivoqué, pues.

Pensé que al elegir un tema como la muerte del cerdo en la granja me dejaría desbordar menos. Desde el punto de vista de la escritura la película se rodó en colaboración absoluta con Jean-Michel Barjol. Era una forma algo torpe, pero práctica, de cuestionarse.

El subtítulo, *El alma*, se me ocurrió al ver al cerdo con la cabeza y los miembros cortados. Pero no tenía nada de simbólico. No sé muy bien qué se entiende exactamente por esa palabra. Lo que me impresionaba, sencillamente, era, por ejemplo, las relaciones entre uno de los ayudantes del carnicero y el cerdo: esa palmadita amistosa que le da al cerdo vivo y que repite después, de la misma forma, sobre un cuarto de cerdo muerto. En el fondo esas dos películas no expresaban nada. Pensé entonces que ahí había una especie de impostura. Sin duda me era más sencillo rodar sin guión. Ya se conoce el cliché: hay que pintar primero las montañas y después la gente. En mis comienzos me planteé mal la cuestión: había comenzado por lo más difícil. Ahora solamente podría intentar volverlo a hacer.

Por otra parte no sé si hay una verdadera oposición entre las películas en las que se registra y las películas en las que se expresa, si la realidad y la ficción no son sino una y la misma cosa. Hago todas mis películas como si se tratara de captar una realidad que pasa fuera de mí. En *La Rosière* o *Le Cochon* había un acontecimiento que me era ajeno. Hay que decir que reconstruido en estudio habría ocurrido más o menos de la misma forma. Allí mi trabajo no era más que prevenir y filmarlo, como si lo hubiera montado yo. El aspecto esencial era la realización. En las películas de ficción esto permanece inmutable. La única diferencia, que a veces casi se me olvida, es que del acontecimiento que filmo, yo mismo he escrito el guión y la puesta en escena. Me pregunto si mi actitud a este respecto no está cambiando. Me he dado cuenta, al rodar *Mes petites amoureuses* de que no contemplo de la misma forma la relación entre la puesta en escena y la cámara. Antes pensaba que el cine era una mirada: debía filmar un fragmento de realidad, como por una ventana. Necesitaba que estuviera allí por completo: las cosas, la gente alrededor, para poder filmar un trozo...

Lo que ha cambiado es que la realidad me interesa mucho menos. Si tengo que filmar una esquina de una mesa con esa esquina me basta. No necesito la mesa entera. Ahora sería capaz de filmar un decorado en un estudio. No creí que nunca llegaría a sentir las cosas de esa manera. Cada vez entiendo menos cosas...

En el fondo, la verdadera cuestión es saber si los cineastas son pensadores o gente del espectáculo, como la gente del circo. Ya no estoy tan seguro, como lo estaba al rodar mis primeras películas, de que el cineasta esté del lado del pensamiento. A mi modo de ver no hay ningún pensamiento, ninguna ética en el cine. Sólo una especie de idea abstracta que sirve de guía al guión y que se olvida. Yo decía al trabajar en *La Maman et la Putain*: "Voy a dar la palabra a la cuestión. ¿A la cuestión o a cuestionarla? No, no, a la cuestión, como bajo tortura". Quería hacer algo suficientemente conmovedor, modular los empleos de la palabra en toda la duración de la película. Por eso rechazaba el principio de la improvisación. Cuando se hace una película, hay que hacerla completamente. Pero ya encontraba yo en los diálogos de *La Maman* graves defectos durante el rodaje; si estaban demasiado trabajados, era por un exceso de agresividad por mi parte: me siento absolutamente incapaz de filmar diálogos que yo no haya escrito. Me da mucho miedo que un día me digan: "Sus películas serían mejores con un buen dialoguista". Pero no son personales en absoluto. Para *Mes petites amoureuses* la idea era, creo, más o menos la misma: interrogar a la palabra. De hecho, esa película es sin

duda la síntesis o la culminación de las anteriores, la que les da una respuesta. Las otras dejan una impresión de malestar.

He hablado mucho del aspecto "ausencia de autor" en el cine. Lo que yo entendía por eso era el hacer recitar el texto de memoria, mecánicamente, sustrayendo el tono de los actores, agotándolos, para que del texto brote un cierto relieve, para que surja algo que no ha sido querido ni por los actores ni por el autor. Pensaba: no autor, no intervención, no expresión. Les pedía: no decirlo así, no decirlo asá. Se trataba de liberar la interpretación de los actores de todo énfasis, para que apareciera el propio texto y nada más. A decir verdad, cuando trabaja, uno no se plantea preguntas. A veces se sorprende: ¡Por qué le he hecho hablar así, vaya bobada! Y de hecho ella habla así como resultado del trabajo anterior al rodaje. Sin duda esta forma que tengo de dejarme devorar por los actores se corresponde con un método opuesto al de Bresson, por ejemplo. ¿No se puede obtener lo mismo con otros métodos? Se cuentan muchas cosas de Bresson. Él mismo tiene sus teorías sobre el cine, pero son la caricatura de lo que hace.

Afortunadamente, cuando rueda, sabe olvidarlas. (...)

Lo que puede haber de bueno en los cineastas nunca viene de su lado "pensador". Las escasas películas que hoy me parecen buenas no modifican los sistemas de pensamientos. Las películas francesas actuales son de la peor calidad. Pero no se debe a su pensamiento sino a la calidad de su trabajo. Están mal hechas. No hay planos, están mal escritas. (...)

Para mí *Numéro zéro* era una (...) confesión de impotencia. Una persona de avanzada edad cuenta su vida durante dos horas. La cámara está totalmente inmóvil. Lo que cuenta es el relato: la palabra está tan llena de mentira que se hace necesario interpretar la visión que propone. Esa experiencia era un callejón sin salida; no hay lugar para un *Numéro un*, un *Numéro deux*... A menos que atravesase una nueva crisis... En cierto sentido debía ser para mí como una especie de diario íntimo: era algo que debía conducir a otra cosa. Después de eso escribí los dos guiones de *Mes petites amoureuses* y de *La Maman*. Pero no sé, si no hubiera hecho *Numéro zéro*, qué habría cambiado. Desde siempre he rechazado el título de "artista"... Desde hace tiempo rechazo sin embargo considerar el cine como un oficio. Eso es. Ni el escritor, sentado cada día ante su mesa de trabajo, ni el cineasta, ocupado en el plató, tienen tiempo de esperar a la inspiración. Y el resultado del trabajo, de un trabajo encarnizado, es más interesante que el de un "período de inspiración". La fantasía tiene su lugar, claro. Pero lo que cuenta es sobre todo el cuidado y el remate del trabajo. Me enteré hace tiempo de que los artesanos de la Edad Media debían realizar una obra para probar su habilidad. Se exponía y, si se la juzgaba mala, se quemaba. Aquello era una obra maestra. En definitiva, la palabra "artesano" se ajusta bastante bien al cineasta que yo querría ser.

Jean Eustache, "La experiencia de los exteriores", *Arfuyen*, primavera 1975.

Reproducido en *Cinéma 06*, otoño 2003.