

Gola y Saer

- Gola y Saer, profesores de cine

Raúl Beceyro

Gola y Saer, profesores de cine

En 1962 un grupo de estudiantes de cine empezó a cursar el Instituto de Cinematografía de la UNL, en Santa Fe. Lo formábamos Marilyn Contardi, Patricio Coll, *Pucho* Courtalón, Nicolás Sarquis. El Instituto había sido fundado por Fernando Birri, con la ayuda de Ángela Romero Vera, que era Directora de lo que luego iba a ser Extensión Universitaria, y del Rector Josué Gollán. Era la época de expansión de la universidad argentina posterior a la caída del gobierno de Juan Perón en 1955, y ese ambiente favorable permitió que empezara a funcionar el Instituto.

En ese momento el Instituto de Cinematografía atraía a estudiantes de casi todo el país: recuerdo a Gerardo Vallejo y Gustavo Moris que venían de Tucumán, Jorge Goldenberg y Nicolás de Buenos Aires. Tanto Marilyn como yo estábamos por ahí cerca (en Zenón Pereyra o Rafaela) y en el Instituto, entonces, nos encontrábamos con condiscípulos que venían de todas partes.

Uno iba a estudiar cine y hay que confesar que no tenía una idea clara de lo que significaba «hacer cine». Más bien uno era un cinéfilo, es decir que veía muchas películas, y eso era todo. Hacer cine era otra cosa, y uno con el tiempo fue aprendiendo lo que era eso, aunque es cierto que hay un hilo que se tiende entre aquel aficionado al cine, y el futuro realizador de cine. No es lo mismo pero algo en común tienen el cinéfilo y el cineasta.

Creo recordar que en el grupo de profesores que tomaba el Examen de ingreso (una conversación que consistía en preguntas generales y que buscaba eli-

minar a personas inestables psíquicamente, sobre todo), estaba Hugo Gola. Creo recordarlo más bien benévolo con los estudiantes.

Hugo era profesor de la materia Integración Cultural, en los tres años del Instituto. Lo de Integración Cultural indicaba un campo muy vasto, que en parte se concretaba, ya que recuerdo que una vez fuimos a visitar un museo santafesino. Pero la cuestión central en el curso de Hugo era la literatura argentina.

En su enfoque de la literatura argentina ya podía percibirse un rasgo que perduraría en la actividad de Hugo. Teníamos que leer los textos principales de la literatura: *Martín Fierro*, por ejemplo. Pero, además, libros sobre *Martín Fierro*. Pero no cualquiera, sino libros escritos por otros escritores, que en ese momento, cuando escribían los textos sobre el *Martín Fierro* eran «críticos», pero que no eran críticos. Hablo de Leopoldo Lugones, Ezequiel Martínez Estrada, Amaro Villanueva, Jorge Luis Borges. Todos ellos escribieron sobre *Martín Fierro*, pero desde una perspectiva particular (todos ellos eran, antes que nada, escritores) que era la que interesaba particularmente a Hugo, y que quería que compartiéramos. Y esa perspectiva era lo que perduraría, sobre todo en la actividad de Hugo como «Editor». Si miramos los números de *Poesía y poética* y *El poeta y su trabajo*, veremos que ahí Hugo elegía poemas y textos escritos por poetas sobre poesía o sobre otros poetas. No había textos «críticos» sobre poesía: eran reflexiones de poetas sobre su oficio.

[Pueden consultarse estas revistas en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/2304>]

Cuando uno leía el librito de Borges sobre *Martín Fierro*, publicado por Columba, se producía el encuentro de Hernández y Borges, y esos dos polos desplegaban la complejidad de lo que Hugo nos hacía leer. La «política» del Editor Gola se comenzaba a esbozar muy tempranamente, con Hugo como profesor. Carezco de los conocimientos necesarios para desplegar esta característica básica del trabajo de Hugo, en el campo de la literatura, digo, pero en el campo del cine, Hugo tenía razón. Si nosotros miramos los libros sobre cine realmente centrales, que son de lectura obligada para todo interesado en cine y, aún más, para todo interesado en *hacer* cine, la mayor parte son libros escritos por cineastas: pienso en *El cine según Hitchcock*, de François Truffaut, *About John Ford*, de Lindsay Anderson, *Esculpir en el tiempo*, de Andrei Tarkovski. Son textos de un cineasta sobre otro cineasta, o sobre el cine, o sobre ellos mismo. Es cierto que podría incluirse algún libro de un crítico-crítico como *Qué es el cine*, de André Bazin, y algún otro. Pero Bazin, como se dijo, habla la lengua de los cineastas. Estos escritos de poetas sobre poesía, o de cineastas sobre cine, es cierto que tienen ciertas características particulares que pueden hacer que se los valore poco. Uno ha leído algunas críticas desfavorables sobre los ensayos de Saer. Hay en esas críticas un desconocimiento sobre esas particularidades: el artista habla tanto de sí mismo como del tema que desarrolla, y por eso puede parecer arbitrario, parcial, tendencioso. Hay también un aspecto corporativo en esas críticas: el Sindicato de críticos examina y dictamina que no se puede ingresar a la cofradía porque no se cumplen ciertos requisitos: carencias en la formación, manejo insuficiente de una bibliografía normalizada, lo que sea. Los artistas muchas veces no cumplen

esos requisitos. (Aconsejo leer en el *Libro de los prólogos*, que reúne ensayos sobre los libros de Saer, los correspondientes a sus libros de ensayos.)

Gola, entonces, nos proporcionaba una sólida formación en el campo de la literatura argentina. Es cierto que contaba con la colaboración entusiasta de sus alumnos. Bastaba que mencionara a un autor o un libro para que uno fuera prácticamente corriendo a comprarlo, y a leerlo. Eso sucedía no solo con él. Recuerdo haber comprado, y leído, una *Teoría general de la población*, de Alfred Sauvy, una especie de biblia sobre el tema, que era más adecuado para estudiantes de demografía que para aspirantes a cineastas. Pero bastó que el profesor de Sociología lo mencionara para que uno fuera a comprarlo.

Con las clases de Saer pasaba algo diferente. Dictaba las materias *Crítica y estética cinematográficas* e *Historia del cine* en los tres cursos, pero las convertía en un único curso (no recuerdo que alguna vez hayamos dicho: «hoy tenemos crítica» o «hoy tenemos historia»). Tengo la impresión de que sus clases eran bastante desordenadas, que el estudio de la Historia del cine, por ejemplo, que él hacía, era caótico, y que a causa de eso daba una especie de única materia, uniendo la historia y la crítica de cine, con la estética general. Recuerdo, para el examen, haber leído con gran atención el libro del Conde de Listowel, que se llamaba *Historia crítica de la estética moderna* y que había sido publicado por Losada, y del cual no he tenido luego la menor referencia. Muchos años después cuando recordábamos, con la nostalgia de la lejana juventud, al conde de Listowel, inevitablemente nos reíamos.

Pero creo que uno aprendía de Saer más cosas fuera de las clases que durante el ejercicio de su oficio de profesor. Gracias al entusiasmo que sentía por algunos escritores que estaba leyendo en esos momentos, entusiasmo que nos transmitía, uno comenzó a

leer a Faulkner, Proust, Thomas Mann, Dostoievski, Joyce y Virginia Woolf, además de Borges y Antonio Di Benedetto. Por supuesto que no decía «lean esto», pero bastaba que mencionara a algunos de esos autores para que uno comprara los libros y los leyera. Podía así compartir su entusiasmo.

Con respecto a Borges, tanto Saer como Gola lo admiraban mucho, y eso no era algo habitual entre intelectuales de izquierda, como eran ellos. Se criticaba a Borges tanto por sus posiciones políticas de derecha (que eran, como el propio Borges dijo después, una muestra de su escepticismo político), como por el carácter escapista de su literatura. En esos tiempos casi todos los intelectuales formaban parte del Partido comunista, y entre ellos estaban amigos de Saer. Alguno de ellos discutió con Saer y Gola la admiración que tenían por Borges y quedó una frase de aquel intercambio de ideas: «no sé qué le ven a Borges en Santa Fe». En esto también se ve otra cosa que Saer y Gola nos enseñaban: desentendiéndose del «aire de la época», defender lo que uno pensaba.

Entonces sus alumnos leíamos a Borges en los pequeños libros grises de aquella época, lejos de las «Obras completas» que aparecerían después, de la misma manera que leíamos a Proust o a Di Benedetto. Hay que aclarar que tanto Gola como Saer eran «profesores de las materias culturales» en el Instituto de Cinematografía. Los profesores en las materias específicas eran otros: Fernando Birri y luego Juan Fernando Oliva en Realización (recuerdo que esas materias se llamaban *Introducción al cine*, *Gramática cinematográfica I y II*), César Caprio en *Montaje*, Edgardo Palleri y luego Carlos Gramaglia en *Producción*, *Sonido* nunca existió como materia. Quizá la influencia que Gola y Saer ejercieron sobre nosotros, mucho más que los otros profesores, se debió a la relación que se estableció entre el profesor y sus estudiantes,

y a esa especie de pasión (por la literatura, por la poesía) que lograban transmitir.

En cuanto al cine la relación que mantenían Gola y Saer era variada. Saer, antes que nada, era un cinéfilo. De esa manera el vínculo de Saer y el cine comienza como el de cualquiera, como el de todos, de la manera más simple: gustándole el cine.

La cinefilia supone, efectivamente una especie de interés, o amor, por el cine, de una manera global, general. Se ven todas las películas, se conocen a todos los directores, parece como si todo fuese igual. El cinéfilo no tiene los gustos de la mayoría, o sí los tiene, pero además tiene ciertas preferencias por cineastas menos conocidos, o menores. (Ahora se habla de películas o cineastas de culto, pero no sé si es lo mismo.) Saer tenía debilidad, entre otros, por Sidney Lumet. Como otros cineastas estadounidenses, Lumet ha hecho buenas y malas películas. Recuerdo la admiración de Saer por **La noche de la iguana** de Huston, film de 1964 y por **La colina de la deshonra** de Lumet, de 1965. En aquel momento tanto Lumet como Huston eran considerados cineastas menores, y con algo de razón. En esos tiempos Visconti, Antonioni, Fellini, estaban haciendo sus mejores films.

La cinefilia de Saer lo acompañó hasta el final. En sus últimos años asistí, un poco sorprendido, a conversaciones de Saer con Roberto Maurer, en las que se evaluaban las virtudes de, por ejemplo, Tim Burton. La cinefilia seguía igual pero, me parece, el cine había cambiado. El lugar de Sidney Lumet había sido ocupado por Tim Burton.

El caso de Hugo Gola era distinto. No era un cinéfilo y creo que se fue formando en cine con las películas que veíamos en el Instituto. Además de las películas que veíamos en las funciones de Cine Club, veíamos mucho cine en el propio Instituto, desde los clásicos como **Codicia**, **Potemkin**, **Nacimiento de una nación**, hasta





■ Saer y Gola en el Instituto. Foto Diego Bonacina

documentales, en ese momento, recientes de origen canadiense (**La lucha, Días previos a Navidad**).

Poco tiempo después, uno trató de acercarle algunos films que apreciábamos particularmente. Recuerdo que en cierta ocasión lo llevamos a ver, en una proyección casi confidencial, **Saqueo a la ciudad**, de Francesco Rosi, que para nosotros era un modelo (tenía todo: posición política de izquierda y elaboración narrativa sofisticada, con aquella grúa del final, en el Concejo). Fuimos con Gola a verla y no recuerdo que le haya interesado sobremanera.

Mucho tiempo después compartimos idéntica admiración por Raymond Depardon, pero creo que no veíamos al mismo Depardon. Mientras uno admiraba los primeros films de Depardon (**1974 Une partie de campagne, Faits Divers**), Gola disfrutaba de los films «campesinos» de Depardon, de una época posterior. Pero finalmente era Depardon.

Una característica que compartían Gola y Saer era, al mismo tiempo, una virtud. En los dos casos un grupo de sus estudiantes pasaron a convertirse en amigos, y compartían así momentos fuera de las clases, fuera del Instituto. Recuerdo las noches en que después de las clases, a las 11 de la noche, salíamos de la clase de Saer y nos íbamos con él a comer ravioles con crema en un pequeño restaurante llamado *El Norteño*, que quedaba cerca.

Pero no solamente eso, sino que además hicieron lo mismo (convirtieron a alumnos en amigos) a lo largo de toda su vida, en lugares lejanos. Gola pasó por Londres y recaló en Méjico cuando, en 1975, se fue con su familia de la Argentina. Y en Méjico pasó lo mismo: un grupo de sus alumnos se convirtieron en amigos. Saer se fue en 1968 a Francia, donde vivió hasta 2005, cuando falleció, y en la Universidad de Rennes, donde daba clases, también un grupo de sus estudiantes se convirtieron en sus amigos. Hace falta tener una cua-

lidad muy particular para lograr eso, a lo largo de los años, en lugares y circunstancias muy diferentes.

Gola vivía con su familia, Conce, su mujer, y sus hijas Claudia y Patricia, en una casa confortable del centro de la ciudad («entre boulevares», como se decía), y luego se construyó una casa en Colastiné Norte, no lejos de la casa que alquiló Saer cuando se casó, en 1962, con Bibý Castellaro. La casa de Colastiné que fue de Gola subsiste, pero radicalmente modificada con ampliaciones ostentosas, por sus nuevos dueños. Los estudiantes amigos de los dos profesores frecuentaron sus casas, donde compartieron asados, vinos, reuniones, conversaciones. Habría que combatir el prejuicio de suponer que los dos profesores estaban filosofando todo el tiempo. Había mucho de conversaciones triviales, de discusiones políticas, de situaciones intrascendentes. Recuerdo que a pesar de haber ido muchas veces a la casa de Saer, nunca lo vimos «trabajando», es decir escribiendo, y nunca hablaba de lo que estaba escribiendo, o pensando escribir. La literatura era para Saer una cuestión íntima. Con la poesía de Gola pasaba lo mismo. Era algo de lo cual no solía hablar.

Quisiera aclarar algo. No es un gran mérito haber sido amigo de Gola y de Saer. Hay una época de la vida, que corresponde a nuestros comienzos en el Instituto de cine, en que se suele hacer de amigos. Luego, con el tiempo, y por diversas razones, se pierden a algunos de esos amigos, y ya es menos fácil hacerse de otros amigos. Gola y Saer aparecieron en nuestras vidas en el momento justo, y así fuimos amigos. No éramos conscientes de esa situación, resultaba algo natural, y así se fue desarrollando esa amistad.

A pesar de que nunca se hablaba de nuestra amistad, si vemos la literatura de Saer, el tema de la amistad, de los amigos, aparece frecuentemente. En su literatura hay dos sentimientos principales. Uno de ellos es el sentimiento amoroso, entre un hombre y



una mujer, con sexo, con violencia, con pasión. Numerosos ejemplos, incluso en *La grande*, su última novela, podemos encontrar.

El otro sentimiento en la literatura de Saer es el amistoso. Amigos se reúnen y hablan durante horas en asados, mesas de bar, acodados a la baranda frente a la laguna, caminando, etc. Entre ellos no hay sexualidad, no hay pasión, no hay violencia. Pero ocupan en la narrativa de Saer un enorme lugar. Dicen que en los cuadros en los que escribía *La Grande*, Saer tenía una foto sacada con un grupo de amigos; no sé la utilidad de esa foto, para qué la tenía, pero esa foto estaba ahí. Pero es cierto que la amistad no se teoriza, sino que se practica. (En esto también Saer se relaciona con los grandes cineastas documentalistas: las acciones definen a los personajes.) Pero hay en los inéditos, en la página 159 del segundo tomo, una nota sobre lo que comparten los amigos: «El saber entre amigos. Los círculos de amigos tienen a veces un saber semejante, las mismas lecturas e influencias comunes. Sin embargo, todos no han leído la misma cantidad, ni exactamente lo mismo. Y esas diferencias, que podrían limitarse a meras cantidades objetivas, se transforman, por el contrario, en fuerzas impregnadas de emociones. Las diferencias de saber se transforman en diferencias de ser. Profundizar (Relación W–Higinio Gómez).»

Además hay un fragmento de *La Grande* donde un personaje reflexiona sobre por qué están juntos ahí esos amigos, por qué son amigos. En la página 408, Tomatis está en el asado, sentado en una punta de la mesa y mira a sus amigos, que ya han estado comiendo y bebiendo:

«De golpe, en un fogonazo de clarividencia, acaba de comprender por qué están todos juntos, reunidos alrededor de esa mesa, distendidos y contentos: porque ninguno entre los presentes, pien-

sa Tomatis, cree que el mundo le pertenece. Todos saben que están a un costado de la muchedumbre humana que tiene la ilusión de saber hacia dónde se dirige, y ese desfasaje no los mortifica; al contrario parece más bien satisfacerlos.»

Y en la página 409 concluye:

«tienen razón de ser como son, exteriores a la bandada, volando solitarios en el cielo vacío, con el propio delirio como brújula y una ruta incierta, sin plan anticipado, como derrotero. Porque si es verdad que en la muchedumbre gris y somnolienta desfilan durante un tiempo, más o menos largo, muchos de los que algún día van a despertarla, no es menos cierto que los que del nacimiento a la muerte han vivido al margen de ella, a veces incluso sin saberlo, son los que con más justicia son capaces de juzgarla. Son pasto de su delirio, es cierto, pero también, color del mundo.»

Tomatis, no Saer, explica así qué comparten los amigos, por qué son amigos: porque son exteriores a la bandada, porque están al margen de la muchedumbre gris y somnolienta. Porque no son como todos. Quisiera terminar con una cita de Robert Louis Stevenson. En el prólogo de su libro *Viajes con una burra en el país de Cevennes*, Stevenson escribió:

«Todo libro es, en sentido íntimo, una circular dirigida a los amigos de quien lo escribe. Solo ellos perciben su sentido; encuentran mensajes privados, afirmaciones de amor y expresiones de gratitud, desparramados para ellos en todos los rincones. El público no es más que un mecenas generoso que paga el franqueo. (...) ¿De qué puede enorgullecerse un hombre, si no está orgulloso de sus amigos?»