

laFuga

Sylvain George

El militante solitario

Por Roger Koza

Tags | Cine contemporáneo | Cine documental | Cine político | Cultura visual- visualidad | Etnias, pueblos | Grupo subalternos | Estética - Filosofía | Lenguaje cinematográfico | Francia

Roger Koza es crítico de cine (La voz del interior) y programador (Ficunam-Filmfest Hamburg). Mantiene el blog:
<http://www.ojosabiertos.wordpress.com>

Figuras de guerra (2010) no es una película entre otras. Mucho menos, una película de género, un relato de soldados y héroes. Pocas veces un film se transforma en cada una de sus proyecciones en una experiencia total. La ópera prima de Sylvain George restituye el poder del cine: vemos, finalmente, a los otros, vemos lo invisible de aquello que sabemos.

Su tema puede espantar. ¿Quién quiere ver cuerpo a cuerpo la persecución de los inmigrantes ilegales en Calais, al norte de Francia? Sylvain George decidió inmiscuirse en el corazón de una guerra difusa y mirar desde el ojo del que está desposeído de armas. Desestimó la compasión, no la rabia, y jamás renunció, a pesar de estar solo, a honrar la forma cinematográfica.

Es una de las películas de la década. Quien vea la extraordinaria *Figuras de guerra* difícilmente podrá olvidarla. De cada una de sus imágenes despunta un ojo que nos mira. La justicia jamás debe ser ciega.

Roger Koza: Su película es una prueba de que el lenguaje cinematográfico todavía es parte de un proceso de formación y evolución, más aún cuando uno piensa en documentales en general y en documentales políticos en particular. ¿Cómo concibió la estética de *Que descansen en la rebelión: Figuras de guerra*, que ha sido rodada en video pero cuya textura poco tiene que ver con la imagen ortodoxa de video? ¿Se trató, acaso, de un objetivo político para poder apropiarse de ese formato o solamente fue la respuesta frente a un presupuesto exiguo?

Sylvain George: Con esta película intenté ensayar algunas respuestas a ciertos cuestionamientos políticos y estéticos que tenía en mente y así formular algunas proposiciones y legitimar un punto de partida.

Cuando comencé a trabajar sobre las políticas de migración y los movimientos sociales en Europa, hace ya más de cinco o seis años, ya se habían realizado películas tanto de ficción como documentales al respecto, y se había hecho una gran cantidad de investigaciones. Los resultados alcanzados no me conformaban. Ya sea porque eran dependientes de la ideología dominante y por lo tanto tendían a estigmatizar a los inmigrantes, o porque adoptaban una perspectiva dominante, o porque articulaban una mirada compasiva, social, humanitaria. En lo concerniente a temas vinculados a la inmigración, el inmigrante suele ser percibido como víctima (de la sociedad, del destino) y no como un sujeto político. Es decir que, tanto en un caso como en el otro, el inmigrante es estigmatizado o instrumentalizado.

Desde un punto de vista formal (aunque no me gusta disociar la forma del contenido), los documentales de este tipo carecen de audacia; no hay una búsqueda cinematográfica y los films están moldeados por un canon dominante, que constituye la doxa y la ortodoxia del documental (creación de personajes, una historia lineal, voz en off).

Desde el inicio de mi trabajo mi objetivo era dar cuenta de las políticas migratorias en Europa y los respectivos dispositivos para aplicarlas, y así medir los efectos y las consecuencias sobre quienes son objetos de éstas; mostrar las situaciones dramáticas e inaceptables en las que viven los inmigrantes, situaciones que sabíamos y sabemos han sido constituidas y decididas por la voluntad de las fuerzas del estado francés y la Unión Europea.

Al mismo tiempo me propuse deconstruir y destruir las representaciones dominantes del caso, propias de los medios y de la política, e intentar construir un distanciamiento visual y crítico de ese modelo de representación.

Para hacerlo, en un principio, quería trabajar en 16mm y en blanco y negro. Era evidente que trabajar con una fotografía argéntica permitía crear un distanciamiento crítico (por supuesto, una crítica de la representación no puede sólo satisfacerse y conseguirse a través de una forma material, pero la elección de una forma sí es parte de una crítica). Por razones económicas, y dada la magnitud del proyecto, no me resultó posible filmar en 16mm. Así fue que opté por el video e intenté hacer explotar el formato o más bien abusar de él. No lo quería utilizar sólo como un medio o formato sustituto. Me di cuenta muy rápido de que trabajar con este formato podía ser relevante, ya que era el mismo que utilizan los medios de comunicación dominantes. Está claro que yo no soy periodista sino cineasta y mi método de trabajo y producción es distinto del que se vale el periodismo, pero me parecía valioso intentar ejercer una deconstrucción visual y crítica de la representación, dado que compartía con ellos un formato y un medio en común. Filmé en video, en color, exploré algunos recursos de ese formato hasta conseguir el distanciamiento buscado: blanco y negro, juegos sobre la velocidad en la que viaja la película, cámara lenta, planos congelados, y trabajé sobre el sonido.

Luego intenté construir una película que rompiera con las convenciones narrativas que están establecidas para las películas de ficción. Por ejemplo, me negué a crear personajes; en los documentales el director realiza un casting para elegir dos o tres personas y luego convertirlos en los personajes típicos de una película. Así, a partir de gente real se construyen personajes con los que el espectador se podrá identificar, podrá sufrir y vivir con ellos. Hay algo particularmente odioso en todo esto, que nos reenvía al director y sus ideas estéticas y políticas. En mi película no existen los personajes; tampoco hay héroes ni víctimas. Trabajo con personas e intento que estén presentes y que se pueda ver su individualidad, a partir de formas que no pertenecen a la doxa clásica del documental: gestos, fragmentos de palabras, rostros, historias...

Todo se combina en la construcción de un film constituido de fragmentos, cada uno independiente del otro. Fragmentos, bloques de tiempo y espacio, que se coordinan de acuerdo a un diseño y a una filosofía no lineal de la historia. La idea es hacer exactamente lo contrario de lo que suele suceder con el mito del progreso, todavía prominente en las sociedades occidentales y que es funcional a los discursos de muchos políticos: vamos en camino hacia la felicidad y lo que pasa hoy es mejor que el ayer y un poco menos mejor que el mañana. Es la fuente discursiva usada por los políticos para legitimar y validar sus propias políticas inaceptables, mientras la situación del inmigrante indocumentado es terrible. Pero ¿todo esto es comparable con lo que se experimentó durante la Segunda Guerra Mundial? Este tipo de discurso tiende a minimizar ciertos eventos trágicos. Es atractivo excluir una época de otra, aislar una de otra, cuando en realidad sucede lo contrario: todo está relacionado.

La construcción de mi película consiste en revertir dialógicamente tales conceptos: no estamos comprometidos con el sendero de la felicidad. La justicia debe ser conquistada, debe ser construida. Y esto sólo puede ser posible si crece la atención sobre todo aquello que está siendo violado, sobre aquellos que están siendo oprimidos, sobre aquello olvidado por la historia oficial, por los vencedores. Esto implica construir una relación muy singular con la historia, una relación de vigilancia cara a cara con el presente y el pasado, que desafie e interpele una versión de la historia oficial respecto de la otra historia.

Construir fragmentos, blanco y negro, etc. Permitir que estos juegos múltiples sobre el tiempo y el espacio trabajen sobre los conceptos de archivo y lo contemporáneo. Se trata, entonces, de algo extremadamente político y al mismo tiempo extremadamente poético.

R.K.: ¿Por qué decidió hacer una película sobre la inmigración ilegal?

S.G.: Se puede aprender mucho de las políticas de migración y el destino de los extranjeros en las democracias occidentales, y de cómo se informa acerca de estos temas. En la actualidad, tanto en Europa como en otros lugares, se manipula, por razones puramente políticas y económicas, los temas concernientes a la migración. A los inmigrantes se los presenta como bárbaros y criminales, o terroristas potenciales, cuando llegan a las fronteras de Europa. Y serán ellos los responsables de todos los males que padecen nuestras sociedades. Se ponen en juego recursos reales; se moviliza a soldados reales, que representan a la Unión Europea, contra los inmigrantes. Tras aterrorizar a la gente hay que brindarle seguridad. Mientras tanto, el sistema ultraliberal se fortalece gracias a la mano de obra barata, constituida por los inmigrantes indocumentados. Por lo tanto, estamos frente a una verdadera hipocresía, que es incluso menos aceptable que las políticas que se emplean para controlar a los inmigrantes, políticas que son mortíferas. Es por eso que es importante exponer cómo funcionan estas políticas y qué consecuencias tienen sobre los inmigrantes.

Incluso hay que decir que las políticas de migración son políticas experimentales. Se trata de políticas donde se prueba la capacidad de resistencia de los individuos. Se estudian y se crean zonas grises permanentes o en carácter de excepción donde se les quita a los individuos sus derechos fundamentales y legítimos.

Por ejemplo, se conciben ciertos dispositivos: tribunales dentro de los centros de detención, cierto tipos de allanamientos, cazadores, control facial. Los inmigrantes son cuerpos de experimentación donde las sociedades occidentales prueban políticas, medidas, dispositivos, que pueden ser aplicados a un mayor número de personas, a toda la población.

R.K.: ¿Cuánto tiempo le llevó hacer la película?

S.G.: La película se hizo en cuatro años. El rodaje llevó tres, del 2007 al 2010, y el montaje tomó un año y medio. La película conoció cinco versiones hasta que encontró su versión definitiva. En una versión aún incompleta se presentó en FID Marseille en julio de 2010. La versión final se alcanzó en junio de 2011.

En un primer momento pensé que la película iba a durar unos veinte minutos y había planeado permanecer en Calais tres meses. De inmediato, dadas las circunstancias y la gente que conocí, sentí la necesidad de quedarme más tiempo e intentar regresar para mostrar lo que vi, descubrí y sentí.

Terminé quedándome unos tres años y haciendo dos películas: *Que descansen en la rebelión (Figuras de guerra 1)* y *Les éclats (Mi boca, mi rebelión, mi nombre)* (2011).

RK: ¿Cómo pensó la totalidad del montaje? ¿Buscaba algún patrón que conectara tantas horas de material? Se trata de un trabajo que se convirtió en dos películas.

S.G.: La idea era componer un film a partir de fragmentos independientes, unidos por un juego de correspondencias (motivos plásticos, significados en las escenas), sin una ordenación cronológica, y en donde se pudiera reflejar la experiencia en Calais por aproximadamente tres años. Gradualmente, el material filmado se convirtió en una estructura con dos partes, que resultan autónomas.

La primera parte muestra la vida cotidiana de los inmigrantes en Calais a lo largo de los años; la segunda parte, un poco más breve, se detiene a mostrar un acontecimiento político y la reacción de los grandes medios de comunicación. El tratamiento de la segunda parte es similar: una composición por fragmentos, al igual que en la primera parte. Pero ahora todas las piezas se vinculan exclusivamente con un acontecimiento singular en sus distintas fases (no obstante, se trata de una restitución completa de los hechos).

R.K.: ¿En qué sentido concibió esta condición injusta de nomadismo como una guerra? ¿Cómo denominar lo que su film muestra como una situación de guerra?

S.G.: Las sociedades occidentales ultraliberales, para poder mantener sus sistemas (si una sociedad enriquece a sus minorías mientras sus mayorías se empobrecen, ¿cómo puede ser que las mayorías no se rebelen?), deben encontrar puntos de apoyo: el fútbol, las drogas, la televisión son algunos. Pero no es suficiente. Las compañías necesitan chivos expiatorios a los que se pueda responsabilizar por lo que sucede. Y son los inmigrantes sin empleo (y el desempleado de hoy no es aquel que carece de

trabajo; es más bien alguien que tiene muchos trabajos porque de lo contrario estaría desempleado!). Los inmigrantes son entonces caracterizados como potenciales criminales, que pueden robarle el trabajo a la gente, y de ese modo se enciende un malestar asociado a referencias culturales y a la identidad de un país.

Los recursos militares que se emplean contra los inmigrantes son observables. La agencia Frontex tiene un presupuesto de 82 millones de euros, tiene sus barcos, sus helicópteros de combate, sus radares, sus centros de entrenamiento. Y también están los centros de detención, los muros en Grecia, Marruecos y en otras partes del mundo.

Se trata de muchas guerras contra los individuos y los pueblos más “frágiles”, de los que nuestras sociedades se sustentan.

Son guerras en las que se debe tener una posición. Guerras cara a cara en las que se debe tomar una posición. Se debe elegir uno de los lados en el campo de batalla.

R.K.: Toda la película parece estar sostenida por una extraña dialéctica entre la naturaleza y los hombres, entre los espacios abiertos y una percepción cerrada del horizonte (simbólico) por parte de quienes viven en una situación permanente de persecución. Da la impresión de que la película niega toda posibilidad de una superación dialéctica. Usted sostiene la tensión de principio a fin.

S.G.: Por un lado, cada una de las escenas muestra las condiciones de detención aplicadas a los inmigrantes en Calais, o cómo el “campo de concentración” puede ser un espacio físico de confinamiento o un tipo de proceso informal de confinamiento; por otro lado, se puede ver cómo los inmigrantes consiguen inventar estrategias y medidas políticas de resistencia. El pasaje en el que se queman las huellas dactilares, en este sentido, es elocuente. Vemos el impacto directo de las políticas europeas (cuando la policía arresta a un inmigrante le toma sus huellas digitales y quedan grabadas en un archivo llamado Eurodac; este archivo es accesible a toda la policía europea, y así el inmigrante ya no tiene el derecho de pedir asilo político en otro país) y al mismo tiempo se puede constatar cómo los inmigrantes se las ingenian para luchar contra los sistemas de control implementados por Europa. El dispositivo es mínimo y violento (quemarse las huellas digitales), pero es también la invención de un arma para luchar. Los sistemas de seguridad existen y están las barreras. Pero los inmigrantes encuentran modos de traspasarlas, como si fueran pájaros que sobrevuelan las fronteras, llevados por el viento.

Finalmente, la película opera una inversión dialéctica del orden de las cosas. Si la Unión Europea considera al inmigrante como una bomba de tiempo (como se indica a partir de una cita a la mitad del film), la película responde convirtiéndose en una bomba de tiempo: un espacio-tiempo singular que destruye las percepciones y concepciones dominantes; un espacio-tiempo de insurrección, que compone y diseña otro plano de inmanencia, más justo y ético, tan necesario como real.

R.K.: El pasaje clave es aquel, ya mencionado, donde vemos a los inmigrantes borrando sus huellas digitales para poder evadir la persecución digital. Del mismo modo que sucede con tantas otras secuencias sorpresivas, ¿cómo se enteró de este tipo de prácticas?

S.G.: Descubrí el dispositivo unos meses después de llegar a Calais en octubre de 2007. Venía de Libia y a mi regreso vi a un grupo de personas sentadas alrededor del fuego. Cuando me acerqué a ellos me di cuenta de qué estaban haciendo. Resulta algo muy violento de ver. Dudé en filmar la escena y luego me di cuenta de que se trataba de una práctica importante en el contexto vivido en Calais, algo que resultaba un impacto directo de las políticas de migración. Cuando me enteré de que la policía sabía de esto, me permití filmar e incluir esas secuencias (por una cuestión obvia uno no debe filmar aquello que la policía desconoce).

R.K.: ¿Cuánta gente trabajó durante el rodaje?

S.G.: Rodé el film completamente solo: el registro, el montaje. Sólo en el tramo final del montaje trabajé con el músico Archie Shepp, que compuso la música que se escucha en el final, y una actriz francesa cuya voz se escucha en alguna ocasión durante la película.

Es una película muy personal, existencial, es mi modo de relacionarme con el mundo.

Diría incluso que me molestaba tener que llamar a un equipo técnico y transformar algunos espacios de Calais en una locación. El tema de la película no lo necesitaba.

Por último, la tecnología de hoy nos permite regresar a un tipo de trabajo a pequeña escala y al mismo tiempo nos permite ser rigurosos.

R.K.: ¿Cómo consiguió tratar con sus “protagonistas” principales? ¿Usted vivía con ellos? ¿Cuál fue la modalidad de acercamiento?

S.G.: Mi aproximación fue extremadamente simple, pero, desde la perspectiva de la práctica de cineastas y periodistas en este tipo de campo, el modo fue verdaderamente revolucionario. Ellos consideran la película o la historia a contar como un fin en sí mismo. Por lo tanto, el fin justifica los medios y todos los medios son satisfactorios para conseguir una foto, un testimonio (esconderse detrás de los árboles, comprar informantes, tener cómplices y camaradas falsos).

Mi concepción del cine es opuesta a la de las prácticas artísticas: el cine no es un fin en sí mismo. Es sólo un “medio sin un fin”, como suele decir Giorgio Agamben, una herramienta para crear una relación dialéctica entre el mundo y uno mismo. Este axioma, si uno quiere ser justo y honesto, si uno quiere construir este movimiento de un modo realmente revolucionario, tiene un impacto en la definición del yo y su relación con el mundo.

Mis reglas de trabajo (que no son del todo un dogma), que se pueden definir de forma simple y de un modo gradual, son:

Empiezo por presentarme, dando información sobre lo que quiero hacer, las razones de mi presencia en ese escenario, el tipo de película que construiré y mis perspectivas estéticas y políticas.

Después paso mucho tiempo conviviendo con quienes estarán en el film. Es muy importante saber cuándo filmar y cuándo no hacerlo. Una película se nutre de imágenes tangibles e intangibles, y existe un juego entre la presencia y la ausencia.

Nunca registro sin el consentimiento y conocimiento de quien está frente a cámara.

No produzco las imágenes y los testimonios; cuanto más se edifica una relación resulta mucho más importante filmar el “proceso” que producir y filmar los “resultados”. Es más importante, sorprendente e interesante filmar el proceso.

R.K.: ¿Qué opinión le merecen películas como *Le Havre* (Aki Kaurismäki, 2011) y *Welcome* (Philippe Lioret, 2009), películas de ficción que trabajan sobre un territorio común al suyo pero desde perspectivas distintas a la suya?

S.G.: *Welcome* es precisamente el tipo de película que tenía en mente al responder la primera pregunta de esta entrevista. Es una película reaccionaria desde un punto de vista cinematográfico y que estigmatiza a los inmigrantes debido a su aproximación misericordiosa: los pinta como víctimas y no como sujetos de derecho. Algunos dicen en Francia que este tipo de película ayuda a desarrollar la conciencia general y a un público más numeroso. Pienso que no se deben hacer concesiones artísticas ni políticas. No he visto el film de Aki Kaurismäki, pero es un cineasta mucho mejor que Philippe Lioret.

R.K.: ¿Reconoce influencias en su trabajo?

S.G.: Aprecio el trabajo de muchos cineastas. Lo que tienen en común todos ellos es que hacen del cine un medio de conocimiento y un modo de exploración del mundo y de ellos mismos, y tienen, por ende, una posición clara sobre cuestiones políticas; han pensado profundamente sobre la forma cinematográfica y han demostrado inventiva y estudio. Sin un orden específico, serían: Tarkovski, Vigo, Guerra, Dreyer, Epstein, Murnau, Vautier, Gleyzer, Rocha (Glauber), Ghattak, Satyajit Ray, Pasolini, Rossellini, Giankian, Gianvito, Moholy-Nagy, Reis, Peixoto, Welles, Burnett, Cavalcanti, y muchos otros.

R.K.: ¿Cuál será su próximo proyecto?

S.G.: Estoy trabajando en una secuela de *Figuras de guerra*. La película pertenece, de hecho, a un proyecto mayor que está dedicado a la política de migración y los movimientos sociales.

Como citar: Koza, R. (2012). Sylvain George, laFuga, 14. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en:
<http://2016.lafuga.cl/sylvain-george/589>