

La nueva ola del cine rumano es un milagro: entrevista al realizador rumano Andrei Ujica.

Por Ernesto Babino*

De visita en nuestro país para presentar una retrospectiva de su obra en el pasado Festival de Cine Independiente de Buenos Aires (Bafici), el realizador Andrei Ujica conversó con Imagofagia sobre su trilogía dedicada al fin de los regímenes comunistas del este de Europa, su relación con la Nueva Ola Rumana y el estatuto actual del cine de no ficción.

Nacido en 1951 en la ciudad rumana de Timisoara, Ujica se formó primero en Literatura y se especializó posteriormente en teoría cinematográfica, luego de emigrar a Alemania en 1981. A raíz de la publicación de su libro *Television/Revolution: The Ultimatum of the Images*, el cineasta alemán Harum Farocki se contactó con él; el resultado fue *Videogramas de una revolución* (1992), una película codirigida entre Ujica y Farocki, que narra los últimos días del régimen de Nicolae Ceausescu en Rumania en 1989, a partir del montaje de imágenes captadas por decenas de videastas espontáneos.

Continuando por su afición por el montaje de material de archivo para dar cuenta de la Historia, Andrei Ujica realizó en 1995, *Out of the Present*, donde cuenta la experiencia del último cosmonauta soviético, Sergei Krikalev, quien en mayo de 1991 es enviado a la estación espacial Mir, regresando casi diez meses después, luego del colapso de la Unión Soviética; cuando Krikalev retorna a la Tierra en marzo de 1992 su país volvía a llamarse Rusia.

El año pasado, su última película, *Autobiografía de Nicolae Ceausescu* se convirtió en uno de los films más aclamados en todo el mundo. Comienza donde *Videogramas...* había terminado, con las imágenes apremiantes de un improvisado y sumario juicio popular donde el matrimonio Ceausescu es juzgado, y continúa como un extenso flashbacks de tres horas que muestra los recuerdos del dictador de sus veinticuatro años en el poder, a partir de las propias imágenes que el aparato de propaganda de Ceausescu generó a lo largo de su mandato para afianzar el culto a su persona.

¿Qué influencia tuvo su experiencia como exiliado a la hora de pensar audiovisualmente lo que había sucedido en su país?

Probablemente cierta distancia dolorosa, que es la distancia del exilio, me dio la posibilidad de comenzar a realizar estos trabajos hace veinte años. Para dar un ejemplo concreto, cuando en 1992 mostré en Rumania el primer film de esta trilogía, *Videogramas de una revolución* (1992), que había hecho justo después de los acontecimientos (la caída del régimen de Nicolae Ceausescu) cuando todavía todo seguía caldeado, casi nadie la pudo entender.

¿Por qué no la podían entender en Rumania?

Por la imposibilidad de realizar una división entre la participación afectiva y emocional y una aproximación reflexiva. Diez años después, más o menos en el año 2002, esta película, *Videogramas...*, fue tomada por la nueva generación de realizadores rumanos, aquellos que comenzaron a crear la nueva ola rumana, como el punto de



inicio de este movimiento. Estoy seguro que si no hubiera dejado Rumania no hubiera sido capaz, en 1991, de hacer *Videogramas...*, así como tampoco hubiera sido capaz de hacer el año pasado *Autobiografía de Nicolae Ceausescu* (2010), porque no hubiera podido

tomar la distancia necesaria.

¿Y qué sucede con sus películas en el extranjero? ¿Qué es lo que cuesta más comprender de un régimen como el de Ceausescu?

Creo que es difícil comprender la esencia de la dictadura representada por Ceausescu para cualquier espectador que no hubiera tenido una experiencia con una dictadura. La recepción de mi película en Estados Unidos, un país que nunca tuvo un contacto con la dictadura, me ha demostrado esto. Al mismo tiempo, también estoy seguro de que en todos aquellos países que sufrieron la experiencia de haber tenido una dictadura, como España, Italia, Alemania, Portugal y aquí en América Latina se produce una participación emocional con la noción y esencia de una dictadura. Representa un caso típico que estudia la naturaleza ideológica de las dictaduras del

siglo XX, como la de Ceausescu. Es por eso que resulta interesante desde un punto de vista histórico.

Antes dijo que *Autobiografía de Nicolae Ceausescu* es considerada como el inicio de la nueva ola del cine rumano ¿Qué piensa de este movimiento, cuáles cree que son las razones de su surgimiento?

Los siento muy próximos a mí, como mis amigos. Me siento enormemente encantado y asombrado porque la nueva ola del cine rumano es un milagro. No hay una explicación precisa por la cual esta nueva ola en el cine europeo se haya producido

exactamente en Rumania y no en otros países de esta región. ¿Por qué no se ha producido este fenómeno en Polonia, en la República Checa o en Rusia?, todos éstos, países



con una tradición cinematográfica mucho más fuerte que la tradición del cine rumano. Pero se podría ensayar una explicación: que la nueva generación rumana que surgió después de la caída del régimen ha estado en una situación parecida a la gran generación de realizadores italianos surgida después de la Segunda Guerra Mundial, porque ha habido una suerte de año cero en esos países desde el punto de vista político, así como un año cero del nuevo arte que comenzaba a contar las historias que estaban por todas partes. En el caso de Rumania, no existía una tradición grande como en los otros países: los polacos tenían a Wajda, los rusos a Tarkovsky, los checos a Forman. En Rumania no existía esa situación, por lo que al no tener esas referencias tan fuertes no se sentía esa presión de tener que demostrar algo en relación con su propia tradición. En Rumania había una tradición muy fuerte de las otras artes, como la literatura, la pintura, pero no en el cine.

¿Cree que la nueva generación, con sus relatos de ficción sobre el impacto del régimen en la vida cotidiana de los rumanos, es un complemento de su cine?

Creo que se complementan recíprocamente, porque nosotros trabajamos con gramáticas cinematográficas diferentes ante la misma pregunta fundamental: la posibilidad de representar la realidad en el cine. La última década en el cine en general ha pertenecido a cierto registro estilístico que podríamos llamar neo-neorealismo, que ha estado representado muy bien por la nueva ola rumana, así como por el cine belga con los hermanos Dardenne, por Bruno Dumont en Francia y antes el Dogma en Dinamarca. Creo que la nueva década que ha comenzado este año va a pertenecer al cine de no ficción, va a estar marcada por el nuevo cine de no ficción; no solamente el cine de no ficción histórico sino el nuevo cine de no ficción que en estos momentos está emergiendo.

Teniendo en cuenta esta situación, ¿cómo definiría hoy al cine documental?

Desde mi punto de vista, el film documental clásico está dejando de existir como género cinematográfico, porque está siendo desplazado poco a poco por la televisión. Hoy existe la posibilidad de hacer un buen documental clásico de una manera periodística, es algo que se está haciendo cada vez con mayor frecuencia desde la televisión. Por su parte, el documental de creación está forzando los límites del



género. De esta manera, está apareciendo una nueva manera de hacer cine que podría ser definido como nuevo cine no ficcional más que como cine documental. Por ejemplo, el año

pasado ha sido un año muy importante que quedará en la historia del cine como una frontera que marcará la experiencia de los límites del género, con films como *Exit Through the Gift Shop* de Banksy, *The Arbor* de Clio Barnard, *Sweetgrass* de Lucien Castaing-Taylor (y Ilisa Barbash), todos films muy fuertes, que renuevan el cine en general.

En este contexto, ¿cree que hay que hacer un nuevo contrato de lectura con el espectador?

Sí, este es un asunto muy importante. Porque uno de los motivos por los cuales el documental clásico ha entrado en crisis como discurso cinematográfico es que no existe realmente una necesidad de información que tenga que ser llevada a cabo necesariamente por el medio cinematográfico. Hoy día, la posibilidad de información ha alcanzado una velocidad impresionante, con un Iphone en fracciones de segundo si estás en Inglaterra ponés en Google Ceausescu, Queen Elizabeth, Londres, etc., y tenés lo que querés. Por eso, el cine ya no tiene más la función de transportar esta información. Esta situación conlleva una gran liberación para la creación.

En *Videogramas de una revolución* conviven dos formas de pensar el cine en su relación con la Historia. Por una parte, reflexiona sobre el efecto de realidad que pretendía producir el régimen a partir de la manipulación de la información, mientras que la película se cierra con la imagen en crudo de los cadáveres del matrimonio Ceausescu como punto final de un proceso histórico.

Videogramas de una revolución es una tentativa de reflexionar sobre las imágenes en movimiento en tanto nueva categoría de documento histórico, y de comprender la Historia al mismo tiempo como un proceso de construcción y de deconstrucción. En las otras partes de esta trilogía me decidí solamente por la construcción y he renunciado a la reconstrucción reflexiva. En la base de esta actitud está mi convicción de acercarme más apropiadamente para comprender la Historia; es en el ritmo, que es propio de la Historia, donde está la narración. A partir de la Historia, lo que uno tiene que hacer es buscar reconstruir el hilo narrativo. Es decir, a partir de una exigencia personal en mi beneficio es que estoy más cerca de comprender la Historia a partir de la gran novela histórica, que entenderla a partir de la gran historiografía como un discurso secundario.

En este sentido, la utilización de la voz over es distinta en cada una de las películas de su trilogía. En *Videogramas...* hay un narrador analítico, en *Out of the Present* apela a la primera persona, mientras que en *Autobiografía...* prescinde de ella.

Sí, es exactamente así. En la primera parte de *Videogramas...* está siempre presente un discurso secundario, reflexivo que busca deconstruir a partir del uso de la voz. Después, la voz over cambia y aparece un discurso general sobre la filosofía de la

historia, porque me había decidido por intentar reconstruir el hilo de la historia. En el segundo film, *Out of the present*, he jugado con la inocencia del espectador, quien siempre espera una explicación, porque la voz de *Out of the present* es una voz ficticia; no la voz en sí, ya que sí es el astronauta quien lee el texto, pero lee fragmentos de un diario que él nunca escribió, fui yo quien escribió ese texto. Aunque es cierto que cuando escribí ese texto lo hice pensando en él, para que pueda prestar su voz y leerlo como si fuera su propio texto. Está claro que en la última parte, en *Autobiografía...*, solo quedaba la alternativa de no decir nada, dejar que el hilo de la historia sea arrastrado por sí mismo. Es por eso que toda la perspectiva está dada por el título de la película; el film cuenta solo aquello que Ceausescu podría contar.

¿Está de acuerdo en llamar este tríptico como una trilogía sobre el fin del comunismo? ¿Algo que ya no puede existir más?

Sí, exactamente así. Porque la experiencia histórica indica que en la Historia cuando un modelo desaparece jamás vuelve, es para siempre. Al mismo tiempo, una paradoja de los seres humanos es que no existe nada que desaparezca completamente de la historia, quedan pequeñas islas, como Corea del Norte; como una época histórica de importancia mundial que jamás pasa para siempre.

Por último, una curiosidad: me llamó la atención en los créditos de *Out of the Present* que una de las cámaras hubiera estado a cargo de Vadim Yusov, el director de fotografía de Andrei Tarkovsky.

Desde el comienzo tenía en claro la idea de construir mi film, *Out of the Present*, con la intención de establecer un diálogo, muy modesto, entre el espectador y dos films clásicos: los primeros films de ciencia ficción con una actitud filosófica; estas películas eran *2001: Odisea del espacio* (Stanley Kubrick, 1968) y *Solaris* (Andrei Tarkovsky, 1972). También desde un comienzo, en el prólogo y el epílogo del film yo quería enviar una cámara al espacio para filmar toda la naturaleza. Para mí era claro que si quería hacer eso debía contar con el cameramen de *2001* o de *Solaris*. Entonces, como la película era en y sobre Rusia, me decidí por las imágenes de Vadim Yusov. Hay también otra conexión entre el equipo de *Solaris* y el de *Out of the Present*. En el comienzo del film, al final del prólogo, se pueden ver dos cuadros. El primer cuadro fue hecho para *Out of the Present*. El cuadro que sigue es un cuadro que fue hecho para la escenografía de *Solaris*. Le pedí al mismo pintor, Mikhail Romadin, que hiciera también el cuadro para *Out of the Present*. Además, Romadin tiene una aparición

muy corta en mitad de mi film; lo podemos ver en una barricada cerca de la casa blanca de Moscú, es quien está haciendo un dibujo de esa barricada.

*Licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Cursó estudios de posgrado en la Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Actualmente, cursa el doctorado en Artes en la Universidad Nacional de La Plata, línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano. Dictó el Seminario “Cine argentino hoy: desde los ´60 a la actualidad” de la “Maestría en Estudios de cine y teatro argentino y latinoamericano” (UBA). Participó en el libro colectivo *Personalidad del Cine Latino Americano*, publicado por el Instituto Europeo de Cultura (Bucarest, 2006), con un estudio sobre el Nuevo Cine Argentino. Periodista y crítico de cine, colabora en publicaciones nacionales y extranjeras.

Las imágenes son fotogramas de *Videogramas de una revolución* (A. Ujica y H. Farocki, 1992) y *Autobiografía* (A. Ujica, 2010).