

■ ensayos / 1

ensayos

■ «El Ciudadano» cumple 80 años

1.

El Ciudadano fue estrenado el 1º de mayo de 1941. Hubo que esperar el fin de la guerra para que se diera en Francia, el 3 de julio de 1946. Dos días después André Bazin publica en el diario *Le Parisien libéré* su primer artículo sobre el film de Welles. La relación Bazin–Welles será profunda, prolongada, y tiñe la relación que uno ha tenido tanto con **El Ciudadano** como con André Bazin.

De todo lo que escribió Bazin sobre **El Ciudadano** lo primero, importante, fue publicado pocos meses después, en la revista *Temps modernes*, con el título de *La técnica de Citizen Kane*. Resulta curioso que Sartre, que había visto **El Ciudadano** durante su visita a Nueva York, y que había escrito un texto desfavorable en la revista *L'écran français* en agosto del 45, le haya solicitado a Bazin, cuyo entusiasmo por **El Ciudadano** conocía, que escribiera un artículo en su revista. Era una manera, casi, de retractarse.

Bazin decía: «la importancia de **El Ciudadano** no podrá nunca ser sobreestimada»; tiene razón, pero ¿en qué puntos precisos se puede fundamentar esa importancia?

Tomemos dos: el primero es ¿de qué manera **El Ciudadano** despliega su anécdota? o en otras palabras ¿cómo **El Ciudadano** dice lo que dice?

Después de la secuencia inicial, donde vemos a Kane que muere pronunciando la palabra Rosebud, irrumpe el Noticiero. (La salida del Noticiero va a ser, por el contrario, gradual, ya que vamos a ver, sobre el final del Noticiero, que está siendo visto por el grupo de periodistas en esa especie de microcine.)

El Noticiero cuenta la vida de Kane, que es, por otra parte, el tema de **El Ciudadano**, o sea que el Noticiero, a la manera de un noticiero, es cierto, cuenta lo mismo que va a contar el resto del film, la hora y 50 minutos restante. Eso quiere decir que en el mi-

nuto 12 o 13, el espectador ya sabe todo lo que la película va a contarle.

Estamos ante una situación escandalosa, ya que normalmente el relato de toda película avanza contando al espectador cosas que el espectador no conoce. Incluso el hecho de que el espectador «adivine» lo que va a pasar, porque es algo previsible, se considera un defecto del relato. Aquí el film «despacha», liquida toda la anécdota en el minuto 12, y en consecuencia destruye la posibilidad de que la película avance como todas las películas. Pero entonces ¿cómo avanza un relato que, de entrada, elimina la posibilidad de hacerlo como lo hace todo film?

Habría que ver primero, de qué manera el noticiero y el resto del film «dicen lo mismo». El noticiero, de una manera superficial, sensacionalista, enfática, cuenta todo lo que se verá después, pero además cuenta cosas que no serán desarrolladas en la continuación del relato como, por ejemplo, el accidente en el que morirán su primera mujer y su hijo.

Porque el, digamos, «relato principal» de **El Ciudadano**, desarrolla algunas cuestiones que ya ha mencionado el Noticiero, pero hay otras cuestiones que ni toca. De manera caprichosa, arbitraria, va desarrollando algunas cuestiones detalladamente, mientras que sobre otras pasa muy por arriba, a veces ni siquiera mencionándolas. Pensemos, por ejemplo, en la secuencia de los desayunos.

En esa secuencia **El Ciudadano** cuenta la evolución de la relación de Kane con Emily, su primera mujer, desde el enamoramiento inicial hasta el desapego final. Con ese material anecdótico podría construirse una película entera; ya hay muchas películas que cuentan historias de amores que comienzan bien y terminan mal, o viceversa. Pero Welles cuenta los 15

años de esa relación enlazando media docena de desayunos, escalonados a lo largo de esos 15 años y que muestran ese amor inicial y la separación final: en el último desayuno ya ni se hablan. La secuencia de los desayunos dura unos tres minutos.

Aquí está, creo, la respuesta a la pregunta de saber de qué manera avanza un film en el cual, en el minuto 12, el espectador sabe todo lo que el film va a contarle. Ya que no se utiliza lo que se cuenta como motor del relato, lo que queda es el «cómo» se lo cuenta. La serie de desayunos no es la manera obvia, evidente, «natural» de contar una relación amorosa. No es una manera de contar, digamos, invisible, que se borra detrás de los hechos narrados. La manera de contar esos hechos aparece, por el contrario, muy evidente, en un primer plano, anteponiéndose, o por lo menos sobreimprimiéndose a los hechos narrados.

Mediante el procedimiento de dar toda la información de entrada, en el Noticiero, el film dirige la atención a lo que se podría llamar «la instancia de la narración», a los procedimientos narrativos, a la «manera» de contar, al estilo.

Pero además creo que el procedimiento de librar la información de entrada libera al narrador de toda obligación en ese sentido. Sin el Noticiero el desarrollo de la anécdota tal cual es materializada por el resto del film, esa manera arbitraria, caprichosa, desmedida, de contar «algunas» cosas de la vida de Kane, sería algo caótico o directamente incomprensible. Si el resto del film puede actuar así, es porque lo hace tranquilamente, confiando en esa especie de red de contención que es el Noticiero.

En cierta ocasión Jean Renoir dijo: «El primer trabajo del director de cine es desembarazarse del tema.» **El Ciudadano** sigue al pie de la letra el consejo de Renoir.

Además de la manera de desarrollar su anécdota, hay otro elemento central en **El Ciudadano**: lo que se podría llamar «el estilo documental».

El Noticiero es, en el fondo, un falso documental. Para hacerlo Welles se planteó cómo el cine enfrenta hechos, situaciones, personajes, que pertenecen al orden de lo real. Y entonces comprendió que el cine que enfrenta lo real, es decir el documental, se ve obligado a exteriorizar cierta dificultad (y a veces directamente imposibilidad) que experimenta en ese combate cuerpo a cuerpo con lo real.

El primer elemento de ese «estilo documental» es el lugar de la cámara. Al documental le cuesta ubicar la cámara en un lugar central (lo que sucede fácilmente en el film de ficción, donde la cámara se ubica en el lugar, generalmente cercano, que le permite «ver bien» lo que pasa).

Es por eso que en el Noticiero tenemos a Hitler visto desde «abajo» del balcón en el que se encuentra, o al anciano Kane visto «desde afuera» de los jardines del parque de su residencia.

Es obvio que en el falso documental que es el Noticiero la cámara no sube al balcón en el que está Hitler porque Welles no quiere, no es que no pueda, como sí le sucedería al documental que hubiera filmado al Hitler «real» en un balcón.

Si el falso documental exhibe, como si estuviera orgulloso, sus dificultades o imposibilidades para, por ejemplo, poder ubicar bien la cámara, constituyendo eso un rasgo del estilo documental, el verdadero documental trata de resolver, de la mejor manera posible, el problema que se le plantea, y tratará de ubicar la cámara en el lugar más «central» posible.

Una especie de corolario de esta dificultad de la cámara para ubicarse bien, es que el encuadre resul-

tante es inadecuado, y parte de ese encuadre es inútil, como por ejemplo en la toma en que vemos el féretro de Kane que está siendo retirado, y la parte derecha del cuadro está ocupado por una pared que está únicamente porque como la cámara está colocada a una distancia excesiva, se ve obligada a incluir cosas que, si pudiera, evitaría.

El otro elemento básico del estilo documental es la discontinuidad del montaje. Dado que se enfrenta con un acontecimiento que, como pertenece a la realidad, se desarrolla de manera ininterrumpida, la filmación de ese acontecimiento solo puede, en principio, desarrollarse de manera discontinua: se filma un momento, se para, se filma otro momento, etc. Cada uno de esos momentos puede difícilmente pegarse al siguiente momento, dado que, entre ellos, «falta» algo. Tomemos el corte más «continuo» posible: el empalme en movimiento. El cambio de toma realizado en el preciso momento en que un personaje se sienta, o se para, o gira, o entra en una habitación, conduce a que el corte pase inadvertido, a que no se vea el cambio de toma.

A la ficción le resulta fácil conseguir el empalme en movimiento: le basta con hacer repetir al actor la acción, filmada desde otro punto de cámara, y entonces puede unir las dos tomas en el momento en que se produce el gesto, el movimiento. El único problema que se le plantea es instrumental: debe asegurar la continuidad del movimiento, la velocidad, la manera de ejecutarlo.

Al documental, es decir, repito, al cine que enfrenta acontecimientos reales, le resulta difícil realizar el empalme en movimiento. Dado que en el momento del movimiento no puede, prácticamente, filmar desde otro lugar, debe unir dos movimientos diferentes pero



parecidos, y hacerlos parecer un solo movimiento. Por supuesto que el falso documental que es el Noticiero, exagera esta dificultad, y entonces vemos a Kane deambular por los jardines de su casa (filmado «desde afuera») en dos tomas consecutivas a las cuales le falta un fragmento, un momento. Es como si hubiera una sola toma a la que se le hubiera sacado un pedazo.

El verdadero documental busca de todas las maneras posibles el empalme en movimiento (hace lo que hace toda película). Desde siempre los documentales buscan empalmar en movimiento. En 1936, en **Correo nocturno**, la toma del jefe del tren postal subiéndose al tren que comienza a marchar, está unida a otra toma (con la cámara en el tren) en la que se lo ve terminando de subir al tren. Y así siempre: en **La lucha**, en 1961, el campeón Carpentier se tira a la piletta (la cámara situada a sus espaldas) y en el movimiento, se cambia de toma y lo vemos, de frente, zambulléndose.

Estos dos elementos del estilo documental: el lugar de la cámara y la discontinuidad del montaje, pueden ser claramente enunciados gracias al Noticiero de **El ciudadano**.

Aquí hemos visto solamente dos cuestiones (cómo el cine dice lo que dice, y «lo documental» en el cine) de las muchas que **El ciudadano** despliega (uno a veces tiene la impresión de que en su film Welles se plantea «todas» las cuestiones centrales del cine). Así uno se explica por qué Bazin dijo que «la importancia de **El ciudadano** difícilmente pueda ser sobrestimada», de la misma manera que Truffaut pudo decir que «es el film que más vocaciones de cineasta ha despertado» o que Godard, hablando de Welles, haya podido decir: «todos, siempre, le deberán todo».

2.

Si analizamos los *Escritos completos* de André Bazin, podemos constatar que **El ciudadano** es uno de los films al que Bazin ha dedicado mayor cantidad de escritos, y Welles uno de los cineastas que Bazin ha mencionado más veces. No solo eso: en vida de Bazin se publicaron solo dos libros escritos por él, y uno de ellos es su libro sobre Welles, publicado en 1950 con un prólogo de Jean Cocteau. Además, en su último año de vida (falleció en 1958), Bazin preparó una reedición de ese libro que, publicado en 1972, mostró que no era simplemente una reedición, sino que Bazin prácticamente, había dejado el manuscrito de otro libro sobre Welles.

Pero, por otra parte, antes que nada, una aclaración: la lectura de sus *Escritos completos* nos enseña que de la misma manera que Bazin ha prestado una atención considerable a Welles, también lo ha hecho con **La regla del juego**, de Renoir, **Paisá** de Rosellini y **Ladrones de bicicletas** de De Sica. Es por eso que Bazin, sin duda, es el crítico que mejor ha estudiado las bases del Cine moderno: **La regla del juego**, **El ciudadano**, el Neorrealismo. El propio Bazin, en su «Carta a Aristarco», dice que ha consagrado al Neorrealismo lo mejor de su atención crítica. Podría decir lo mismo de Welles o Renoir.

No quiero decir que desde Renoir Welles y Rosellini no haya pasado nada en el cine, pero pienso que las novedades absolutas que significaron los grandes cineastas posteriores (Antonioni, Tarkovski, Kiarostami, Rossellini, Depardon, Wiseman), se desarrollaron en un territorio balizado por Renoir, Welles, Rosellini, De Sica, en los cuarenta.

Parfraseando al propio Bazin, podría decirse que la importancia del Bazin crítico difícilmente podría ser sobrestimada, y que va de la mano de la importancia

de la obra de Welles. Para convencer al lector desearía tomar dos fragmentos del libro de Bazin sobre Welles, el primero, aunque estos dos fragmentos fueron conservados en el segundo libro, publicado en 1972. Bazin toma como objeto de análisis el plano secuencia de la tentativa de suicidio de Susan:

Estudiemos una secuencia típica de Welles: la de la tentativa frustrada de suicidio en **El ciudadano**. El plano abre con el cuarto de Susan visto desde detrás de la mesita de luz. En un primer plano, pegado a la cámara, un vaso enorme, que ocupa casi la cuarta parte de la imagen, con una cucharita y un tubo de pastillas destapado. El vaso nos oculta casi completamente la cama de Susan, ubicada en una zona de sombra, de donde escuchamos unos gemidos indistintos, como si alguien estuviera dormido o drogado. El cuarto está vacío; al fondo de este desierto privado, está la puerta, que aparece aún más lejana, a causa de la perspectiva del gran angular, y *detrás* de esa puerta, se escuchan golpes. Sin haber visto otra cosa más que un vaso y escuchado dos planos sonoros diferentes, comprendemos la situación: Susan se encerró en su cuarto para intentar suicidarse, y Kane trata de entrar. La estructura dramática de la escena está esencialmente fundada en la distinción de esos dos planos sonoros: el gemido cercano de Susan, los golpes de su marido detrás de la puerta. Una tensión se establece entre esos dos polos mantenidos a distancia gracias a la profundidad de campo. Ahora los golpes se hacen más fuertes: Kane trata de forzar la puerta, y lo logra. Lo vemos aparecer minúsculo en el marco de la puerta y precipitarse hacia nosotros. La chispa brotó entre los dos polos

dramáticos de la imagen. La escena terminó. Para comprender la originalidad de esta puesta en escena, que puede parecer natural en la medida en que logra lo que se propone, hay que tratar de imaginar lo que hubiera hecho, aproximadamente, otro cineasta que no hubiera sido Welles.

La escena hubiera sido compuesta por cinco o seis planos. Por ejemplo: detalle del vaso y de las pastillas; plano de Susan gimiendo en su cama (en ese momento, sonido en *off* de los golpes contra la puerta), plano de Kane golpeando la puerta, creación de un «suspenso» por un breve montaje paralelo, una serie de planos en el interior del cuarto, y unos planos afuera, golpeando la puerta, hasta el plano de la puerta que cede a los golpes de Kane, en ese momento Kane, de espaldas, precipitándose hacia la cama y quizá, para terminar, primer plano de Kane inclinado hacia Susan.

Se ve claramente que la secuencia clásica constituida por una serie de planos analizando la acción según la conciencia que el cineasta quiere que tengamos, se resuelve acá en un solo y único plano. Así, el plano que utiliza la profundidad de campo en Welles, tiende a la desaparición de la noción de plano en una nueva unidad en la planificación, que podríamos llamar plano-secuencia

Esta es solo una muestra del trabajo teórico de Bazin. Su análisis de la secuencia de **El ciudadano** es, simplemente, una lección de cine. Muchas veces uno ha mostrado a los alumnos la secuencia y luego uno ha leído lo que Bazin escribió. No hacía falta nada más. Pasa lo mismo cuando Bazin realiza consideraciones más generales, globales:



Lejos de ser, como algunos han dicho, especulando con un espectador distraído, un «retorno al plano fijo» practicado desde los comienzos del cine por Méliès, Zecca o Feuillade, o yo no sé qué redescubrimiento del teatro filmado, el plano-secuencia de Welles es una etapa decisiva en la evolución del lenguaje cinematográfico. (...) No es solamente otra manera de poner en escena, sino que es el cuestionamiento de la naturaleza misma de la historia. Así el cine se aleja un poco más del teatro y se convierte menos en un espectáculo que en un relato. Como en la novela, en efecto, aquí no es solamente el diálogo, o la claridad descriptiva, o el comportamiento de los personajes, sino el estilo impreso al lenguaje lo que crea el sentido.

A veces, como conclusión de las clases sobre **El ciudadano** uno se ha limitado a leer el fragmento final de Bazin (el estilo que crea el sentido) y ya estaba. No hacía falta nada más.

Que Bazin haya elegido como material de análisis privilegiado a Welles, Renoir, el Neorrealismo, es, al mismo tiempo que la prueba de un olfato infalible, la constatación de lo cierta que es la afirmación de que Bazin habla la lengua de los cineastas. El «lugar» desde el cual habla es único, similar al que ocupaba Adorno hablando de música o de filosofía. Era un lugar cercano a la producción, no a la recepción, a pesar de que partía de una posición de espectador, de lector. Por eso, hoy, lo que escribió Bazin suena a los oídos de todo cineasta como algo cercano, fraterno, solidario. Pero no siempre fue así.

3.

Quisiera hacer una especie de autocrítica. Si no, juzguen ustedes. Mientras Bazin vivió (los escasos 40 años de su vida), publicó muchos textos (cerca de 2.600) pero solamente dos libros (su *Orson Welles* es uno de ellos). Al final de su vida, además de escribir el segundo libro sobre Welles, preparó una selección de sus ensayos, que pensaba publicar en cuatro tomos, agrupados bajo el título de *Qué es el cine*. En la presentación del primer tomo, que es una presentación de la serie, habla de «por lo menos» cuatro volúmenes. Tres de los volúmenes estaban listos cuando Bazin falleció, el 11 de noviembre de 1958: no pudo ver ni el primero. Los cuatro tomos aparecieron entre 1958 y 1962: el cuarto, consagrado al Neorrealismo, fue organizado y prologado por Jacques Rivette. Mientras que los textos incluidos en los tres primeros tomos habían sido revisados por Bazin, y el caso de su célebre *Evolución del lenguaje cinematográfico* es ejemplar: reúne dos o tres de sus ensayos en un solo texto, en el cuarto tomo Rivette se limita a elegir los textos de Bazin más importantes sobre el Neorrealismo. Rivette supone que si hubiera podido Bazin habría revisado algunas repeticiones y hubiese reescrito algunos fragmentos, tal como había hecho con los tomos precedentes.

Hasta 1975 podía leerse a Bazin a través de los cuatro tomos de *Qué es el cine* en francés, o de su traducción en español. Porque en 1966 la Editorial Rialp, que tenía una colección de libros sobre cine, publicó, en un solo, voluminoso tomo, con una tapa dura color amarillo y una sobrecubierta con una foto de **El ciudadano**, *Qué es el cine*, donde reunía los 65 ensayos publicados en los cuatro tomos en francés. Era un libro impresionante, pero debo confesar que en ese momento (mediados de los sesenta) no me di



■ El ciudadano (1941)

cuenta (no nos dimos cuenta) del valor de ese libro de Bazin. Parte de esa negligencia puedo adjudicarla a la época: quizá otros eran los enfoques que interesaban más, y pongamos como ejemplo la perspectiva que el crítico italiano Guido Aristarco señalaba, a partir de su revista *Cinema Nuovo*. En los sesenta, antes y después de que Rialp publicara el grueso tomo de *Qué es el cine*, aparecieron dos números de la edición latinoamericana de *Cinema Nuovo*, la editorial española Lumen publicó *Historia de las teorías cinematográficas* del propio Aristarco y la editorial de la Universidad Central de Venezuela publicaba *La disolución de la razón*, libro de unas seiscientas páginas que reunía numerosos ensayos de Aristarco. Asimismo, aparecía el breve texto de Aristarco *Novela y antinovela*, publicado por Jorge Alvarez, y no hay que olvidar que Aristarco colaboraba con la revista argentina *Tiempo de cine*.

Pero sea cual fuera la explicación, uno no se dio cuenta del valor de lo que Bazin escribió, y tuvieron que pasar muchas cosas, y varios años, para que uno rectificara ese juicio apresurado.

Porque en 1975 la editorial francesa hace una selección de los 65 ensayos de Bazin (elige 26) y publica en un solo tomo *Qué es el cine*. Rialp ahora publica en un solo tomo esta reedición de Bazin y a partir de ahí este será el libro por el cual se conocerá a Bazin. El editor de los *Escritos completos* de Bazin en francés, Hervé Joubert-Laurencin, lamenta la eliminación, para la posteridad, de algunos de esos ensayos. Se dejó de lado, entre otros, el extenso ensayo sobre Wyler, y la decisión editorial en ese caso quizá se deba a que, en la edición de 1958, el propio Bazin incluye, cosa muy extraña, una nota en la que relativiza lo que escribe sobre Wyler, a quien, en el 58, considera que sobrevaloraba en el momento en que escribía su ensayo, diez años antes.

De cualquier manera, uno tuvo que esperar la versión resumida de *Qué es el cine*, ese único tomo, para darse cuenta de su valor, y empezar a leer, a estudiar, a admirar, a André Bazin.

Me doy cuenta de que empecé hablando de **El ciudadano** y terminé hablando de André Bazin. Pero la explicación es muy simple: Bazin nos enseñó a ver **El ciudadano**, a comprender el cine.



■ El cine y la fotografía (o, más bien, «Barthes y Bazin»)

Tomemos a André Bazin al pie de la letra: cuando en 1958 sale el primero de los 4 tomitos de *Qu'est ce que le cinéma*, en el prólogo (Bazin ya había fallecido y no lo pudo ver impreso), Bazin escribió, enigmático: «Partiremos, como se debe, de la imagen fotográfica». Efectivamente el primero de los ensayos incluidos en su libro es *Ontología de la imagen fotográfica*, un texto sobre fotografía, quizá el único ensayo escrito por Bazin «sobre» la fotografía.

En consecuencia, por una obligación que no fundamenta, para Bazin si se quiere hablar de cine, «se debe» empezar hablando de fotografía.

Tomemos, entonces, *Ontología de la imagen fotográfica*. La primera versión del texto de Bazin fue publicada en 1945, en el libro colectivo *Los problemas de la pintura*. Bazin revé y corrige algunos párrafos para su publicación en *Qué es el cine*, pero la gran modificación es la introducción de una frase, al final, separada de lo anterior por un asterisco: «Por otra parte el cine es un lenguaje».

¿Qué cambió del 45 al 58 para que Bazin incluya esta frase que, por otra parte, no desarrolla ni fundamenta?: está aparte, no se relaciona con ningún otro análisis incluido en su ensayo.

Quizá se deba a la presencia, ya en ese momento, de lo que poco tiempo después se desarrollaría, sobre todo en los textos de Christian Metz, en lo que se llamó «Semiología del cine», es decir el cine analizado desde una perspectiva propiamente lingüística.

Como se ve Bazin incluye en sus ensayos algunas frases enigmáticas («partiremos, como se debe, de la imagen fotográfica» o «por otra parte el cine es un lenguaje»), que no se preocupa por aclarar. Así no podemos saber qué quiso decir, exactamente.

Pero podemos suponer que con la frase «por otra parte el cine es un lenguaje», Bazin quería decir algo como: «Sí, ya sé que el cine se puede analizar como un lenguaje, desde una perspectiva lingüística, pero no es eso lo que hago yo aquí. Otra vez será, o, los que quieran hacerlo, que lo hagan».

La frase incluida en el final de su ensayo sobre la fotografía parece querer apartar, con el revés de la mano, la «tentación semiológica», esa tentativa por querer anexas al territorio lingüístico todas las actividades que, como el cine, son también «lenguaje», y hay que considerar que prácticamente todo puede ser considerado un lenguaje (desde el lenguaje de los semáforos, al de las actividades artísticas).

La frase enigmática de Bazin, a través de la cual cuestiona una práctica de reflexión sobre el cine (la semiología) que considera inadecuada, encuentra en otro texto de Bazin una fundamentación y un desarrollo mayores, con idéntica perspectiva crítica.

En efecto, en el Nº 5 de la revista *Cahiers du cinéma*, de septiembre de 1951, en un artículo firmado con el pseudónimo de Florent Kirsch (y Bazin muy pocas veces utilizó pseudónimos para firmar sus textos), publica una diatriba muy violenta contra la «Filmología», tentativa académica destinada a elaborar una especie de «ciencia del cine», con una fuerte tonalidad sociológica, cuyo casi inventor es Gilbert Cohen-Seat.

En su texto Bazin no realiza tanto un análisis de la Filmología («que merecería otro estudio»), sino de su oficialización en ámbitos universitarios. Señala que si bien el propio Cohen-Seat participa de la realización de algunos films «del tipo más chatamente comerciales», su reflexión no tiene casi nada que ver no solo con la realización, sino con el propio cine. En su libro *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, publicado en 1946, Cohen-Seat no se digna mencionar el título de ningún film, ni el nombre de ningún cineasta (alude, pero sin nombrarlos, a Lumière, Méliès o René Clair), pero cita abundantemente a Platon, Bergson, Eurípides, Shakespeare o Molière.

Así, al no mencionar films ni realizadores (todo esto es tan contrario a la manera en que Bazin desarrolla su reflexión), el texto de Cohen-Seat, para Bazin: «hace de la indiferencia una virtud intelectual, del desprecio un rasgo de prudencia científica, y casi de la ignorancia, una condición preliminar».

A pesar de todo esto, según Bazin, la Filmología se ha expandido en todo el mundo (cita la ciudad de Buenos Aires como uno de esos lugares en que la filmología hace estragos), además de recibir el apoyo de críticos respetables, como George Sadoul y Leon Moussinac.

Y aquí tenemos el primer capítulo de la relación conflictiva de Bazin con Roland Barthes. Porque es precisamente Barthes quien, años después de la diatriba de Bazin, va a firmar con Cohen-Seat un artículo sobre cine: *Las unidades traumáticas en el cine*, artículo que, además, va a ser publicado en la *Revue Internationale de Filmologie*, dirigida por Cohen-Seat. En esa revista, es cierto, se habían publicado textos de Edgard Morin o Kracauer, pero Barthes da así a la filmología (tan criticada por Bazin) un sello de cierta consagración intelectual.

Aquí hay entonces que plantear la relación, un poco furtiva, huidiza, entre el gran crítico de cine André Bazin y el gran teórico de la fotografía, Roland Barthes. Durante toda su vida Barthes, cada tanto, encara la cuestión de la fotografía (y hasta el final, ya que su último libro *La cámara lúcida*, escrito pocos meses antes de su muerte, está consagrado enteramente a la fotografía). Si dejamos de lado las ocasiones en que la cuestión de la fotografía es tratada de manera lateral, en cuatro ocasiones Barthes ha encarado a la fotografía.

La primera vez fue su ensayo *El mensaje fotográfico*, publicado en la revista *Communications* en 1961.

Analizando algunas fotografías (que no muestra) Barthes toma como objeto de su análisis no la fotografía a secas, sino la fotografía periodística. Lo hace, creo, por una cuestión estratégica: dado que lo que busca es establecer los medios que tiene la fotografía «para decir algo», toma fotografías que, si se publican en periódicos, es porque indudablemente «dicen algo». Las fotografías en general, muchas veces, tienen un mensaje menos nítido, y en consecuencia menos fácil de establecer. La fotografía periodística se ofrece como un flanco más favorable a la empresa de Barthes, como el camino más corto.

Pero esta primera tentativa no parece satisfacerlo, ya que en la segunda ocasión en que encara la cuestión de la fotografía, toma no la fotografía a secas, ni tampoco la fotografía periodística, sino la fotografía publicitaria (aquí acompaña al texto el afiche de la publicidad de los fideos Panzani, que Barthes analiza detalladamente). Este texto es *Retórica de la imagen*, publicado también en *Communications* en 1964.

Pero tampoco, al parecer, Barthes queda satisfecho de este trabajo, porque en la siguiente ocasión cambia el ángulo de ataque. En *El tercer sentido*, publicado en la revista *Cahiers du cinéma* en 1970, Barthes trabaja sobre fotogramas de películas (de Eisenstein, sobre todo), que toma como fotografías, y no como partes o momentos, de un film. No es el cine (a pesar de hablar, y de mostrar, fotogramas de películas) sobre lo cual habla Barthes en *El tercer sentido*, es la fotografía. Pero cuando en la cuarta (y última) vez, Barthes reflexiona sobre la fotografía (en *La cámara lúcida*), va a elegir otros caminos, distintos de los tres anteriores. En la primera parte de su último libro, analiza

(y muestra) fotografías que pueden ser consideradas «buenas» fotografías, fotos de valor, y sus autores son «grandes fotógrafos»: Alfred Stieglitz, William Klein, August Sander, Lewis Hine.

Pero llegado (exactamente) a la mitad del libro, al parecer tampoco en esta ocasión está satisfecho de su trabajo, porque se detiene, efectúa una «palinodia», es decir una retractación y toma otro camino.

Entonces, con un tono decididamente narrativo, Barthes nos cuenta en qué circunstancias vio la foto de su mamá, a los cinco años, en el invernadero. La foto de su mamá cuando era niña es vista por Barthes poco tiempo después del fallecimiento de su mamá, y a partir de ella va a elaborar la teoría central de esta segunda parte de su libro: el «esto ha sido». La fotografía es la prueba de la existencia, en el pasado, de eso que estamos viendo en la imagen. Así la fotografía es pasado y la prueba de esa distancia entre el momento en que vemos una fotografía y el momento en que fue hecha está justamente en la foto de alguien que ya no vive, o de un edificio que ya no existe.

Mientras que en el resto del libro Barthes incluye todas las fotografías sobre las cuales habla, ocupando cada una, una página entera, la fotografía de su mamá (que es la foto sobre la cual más habla), no aparece en el libro: nosotros no vemos la foto sobre la cual elabora la teoría del «esto ha sido». La razón de esta exclusión la da Barthes diciendo que, para nosotros, los lectores de su libro, sería una imagen cualquiera. Solo para él, vista en ese momento, tiene todo su sentido, y por eso Barthes no puede compartirla con nosotros.

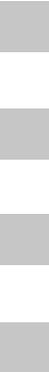
Así que, en un mismo (breve) libro, de fotos tomadas por grandes fotógrafos (y sobre las cuales es posible efectuar eso que en *El mensaje fotográfico* Barthes había indicado como programa de su tarea teórica:



■ Roland Barthes por Cartier-Bresson, 1963.



■ Portada de revista *Cahiers du cinéma*.



«el análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía»), pasamos bruscamente a una fotografía en la cual, usando la terminología de Barthes, «todo es referente», todo es «mamá de Barthes». De un extremo se pasa al otro, y me parece que entre los dos está el territorio de la fotografía, y creo, además, que la mayoría de las fotografías se sitúan en un punto intermedio entre «la buena fotografía», y la foto de «la mamá que ya no está».

Si tomamos el conjunto de los ensayos de Barthes sobre fotografía, y el «único» ensayo de Bazin sobre fotografía, podría, quizá, advertirse «un aire de familia». El trabajo de Bazin es anterior, en más de una década, a los escritos de Barthes, pero en ellos se pueden detectar observaciones similares, o paralelas. Pero quisiera hacer una especie de adivinanza y preguntar al lector quién escribió las notas que siguen:

- Fotografía: «representante analógico», *analogon* (Sartre).
- foto-recuerdo y foto-arte: la primera tiene una función simple (la de vehículo), la segunda juega con la ambigüedad de su naturaleza: en tanto producto mecánico, remite a lo real, del cual es la amarra, el anclaje. En tanto forma visible, trata de retener la atención sobre ese aspecto de ella misma. Un punto de vista extraño, poco frecuente, puede bastar para atraer la atención del ojo, sobre la forma, antes de que escape hacia la realidad a la que apunta.
- Lo que está fijado por la cámara es lo real.
- La fotografía de la cocinera de Landrú adquiere una fuerza emotiva gracias a la confianza inmediata que se otorga a la fotografía.
- A través de esta representación del objeto, es el

objeto el que emociona, y no su representación. El propio objeto es lo que emocionaría más.

- Que un noticiero, por casualidad, nos restituya ese objeto dentro del acontecimiento que le permitió ser algo memorable y conmovedor, que esta cocinera que nos emociona porque evoca cierta noticia policial de la cual era el eje, sea, por la virtud del registro cinematográfico, presentada como presente en sus coordenadas reales, y entonces el título de «representante analógico» que dimos a la fotografía, se amplía. Mientras la fotografía de una familia era la familia inmovilizada *hic et nunc*, el film la devuelve a la fluidez de su espacio y de su tiempo. La foto era un documento, el film un documental.

- Imaginemos que ese film se vea en la televisión. Entonces el documental se transforma en contemporáneo del espectador, quien está invitado a participar a un acontecimiento que le es mostrado por medio de la técnica cinematográfica.

Estas notas fueron halladas dentro del ejemplar de *Lo imaginario*, de Jean-Paul Sartre, que poseía Bazin, y fueron incluidas en sus *Escritos completos*.

No sé si Barthes hubiera podido escribirlas exactamente igual, pero estas notas, escritas al parecer en 1944, me parece que pueden ayudar a comprender muchas cosas escritas por Barthes, incluso permiten comprender *La cámara lúcida*, escrita 35 años después.

Las notas de Bazin y el libro de Barthes tienen algo en común: el libro *Lo imaginario*, de Sartre. No olvidemos que Barthes había dedicado *La cámara lúcida* a *Lo imaginario*. La sombra de Sartre planea sobre los escritos de Bazin y de Barthes sobre la fotografía. Quizá Barthes y Bazin nunca se encontraron, pero compartieron artículos en las mismas revistas e inclu-

so publicaron artículos sobre los mismos films o sobre los mismos problemas relacionados con el cine. Muchas de las observaciones que siguen son sacadas del libro *Le cinéma de Roland Barthes* (De la incidence Editeurs, 2015) de Philip Watts. Watts era un académico estadounidense fallecido en 2013, que no pudo terminar su libro sobre *El cine de Roland Barthes*; un grupo de amigos y colegas revisó el manuscrito y lo preparó para su publicación en francés. Solo una vez Barthes cita a Bazin. Es en *La cámara lúcida*, cuando dice: «Sin embargo el cine tiene un poder que a primera vista el cine no tiene: la pantalla (lo ha notado Bazin) no es un marco [cadre], sino una mascarilla [cache]; el personaje que sale [del cuadro] sigue viviendo: un «campo ciego» redobla sin cesar esa visión parcial.»

Aquí Barthes menciona un artículo de Bazin publicado en 1951: «Teatro y cine», donde Bazin decía: «La pantalla no es un marco, como el del cuadro, sino una mascarilla que deja percibir solo una parte del acontecimiento».

Hay que notar que, a pesar de mencionarlo, Barthes no incluye a Bazin en las «Obras de referencia», bibliografía que aparece al final de *La cámara lúcida*, y que incluye libros de Sartre, Proust, Merleau-Ponty, junto a autores mucho menos conocidos.

A su vez Bazin cita solo una vez a Barthes. Lo hace, hablando de la versión cinematográfica de la obra de Brecht *El señor Puntilla y su criado Matti*: «No me animo a avanzar sobre una fortaleza tan bien guardada, y me gustaría saber lo que piensa Roland Barthes».

Barthes y Bazin se conocen, y han leído lo que uno y otro han escrito (Bazin sobre cine, Barthes sobre teatro, cine o literatura). En la revista *Esprit* han escrito al mismo tiempo, al punto de que en la tapa de un núme-

■ Jean-Paul Sartre



ro aparecen mencionados artículos de Bazin sobre Renoir y de Barthes sobre el novelista Jean Cayrol. También, en los años cuarenta han escrito en el diario *Combat*, y en los cincuenta en la revista *France observateur*. Pero no solo eso, a veces desarrollan el mismo tema: en noviembre de 1953 Bazin publica en *Esprit* un artículo sobre el Cinemascope, y en febrero del año siguiente, en *Les lettres nouvelles* Barthes publica su breve ensayo sobre el Cinemascope, una especie de respuesta a Bazin. Otras veces hablan del mismo film: en enero de 1955 Bazin habla críticamente de *Nido de ratas*, de Elia Kazan, en *France observateur*, y dos meses después, en *Les lettres nouvelles*, Barthes habla también críticamente del film.

En enero de 1956 Bazin critica el film *Continente perdido*, de Enrico Gras. Un mes después, en otra revista, Barthes habla sobre el mismo film, acentuando la crítica, aun en aspectos que habían sido «salvados» por Bazin. Bazin hablaba de la «sorprendente belleza» del film y Barthes aclara que esa belleza es «el mito actual del exotismo».

De alguna manera, sin citarse, Barthes y Bazin «conversan» sobre el cine, sobre la fotografía.

Tomemos ahora un punto preciso para establecer esa especie de coincidencia, más allá de las pala-

bras, entre Bazin y Barthes. Habíamos visto que, en una frase enigmática, Bazin había señalado esa especie de obligación, de deber: para hablar de cine hay que empezar hablando de fotografía. ¿Y si Barthes pensara lo mismo?

Jean Narboni, en su libro *La nuit sera noire et blanche* (Caprici, 2015), cuenta detalladamente la génesis de *La cámara lúcida*. Narboni era directivo de *Cahiers du cinéma* en 1977, cuando le proponen a Barthes que escriba un libro sobre cine, para la futura «Colección gris», que la revista pensaba coeditar con la editorial Gallimard. Dos años después va a aparecer *La cámara lúcida*, el primero de los libros de esa colección, que no va a ser un libro sobre cine, sino sobre fotografía. (Va a ser el único libro sobre fotografía de toda la colección.) Sin decirlo, pero en los hechos, también Barthes piensa que para hablar de cine hay que empezar hablando de fotografía.

En su libro Narboni habla, por supuesto, de Bazin, que es, para él «el gran ausente del libro, que merodea alrededor de *La cámara lúcida* como un fantasma», y que hay un «único pasaje de *La cámara lúcida* en el que Barthes cita a Bazin, sin embargo, tan próximo a él, casi su precursor.»



Trabajo práctico

1.

Podemos partir de una premisa: antes se sabía dónde estaba el cine, y hoy ya no. O dicho de otra manera, antes se sabía qué era el cine y dónde se lo podía encontrar, y hoy no.

Partamos de una hipótesis audaz (que he escuchado hace algún tiempo, y no como una broma): el cine, hoy, se encuentra en las series de Netflix. Aclaremos: «ese» cine es mucho más que una serie, o un tipo de serie, o una película, que se emita por una plataforma de *streaming* tipo Netflix. No es solamente un medio de difusión de películas (el conjunto de las cuales conforman el cine). No es «lo mismo» pero exhibido de otra manera. Es lo que hoy se llama «formato» y que antes se llamaba «estilo» o «lenguaje», es decir una manera de contar, una serie de procedimientos utilizados sistemáticamente.

2. LOS TEMAS

Cualquiera puede ser el tema desarrollado en una «serie de Netflix». Hay cierta preferencia por los crímenes «reales», es cierto, pero cualquier cosa puede ser tema (son muchas las películas «basadas en hechos reales»).

Hay una especie de aire de familia de las series de Netflix, sea cual fuere el lugar de origen. Si es una serie escandinava habrá paisajes nevados, si es del lejano oriente (Corea, Taiwan, Japón) habrá paisajes urbanos, pero aun así todo será muy parecido.

Qué lejos estamos de las cinematografías nacionales de los años cincuenta: los países, las culturas, hoy son un decorado.

3. EL DRON

Otro elemento que proviene del formato Netflix, es el uso de tomas realizadas con «dron». Esas tomas son una especie de toma con grúa exacerbada (ah, la extraordinaria toma con grúa de **A la hora señalada**, cuando Gary Cooper queda solo en la calle desierta, y lo vemos «de arriba», desolado). Curiosamente, al pretender describir el lugar en el que se producen los hechos, pero utilizando el dron, se da a las ciudades en las que suceden esos hechos, un aspecto muy genérico: Buenos Aires filmada con un dron se parece a Estambul filmada con un dron y se parece a Nueva York filmada con un dron. La distancia que se pone entre la cámara y eso que se filma, nos separa de la ciudad de Buenos Aires. Se utiliza una toma desde un dron no cuando el relato la necesita, sino cuando se tiene el dinero necesario para alquilar el dron. Y toda serie de Netflix que se precie debe manifestar esa opulencia.

Muy en el aire de la época, en estos meses un instituto de enseñanza privado de cine, ofrece un curso de «Vuelo de drones», que dura 2 clases de 3 horas cada una. Ignoro su costo.

Quisiera aclarar que, por supuesto, el uso de tomas con dron (como antes las tomas con grúa) no es algo que esté prohibido. Todo puede ser usado, y más todavía: hay un ejemplo del uso muy adecuado de una toma con dron.

En **La experiencia Blocher**, de Jean-Stephane Bron, hacia el comienzo del film, cuando Blocher sale de su casa, se sube al auto y va hacia el acto público en el que participará, hay una toma con dron siguiendo al auto. Pero para hacerlo, en la toma previa, en la que vemos al personaje que se sube al auto, la cámara está colocada en un piso superior de la casa (es decir

que vemos un poco «desde arriba» la situación, como «preparando» la toma con dron que va a venir) y además esa, es la única toma con dron de toda la secuencia. Tomando esas precauciones, como se ve, pueden utilizarse todas las tomas con dron que se quiera.

4. LA DURACIÓN

Toda «serie de Netflix» que se precie, debe durar 4, o 6 u 8 episodios de 1 hora, aproximadamente. Para ello, claro, deberá repetir tomas, alargar situaciones, lo que sea, para llegar a la duración que se propone. Incluso frecuentemente la temporalidad está fracturada y así se vuelve a «unos años antes», y se repiten situaciones.

El cineasta «Netflix» no se resigna a hacer una simple película, que dure una hora y media o dos horas, y que quizá sea más adecuada respecto a lo que se pretende contar. Pero eso ya no depende de la voluntad del cineasta, sino de algo que lo excede.

Podemos ver un ejemplo de lo que digo en la serie sobre el asesinato de Nisman: *El fiscal, la presidente y el espía*, dirigida por Justin Webster. Son 6 episodios de alrededor de 1 hora cada uno y, por supuesto, la primera toma del episodio 1 es una toma hecha con un dron. La serie sobre Nisman, estrenada en Netflix el 1º de enero de 2020, despliega un panorama que va más allá de la propia serie, y apunta a eso que podría llamarse el cine hoy, o, lo que la gente ve hoy. Los espectadores argentinos tienen un problema con la serie sobre Nisman, o más bien la serie tiene un problema con los espectadores argentinos: cada uno de nosotros ya tiene una opinión sobre el caso Nisman y ya sabemos si fue homicidio o suicidio, si Cristina lo mandó matar o no, si Stiuso manejaba a Nisman



como un títere o no, si la fiscal Fein o el Secretario Berni (pero ¿qué hacía Berni esa noche en el departamento de Nisman?) caminaban sobre el charco de la sangre de Nisman, o no. Todo argentino ya tiene una respuesta a cada uno de esos interrogantes, y si la película no dice lo que uno piensa (o si la película muestra a alguien diciendo algo diferente a lo que uno piensa), entonces la película está mal. Ahora bien: ¿qué dice la película del caso Nisman? En búsqueda de cierta neutralidad, la película da la palabra a todas las voces posibles. Es una manera de contentar a todos sus posibles espectadores, o de demostrar que estamos ante un trabajo «serio, profesional».

En las 6 horas de la serie se dice un poco todo lo que se ha dicho sobre el caso Nisman. En primer lugar, se da la palabra a Oscar Parrilli y a Sergio Berni, funcionarios del gobierno de Cristina Kirchner, a la fiscal Viviana Fein, al espía Jaime Stiuso, al acusado Diego Lagomarsino, el fiscal Luis Moreno Ocampo, y se reproducen dichos del propio Nisman, de su ex esposa Sandra Arroyo Salgado, etc. Con algunos de esos testigos se establece cierta cercanía, como la fiscal Fein, con quien se viaja en auto y a quien se la deja hablar extensamente y en algunos momentos tiene la última palabra (como cuando se habla del charco de sangre pisoteado). Cada uno de estos participantes dice lo que piensa respecto a cada uno de los aspectos del caso Nisman, lo que convierte a la serie en un inventario de todas las explicaciones posibles. Así la serie es tan plébrica, caótica e inexplicada como la realidad, al reproducir esa realidad, lo que se produce cuando decide adoptar esa forma «neutra» de mostrar la situación. Quizá esa sea la explicación del franco elogio que hizo la expresidenta Cristina Kirchner a la serie. Porque al intentar presentar «una investigación seria», mues-

tra de un periodismo concienzudo, lo que hace la serie, presentando todas las hipótesis posibles, es equipararlas, haciéndolas equivalentes. Pregúntense un momento, ante una serie que ha adoptado ese punto de vista (neutral, presentando todas las versiones posibles), qué posición adoptaría alguien implicado en el asesinato de Nisman: que lo ha ordenado, o que lo ha dejado hacer, o que dispuso limpiar las huellas de los asesinos. Estaría contentísimo: creo que se diría «zafé». Porque si bien alguien dice que Cristina está implicada en el hecho, también otro dice que no lo está, o que la madre de Nisman tiene cosas que ocultar, o que Nisman era mujeriego o mil cosas más. Así Cristina Kirchner saluda que las acusaciones en su contra se diluyan entre muchas otras cosas.

Reitero que al tener uno, espectador, la opinión ya formada sobre, por ejemplo, Berni, Lagomarsino o Fein, al escucharlos, no se tarda en encontrar motivos para seguir pensando lo que se pensaba antes de ver la serie. Me pareció ver, hacia el final de la serie, cierta inclinación del film a privilegiar una explicación sobre las otras respecto a la muerte de Nisman, pero eso quizá se deba a lo que pienso «por fuera» del film.

Al adoptar el «formato Netflix» de la serie de 6 episodios de una hora, el realizador Justin Webster se enfrenta a una tarea gigantesca: cómo elaborar un relato de 6 horas. Para hacerlo se acude a procedimientos dudosos. Por ejemplo, se reiteran tomas que se ven varias veces y hay situaciones que se repiten; además se utilizan materiales muy poco nobles, por ejemplo, las «tomas de ficción», que aparecen en el relato. No se llega al extremo de ficcionalizar completamente momentos del relato, lo que sí se haría si alguien parecido a Nisman hiciera algunas de las acciones que en la realidad hizo Nisman, pero casi

se llega a eso. Vemos a la fiscal Fein (a quien reconocemos por la blusa que lleva puesta) hacer algo, y todos sabemos que no es la fiscal Fein, sino alguien vestida como ella, o al menos eso puede pensarse, en el minuto 53 del episodio 2 de la serie. Pienso que no es la verdadera fiscal Fein, porque si lo fuera, ¿por qué no mostrar su cara?

No he logrado desentrañar la lógica que gobierna el relato. Porque tampoco la cronología lo ayuda. La serie va y viene, delante y atrás, y cada tanto se nos muestra una línea de tiempo que, creo, agrega aún más confusión. Pienso que un espectador tranquilo, no comprometido con ninguna de las hipótesis que se puedan emitir, queda, al final de la serie, más confuso que antes de verla.

Se podría objetar todo lo que he dicho, diciendo que la realidad conduce al cineasta a desplegar las cuestiones de esa manera, que las 6 horas son necesarias para hablar de todo de lo que la película habla, y que incluso las tomas con dron son también necesarias. Tengo la prueba de que esas objeciones no son ciertas. Se encuentra en otro film, realizado por el mismo director, Justin Webster, que se llama **El fin de ETA** y se puede ver, actualmente, en *Youtube*. Esta película cuenta la prolongada, trabajosa historia que condujo al fin de la actividad terrorista de la organización vasca ETA. Todo comienza con un breve resumen de las tentativas fracasadas de negociaciones con ETA llevadas a cabo por el gobierno socialista de Felipe González en 1989 y el gobierno conservador de José María Aznar en 1998-99 (se nos informa de todo esto gracias a un cartel). La primera imagen de la película es la del entierro del dirigente socialista Juan María Jáuregui, asesinado por ETA en 2000. Y ahí entran en acción Jesús Erguiguren, socialista vasco y

Araldo Otegi, dirigente de la izquierda nacionalista vasca, estrechamente vinculada con ETA. Ellos dos van a ser los protagonistas del film, porque empiezan a conversar, entre ellos, sin ningún mandato de sus compañeros de partido, que ni siquiera sabían que ellos estaban empezando esa serie de conversaciones exploratorias que, 10 años después, conducirían al fin de la violencia política, anunciada por tres encauchados de ETA, en 2011. Ese es el fin de la historia, y el fin de la película. El eje que la recorre coincide con la cronología de la lucha de quienes hicieron todo lo que podían, en todo momento, para llegar a la paz. En primer lugar, Erguiguren y Otegi, quienes nos van contando las tentativas, frustradas, de esos más de 10 años. Y luego, claro, la realidad suministra el final feliz del triunfo de los buenos, la llegada de la paz. **El fin de ETA** es un film que dura 1 hora 46 minutos. No tiene ningún formato Netflix ni ninguna necesidad de alargar situaciones, ni necesidad de ficcionalizar ninguna toma. El film dura lo que tiene que durar, y no hay ningún factor externo que condicione desarrollo, duración, estilo. Porque, claro, en **El fin de ETA** no hay ninguna toma hecha desde un dron, no hay ningún signo exterior de riqueza. Uno puede preguntarse cómo el mismo director tomó todas las decisiones buenas en **El fin de ETA** e hizo todo lo contrario con la serie sobre Nisman. Creo que él debe darse cuenta y que hoy debe estar jurando que nunca más Netflix lo va a agarrar. O quizá está preparando una próxima serie para Netflix.

5. OTROS FORMATOS

Podría pensarse que «series de Netflix» hubo siempre, aunque no tuvieran ese nombre. Me refiero a for-



matos más o menos rígidos, a los cuales debían ajustarse todos los cineastas.

Alrededor de 1950 se asistía, en las sesiones «Matiné» de los domingos, a proyecciones de cine donde, además de dos películas, se proyectaban uno o dos episodios de series de aventuras, cuya estructura estaba dada para ese tipo de difusión: cada episodio concluía con el héroe en una situación desesperada, y había que esperar hasta el domingo siguiente para saber si se salvaba o no.

La entrada a esos matiné costaba 80 centavos y la abundante concurrencia estaba formada exclusivamente por niños y adolescentes.

En alguno de esos films en episodios aparecía *El llanero solitario*. La Serie de TV (me pregunto si era lo mismo que se exhibía en los matiné de los domingos en los cines) *El llanero solitario* se produjo entre los años 1949 y 1957, 5 temporadas con un total de 221 episodios de 30 minutos cada uno.

Además, existía lo que se llamaba «telefilms», películas baratas (especie de films de Clase B) dedicadas a ser difundidas por televisión. Un ejemplo es *Alfred Hitchcock Presenta*. Serie producida y presentada por Hitchcock (quien también dirigía algunos episodios), se realizaron 363 episodios de 30 minutos (luego de 60 minutos), entre los años 1955 y 1965. Muchos de esos episodios pueden ser vistos actualmente, y nunca dejaron de ser trabajos muy menores de Alfred Hitchcock (en su libro de conversaciones con Hitchcock, François Truffaut ni los menciona).

Otra serie que tuvo que ver con el cuerpo central del cine fue *Columbo*. Fueron 69 episodios, de 1971 a 1978, y significaron el debut en la realización de Steven Spielberg (Episodio *Murder by the Book*) y Jonathan Demme (*Murder under glass*). El episodio in-

terpretado por John Cassavetes (*Symphonie in black*) se atribuye a Nicholas Colasanto (actor, también, sobre todo en *Fat city*, de John Huston). Me pregunto por qué, con todos estos antecedentes, las «series de Netflix» se presentan como modelos que condicionan a todo el cine y que contaminan a todas las películas. En los años cincuenta se discutía el problema del cine «arte e industria», es decir que las películas al mismo tiempo que formaban parte de una industria (como la automotriz o la fabricación de heladeras), podían acceder al dominio del arte. Al mismo tiempo en los cines se podían ver todas las películas (artísticas o populares, herméticas o de fácil acceso).

Pero eso cambió. Hoy tenemos a dos cines diferentes: el cine del mercado (el cine que se da en los cines) y el «otro cine».

Hoy, en la era del formato series de Netflix, que en el fondo es simplemente una versión «totalitaria» del cine del mercado, el margen para un cine independiente del cine del mercado es cada vez menor y todo film que quiera, simplemente, existir, debe seguir a los modelos.

El formato serie de Netflix, no es solo económico, sino formal, narrativo, y tiende a ocupar «todo» el espacio del cine. Incluso los roles son intercambiables: actores y directores que son también productores, productor que es al mismo tiempo distribuidor y exhibidor.

Y ante este panorama aparece una sospecha. ¿Y si el cine que nació con los obreros saliendo de la fábrica, y que terminó, pongamos, el 13 de septiembre de 2022 (el día en que falleció Jean-Luc Godard), ya no existe más, en ninguna parte, y por eso nos preguntamos dónde está, y nos resulta tan difícil contestar una pregunta tan simple?