

# discusión

■ discusión

Luis Priamo, Rafael Filippelli, Horacio Bernades

## Primer día. Cine y fotografía

**LUIS PRIAMO:** Cuando se me invitó a participar en esta mesa para conversar sobre fotografía y cine, me pusieron en un brete. Nunca pensé mucho en la relación entre ambos, y mis limitadas lecturas teóricas se aplicaron a la fotografía (de las primigenias lecturas que hice en el Instituto de Cine de clásicos como Kracauer o Bazin sólo recuerdo el esfuerzo para entenderlos). De cualquier modo siempre he tenido la vaga impresión de que si el cine tiene alguna afinidad con otra forma de expresión es, por su naturaleza discursiva, con la literatura. Pero ahora debo abandonar esas vagas impresiones y precisar un poco más lo que pienso sobre el asunto.

En primer lugar debo decir que el film **Biografía de una mirada** no me sugirió, en principio, ninguna reflexión sustantiva sobre la relación entre fotografía y cine, aunque la película se ocupe de uno de los más grandes fotógrafos de la historia y de sus fotografías; ambos, autor y obras, comentados además por media docena de personas notables del cine, la literatura y la fotografía. El film nos presenta al anciano Cartier-Bresson mostrando sus fotos a cámara con comentarios breves, siempre sustanciosos e inteligentes, referidos a su estilo de fotografiar, a la naturaleza del acto fotográfico, a la diferencia entre pintura y fotografía (no menciona en ningún momento diferencia o similitud alguna entre fotografía y cine), a situaciones anecdóticas más o menos interesantes sucedidas cuando hizo algunas de las fotos, y también a su obra plástica tardía. (Sobre todos estos asuntos y algunos más, referidos a la edición de fotografías, a los problemas del color, etc., Cartier-Bresson se extendió en su texto clásico sobre el «momento decisivo», del que lee un fragmento en un pasaje de la película.) En realidad, el film nos estimula, si nos estimula, a re-

flexionar sobre la fotografía (o en todo caso sobre la fotografía de reportaje que practica Cartier-Bresson), e incluso sobre la relación entre fotografía y pintura, pero no sobre la relación entre fotografía y cine. Si lo hacemos es, por así decir, por fuera de la película.

En primer lugar resulta evidente que la fotografía de reportaje que nos muestra, explica y describe Cartier-Bresson, es hermana del film que la contiene —y del cine documental en general— en el modo de abordar lo real: ambos se atienen a la superficie contingente del mundo para conformar una *mirada* sobre el mismo; es ese material el que debe ser tomado y llevado a la película (o al soporte digital) en cada caso, con las mismas dificultades inherentes a esa *toma*: elección del acontecimiento o asunto, elección de las oportunidades y del punto de vista para tomarlo, propósito último de conformar con la toma (o la sucesión de tomas) nuestra intuición del sentido y la significación del acontecimiento. Incluso similares problemas éticos: ¿es legítimo recrear acontecimientos para fotografiarlos o filmarlos presentándolos como espontáneos? ¿Fue legítima la recreación de la muerte de un guerrillero español que Capa vendió a una revista como documento efectivo, etcétera?

Sin embargo, a pesar de estas correspondencias y afinidades entre fotografía directa y cine documental, los objetos sensibles resultantes: foto fija y película, son radicalmente diferentes. Una muestra de tal diferencia la tenemos en varios momentos de la misma película. Cuando Isabelle Huppert comenta la serie de fotos que le hizo Cartier-Bresson y se detiene a reflexionar sobre una de ellas, el corte de su primer plano monologando a la imagen fija de la foto que comenta, nos instala en otra dimensión de su persona, más allá de

la fuerza y singularidad del retrato como tal. En la imagen fílmica está «viva», y en el breve decurso de su monólogo vamos descubriendo un carácter reflexivo singular y una muy grata forma de articular sus ideas, es decir nos aproximamos rápidamente a una cierta semblanza de su persona; cuando irrumpe la foto, estamos en otra cosa, con el mismo individuo pero en otro estado, por así decir, con esa fijeza irreal y como amortajada tan propia de la fotografía, y proyectando un perfil psicológico difuso y más bien cerrado, aunque la Huppert nos diga que allí descubre una faceta que ignoraba de sí misma. Son, evidentemente, dos mundos de representación diferentes.

Tal diferencia subsiste incluso cuando comparamos cine y *reportaje fotográfico*, es decir una serie de fotos referidas a un tema dado, al que se procura describir a través de sus momentos significativos, y cuya aspiración es constituirse en unidad visual narrativa. Aún aquí la diferencia con la narración cinematográfica sigue siendo absoluta. Las unidades de imagen que se suceden en un reportaje son siempre cápsulas de valor significativo y sensible *particulares*, a pesar de que se relacionen con las que están en la misma página o en la página de enfrente, y a pesar incluso de que pertenezcan a momentos muy próximos del acontecimiento abordado. Y así las leemos a cada una en la página, y del mismo modo las relacionamos con las otras. No hay rapport, por decir así, no hay ni puede haber fluidez de continuidad por la simple razón de que no hay movimiento. O, en cualquier caso, hay un rapport específico que va de imagen a imagen y nos induce a reconstruir el acontecimiento de un modo más o menos intenso —siempre dependiendo de la fuerza efectiva de *cada foto*—, con el apoyo nada menor de los comentarios informativos o de opinión que

las acompañan. Podríamos decir entonces que en ambos casos, el de un reportaje fotográfico y uno cinematográfico hay *montaje*, pero el mismo es de naturaleza tan diferente como el que hay entre una toma fotográfica y una toma cinematográfica.

En su ensayo «Cine y fotografía», publicado en el *Cuaderno de Cine Documental 8*, Raúl Beceyro nos recuerda que, según Jean-Louis Comolli, la imagen cinematográfica, no sólo la del documental, tiene un estatuto de tiempo narrativo específico: el presente constante. «Para un observador dado —dice Comolli— la proyección es necesariamente en presente». Para la fotografía el estatuto es exactamente inverso: el disparo fotográfico suspende el continuo de lo real, de modo que aún la visión inmediata que nos ofrece la breve pantalla de la cámara digital es la de un extraño presente en pasado, aunque hayan transcurrido tres segundos entre la toma y la visión de la imagen. Roland Barthes, en *Retórica de la imagen*, describe así esta distorsión: «La fotografía instala, en efecto, no ya una conciencia del *estar-allí* de la cosa (que cualquier copia podría provocar), sino una conciencia del *haber-estado-allí*. Se trata de una nueva categoría del espacio-tiempo: local inmediata y temporal anterior; en la fotografía se produce una conjunción ilógica entre el *aquí* y el *antes*». Es esta relación radicalmente diversa con el *tiempo* de lo real, con la captación o la toma del *fluir* de lo real lo que diferencia, para Barthes, al cine de la fotografía. Lo cual significa que en la base del problema está la relación específica entre la fotografía y el cine *con lo real mismo*, eso que da a las imágenes de ambos medios un carácter distintivo y único respecto de cualquier otra representación icónica del mundo.

La relación que *asimila* fotografía y cine es históricamente obvia, ya que ambos tienen el mismo soporte de origen: la película de celuloide emulsionada con sales de plata sensible a la luz. Además, la cinta cinematográfica está compuesta por *fotos fijas*, lo cual estrecha la similitud (lo único que diferencia a los cuadros de fotografía fija y cine sobre la película de 35mm es el tamaño). Por último, la captación y fijación de las imágenes a través de la luz emanada de las cosas y los seres imprimiendo la emulsión de la película o las células digitales, es decir su carácter *literal* y *analógico*, directo y sin mediaciones, no sólo asimila a ambos medios, sino que los diferencia esencialmente de las otras formas de reproducción de lo real hasta el presente. Hoy, por comodidad, llamamos fotografía analógica a la físicoquímica tradicional para distinguirla de la digital, aunque ambas son desde el punto de vista lingüístico, como enseña Barthes en *El mensaje fotográfico*, analógicas (allí Barthes llama a la imagen fotográfica el *analogón* perfecto). Este último punto es esencial para desbrozar un poco más las analogías y diferencias entre fotografía y cine, y asimismo para escarbar un poco en la especificidad de ambos medios.

Cuando hablamos de la diferencia cualitativa entre imagen fija e imagen en movimiento, en fotografía y cine, nos referimos a las imágenes *realistas*. Esto lo vemos con claridad si tomamos un ejemplo que puede resultar irrisorio, pero ilustrativo: el de los films de animación. Evidentemente no encontramos ninguna diferencia esencial entre los dibujos animados y los dibujos impresos. Allí no hay *tiempo*, no hay mundo real donde transcurre el tiempo. Es en las imágenes que reflejan el mundo *literalmente* donde aparece el problema del tiempo. Del *esto fue* y el *esto* es simul-

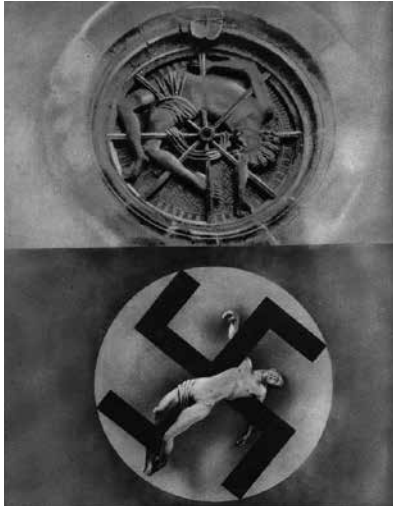
táneos que es propio de la fotografía (y no del cine), origen de ese aliento metafísico siempre presente en las imágenes fotográficas.

(En *Las ciudades perdidas*, poema que forma parte del libro *Homenaje a los indios americanos*, Ernesto Cardenal evoca a los antiguos mayas: *Adoraban el tiempo, ese misterioso fluir / y fluir del tiempo / El tiempo era sagrado. Los días eran dioses*. Algo de eso queda en el fetiche fotográfico.)

La narración cinematográfica realista —documental o de ficción—, al restituir el continuo del fluir de lo real, mantiene inalterada nuestra relación natural con el tiempo y se abstiene del trastocamiento que nos provoca la imagen congelada de la fotografía. Hago hincapié en la naturaleza analógica de ambas imágenes como el dato *esencial* que las asimila por un lado y las divorcia por el otro, porque esto nos permite explicarnos una experiencia con imágenes *no realistas*, tanto de fotografía como de cine, que las aproxima bastante.

Me refiero a los films surrealistas y sus parientes fotográficos: los fotomontajes. Pienso, por ejemplo, en **Un perro andaluz** y en algunos *Sueños* de Grete Stern. La realidad dislocada en ambas formas mediáticas tiene una fuerza de convicción sensible particular que las diferencia, como tal, de la que surge de una pintura con referentes imaginarios de «irrealidad» similares, como la de Marc Chagall, por ejemplo. Las imagerías de Chagall (o las del Aduanero Rousseau, o Dalí), me parece, no confrontan nuestro sentido común, no lo violentan; son irreales de un modo, diríamos, secundario y fácilmente propicio a la interpretación poética. La irrealidad del fotomontaje (o el burro sobre el piano en el film de Buñuel) es siempre prepotente y como compulsiva, de lo que

Fotomontaje John Heartfield



Fotomontaje de Grete Stern



deriva, creo, su capacidad para expresar ideas de un modo rotundo e incluso brutal (pienso en el fotomontaje de Hartfield que muestra a un hombre crucificado sobre una cruz svástica, por ejemplo o el de Grete que muestra a una mujer dentro de la boca de un hombre, con rodillas y manos apoyadas sobre la lengua, a punto de ser masticada); lo que lo hace un medio particularmente apropiado para la propaganda política (que además fue su primera aplicación, por no decir directamente su inspiración). Por su lado, el fotomontaje desbarata la relación que la fotografía directa tiene *con el tiempo*, manteniendo sin embargo intacta la relación analógica con lo real. Por el otro, la imagen fílmica surrealista altera las concomitancias lógicas y previsibles de las cosas y los seres *en lo real*, manteniendo intacta su relación con el tiempo. Todo este desplazamiento, me parece, habilita una experiencia visual que gambetea en cierto modo la diferencia tajante entre imagen fija e imagen en movimiento —que en la fotografía directa y el film realista se mantienen irreductible— aproximándolas, como experiencia.

Mi amigo Raúl Beceyro diría que el fotomontaje no es fotografía, con lo cual toda esta exploración que propongo se viene abajo. En su trabajo ya mencionado Raúl relaciona fotografía y cine, oponiéndolos, justamente en base a la diferente relación con el tiempo en la fotografía y el film *realistas*. Y luego generaliza y absolutiza afirmando que fotografía es, únicamente, la que confronta lo real con el ojo del fotógrafo *en el tiempo*, con lo cual deja fuera de lo fotográfico los fotomontajes o las imaginerías escenográficas fotografiadas, como las de Marcos López. Sin entrar a discutir clasificaciones y tipificaciones, creo que este purismo deja sin explicación experiencias sensibles

como la del fotomontaje, cuyo efecto es de origen evidentemente fotográfico. O también la de algunas fotos armadas, como la de Marcos López que muestra a un futbolista con camiseta argentina y rostro un poco bobalicón, en medio de un campo vacío. Aunque en general las escenas entre alegóricas y disparatadas que abundan en la fotografía reciente no me interesan, pienso que en este caso la foto da en el blanco, y comenta con ironía eficaz la idolatría nacionalista deportiva.

**RAÚL BECEYRO:** Tomemos no ya la relación entre el cine y la fotografía, sino la del fotógrafo Henri Cartier-Bresson y el cine. Esta noche veremos dos documentales hechos por Cartier-Bresson (**La victoria de la vida** y **El regreso**), y habiendo visto el documental sobre Cartier-Bresson que acabamos de ver, uno puede advertir algo evidente: es seguramente el más grande fotógrafo que ha existido. Claro, cuando filma le resulta muy difícil ser «el más grande cineasta que ha existido», y de ahí una tensión entre el Cartier-Bresson fotógrafo y el Cartier-Bresson cineasta. Incluso hay situaciones de **El regreso** que han sido filmadas para la película y, además, fotografiadas por Cartier-Bresson. Existe la toma y la fotografía de «lo mismo».

Ese no es su único vínculo con el cine. En el documental muestra el libro con sus fotos que, dice, le mostró a Jean Renoir para que lo aceptara como ayudante. Como tal trabajó con Renoir en **La vie est à nous**, **Une partie de campagne** y **La regla del juego**. Además es actor en esta última película: interpreta a uno de los criados.

En el '70 Cartier-Bresson realizó además dos documentales para la televisión estadounidense.

■ Fotograma de **El regreso**



■ Fotografía de Henri Cartier-Bresson



Henri Cartier-Bresson

**RAFAEL FILIPPELLI:** Quisiera plantear la cuestión del movimiento, o más bien de la ilusión del movimiento, que es lo que aparece en el cine.

**L. PRIAMO:** Sabemos conscientemente que el movimiento en cine es ilusorio, ya que hay ahí 24 imágenes fijas por segundo, pero eso tiene un estatuto al cual nos plegamos. Es lo real que fluye, aunque sepamos que es ilusorio.

Se dice que en el cine tenemos un presente constante, pero puede pensarse que en fotografía también hay presente, en el momento en que se dispara. Pero en ese momento el presente queda abolido.

La fotografía es un objeto raro, misterioso. Pero es un misterio que tenemos naturalizado, aunque algunas veces, viendo algunas fotografías, experimentamos esta especie de choque misterioso.

**R. BECEYRO:** Volviendo a la relación entre el presente del cine y el pasado de la fotografía, es gracias a Roland Barthes en sus ensayos y, especialmente, en *La cámara lúcida*, que sabemos que eso que «estamos viendo» cuando tenemos una fotografía en la mano, «existió» en el pasado. Y ese pasado se vuelve más palpable cuando estamos viendo la fotografía de un edificio que ya no existe o la de una persona que ya no vive.

En el cine todo es diferente. Cuando vemos una película vemos algo que está sucediendo, un presente cuyo futuro desconocemos, y es sobre eso que está construido el contrato con el espectador. Tememos o deseamos algo que va a pasar en el futuro de ese presente que estamos viendo.

Por eso cuando el cine muestra algo que sucedió, algo que pertenece al pasado, tiene que hacer algo: usará el blanco y negro en una película en color, o

veremos imágenes en sepia, o difusas, para que sepamos que lo que estamos viendo sucedió en el pasado porque normalmente lo que vemos en una película está sucediendo.

En cierto momento dijiste: «el disparo fotográfico suspende el continuo de lo real, de modo que aún la visión inmediata que nos ofrece la breve pantalla de la cámara digital es la de un extraño presente en pasado, aunque hayan transcurrido tres segundos entre la toma y la visión de la imagen». Planteas así una cuestión que en nuestra época se planteaba con la polaroid, esa fotografía que, casi milagrosamente, podía verse 20 ó 30 segundos después de haber sido hecha, pero que actualmente se plantea con cualquier cámara digital, o aún con los celulares que sacan fotos, y son esas imágenes que se pueden ver 2 segundos después de haber sido tomadas. En esa situación, la polaroid hace años o el celular hoy, puede pensarse que estamos viendo un pasado tan reciente, el de pocos segundos antes, que es «casi» el presente. Recordemos que estamos hablando de la primera vez que vemos esa fotografía, porque después, pasado el tiempo, esa fotografía forma parte de la pila de fotografías que registran, sin discusión, el pasado.

Pero volviendo a esa primera vez que vemos la fotografía de algo que acaba de suceder, ¿no estaríamos ante una foto que muestra, casi, el presente? La respuesta es no.

Un abismo separa el momento en que alguien sopla una velita de la torta de cumpleaños y el momento, solo segundos después, cuando vemos la fotografía que nos muestra ese soplido. Un abismo, porque, simplemente, ahora la velita está apagada.





**UN ESPECTADOR:** Me gustaría plantear algunas de las cosas relacionadas con la fotografía, pero no desde el punto de vista del espectador, lo que acaba de verse, sino desde el punto del fotógrafo, del hacedor de la fotografía. Cartier-Bresson hablaba por un lado de la geometría, y por otro lado de evitar la conceptualización, de alguna manera «no pensar demasiado». Pero hay en lo que hace el fotógrafo una especie de responsabilidad, y no solo debería pensar lo que tiene frente a él, sino también lo que el espectador de la fotografía puede llegar a pensar.

Cuando hago una fotografía no puedo dejar de pensar en lo que se va a pensar cuando alguien vea lo que estoy «diciendo» en esa foto.

**L. PRIAMO:** En el gesto de hacer una fotografía hay una libertad absoluta. Incluso en los abusos, porque la prueba de que la libertad existe está en sus abusos, como decía Lichtenberg. Me parece que tanto las intenciones, cuando se hace una fotografía, como las formas de concretarlas, pueden ser muy variadas. Después está el que se logre concretar o no esas intenciones. Cartier-Bresson tiene una manera de hacer sus fotografías, y no las hace de ninguna otra manera, espera el momento, como él dice: «no, no, no, sí». Otros fotógrafos actúan de otra manera. Grete Stern decía: «no soy buena para la instantánea, y tengo la foto antes de aproximar el ojo al visor». Hay ahí un tiempo entre la visión y el acto de tomar la foto. Tu idea, al hacer una fotografía, me parece legítima. Que funcione o no, eso se ve en cada fotografía.

**R. BECEYRO:** La manera de Cartier-Bresson de plantear su trabajo, al estar tan pendiente de eso que está sucediendo frente a sus ojos, deja de lado lo que se

podría llamar «la recepción», eso que pensará el espectador. No olvidemos, estando en la Sala Juan José Saer, que el propio Saer dijo una vez: «no escribo para ningún lector». A uno le costó entender lo que Saer planteaba en esa frase: que en su trabajo el lector no era una referencia, y que entonces había otra lógica, la de la propia obra, que era lo que contaba.

Con el cine pasa lo mismo: el espectador no es una referencia durante el trabajo de realización de una película. Quizá, si uno no quiere ser acusado de elitista, puede decir que sí, que hay un espectador que uno tiene como referencia, ese espectador que se va a reír de nuestros chistes, percibir alusiones y matices, incluso percibir la forma de nuestra narración. Es posible que ese espectador que uno tiene como referencia no exista en este mundo.

Aquí tenemos no solo la manera de trabajar de Cartier-Bresson, sino que también podemos ver los elementos que tomaba en consideración para hacer sus fotos. Y las cosas le salieron bastante bien.

Quien quiera considerar el efecto que su foto produce en el espectador, es libre de hacerlo. Los caminos del señor son infinitos.

**L. PRIAMO:** Es cierto que en cierto tipo de fotografía, como la que hace Cartier-Bresson, sería injusto pedirle al fotógrafo que también considere el efecto que se causa en el espectador, pero en el fotomontaje político, ahí sí se toma en consideración al espectador, lo que va a sentir y lo que va a pensar. Cómo transmitir una idea, era lo que se planteaba Josep Renau Berenguer, el gran fotomontajista valenciano.

En todos los casos hay que preguntarse sobre la eficacia de lo que está en la base de las fotografías de Cartier-Bresson, que es la búsqueda del momento

decisivo, y en un fotomontaje de Heartfield, que son cosas totalmente diferentes, tanto en la forma, como en la actitud respecto al espectador. Cartier-Bresson, como Saer, nunca pensó en el espectador, o en el lector, mientras que Heartfield pensaba todo el tiempo en lo que podía pensarse al ver su fotomontaje. No es tanto la diferencia de las formas, como la diferencia de los materiales y de los efectos que producen. Y creo que entonces hay que ver esa relación íntima de la fotografía con lo real, con lo real «aquí».

Quisiera contarles una experiencia personal.

Cuando estábamos preparando un libro con fotografías de Christiano Junior, gran fotógrafo que trabajó en Buenos Aires y en el interior del país, hacia 1870/80, pude copiar yo mismo algunas de sus placas originales. Aquí tengo la copia de una de una de ellas.

Lo que vemos es una pulpería a orillas del Río de la Plata, casi seguramente a la altura de Recoleta. Las placas de Christiano Junior tenían este mismo tamaño aproximado de 30x40cms (esta es una copia por contacto), y se emulsionaban al colodión húmedo. No venían listas para usar (como las llamadas placas secas) y él tenía que prepararlas. Desparramaba la emulsión sobre el vidrio y luego tenía que tomar la foto antes de que el colodión se secara.

La emulsión al colodión húmedo tiene un color distinto al negro de la gelatina bromuro que conocemos, que aún existe hoy en día; es de un color amarronado. Cuando tuve la placa de Christiano Junior en mis manos, sentí el tiempo. No solamente porque era consciente de que esta placa había sido manipulada por Junior en 1875, sino porque también sentía que en los haluros de plata de esa emulsión estaba presente la luz de los seres y las cosas vivas de 1875 que los había oxidado. Y esa inmediatez de lo lejano era impresionante.

Ahora bien, cuando hice la copia, y la miré, no sentí la misma conmoción. Estaba entusiasmado por lo que se me descubría (el revelado de una copia sorprende siempre, porque es imposible «positivar» un negativo imaginariamente), pero en cierto modo la relación vertiginosa con el pasado remoto que tuve con el negativo se «normalizó». Persistía la extraña paradoja de tiempo traspolado, pero ya no estaba el aura poderoso de la placa (aura similar al de las copias originales de época, los *vintage*, aunque más vivo).

[Manifestaciones de aprobación en el público.]

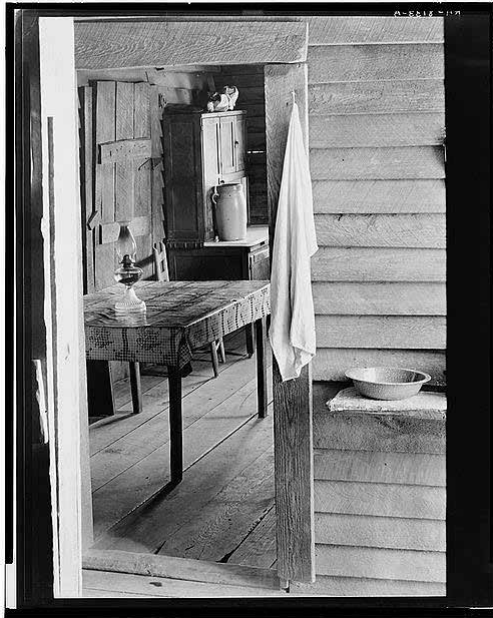
En la fotografía hay una relación dislocada con el tiempo, porque uno sabe que el mundo representado estaba efectivamente allí. Todo esto tiene que ver con el tiempo y también, naturalmente, con la muerte. Y aquí podríamos preguntarnos cuál es ese tiempo que toma a su cargo la fotografía.

T. S. Eliot, en sus *Cuatro cuartetos*, desarrolla extensamente la cuestión del tiempo. En un momento del segundo cuarteto, East Coker, dice: «Hay un tiempo para la noche / bajo la luz de las estrellas / y hay un tiempo para la noche / bajo la luz artificial / (la noche con el álbum de las fotografías)». Para Eliot hay dos tiempos, un tiempo inconmensurable, inabarcable, fuera del hombre, fuera de su comprensión, y otro tiempo, que es el tiempo del hombre, que es el tiempo de la muerte, el tiempo del álbum de fotos bajo la luz de la lámpara. Éste es el tiempo al que atiende la fotografía: el tiempo del hombre, el tiempo de la muerte.

Esto explicaría por qué las fotografías que más me conmueven son las fotografías que tienen que ver con las cosas del hombre. Nunca siento que un paisaje me conmueva así, como si la fotografía tuviera un problema con el paisaje, con lo natural, con lo estacional. Si uno fotografía una piedra hoy, y la misma

■ Fotografia de Christiano Junior





pedra dentro de 20 años, es lo mismo, no hay tiempo, o hay otro tiempo.

La fotografía de un paisaje puede gustarme, pero la impresión que me produce nunca es tan intensa como una que tenga que ver con lo humano.

**R. BECEYRO:** Supongo que los paisajes que más pueden interesarnos son precisamente los que tienen que ver con lo humano.

**L. PRIAMO:** Rastros de lo humano.

**OSCAR MEYER:** Habría que preguntarse si queda algo «natural» en este mundo.

**L. PRIAMO:** En verdad no he querido teorizar demasiado, más bien reflexionar alrededor de una impresión que siempre tengo mirando fotografías...

**MARILYN CONTARDI:** Recuerdo la foto de Walker Evans, de la cocina de una casa de campesinos del sur de los Estados Unidos, donde no se ve a nadie, y sin embargo las huellas de los habitantes parecen estar por todas partes, como si recién hubieran estado ahí, y pudieran reaparecer en cualquier momento. Se tiene la fuerte impresión de una «presencia humana», y eso es algo que tiene que ver con el tiempo.

Mencionaste hace un momento el tiempo como amortajado, o encapsulado, en la foto. Tengo la impresión de que lo de «encapsulado» da mejor la relación que la fotografía tiene con el tiempo. Porque creo que la foto, de alguna manera retiene en sí, el tiempo, y ese «presente» del momento en que fue tomada, encapsulado en ella, se va liberando cuando se la contempla, se va desplegando ante la mirada,

como la cápsula libera en el interior del cuerpo las sustancias que contiene. Por eso en la foto de Walker Evans uno tiene la sensación de que la gente está ahí nomás, muy cerca, de que recién ha estado allí, y se la siente, «idealmente», allí.

**L. PRIAMO:** En la placa fotográfica está la luz del pasado. La luz que fue, está presente. Es como un fantasma; y al respecto no debemos olvidar que al antiguo daguerrotipo también se lo solía llamar «sombra». Se decía: «me voy a hacer una sombra».

**R. BECEYRO:** Hay, al parecer, una especie de acuerdo sobre esta cuestión temporal, e incluso puede verse cómo, en el documental que acabamos de ver, el cine hace presentes las fotografías que Cartier-Bresson muestra, y Cartier-Bresson está presente, aun cuando sepamos que él ya no está (falleció hace exactamente 10 años).

Pero creo que hay algo sobre lo cual puede discutirse, que es la cuestión del fotomontaje.

Planteaste perfectamente la cuestión cuando dijiste que quien hace un fotomontaje piensa en quien va a verlo, porque lo que plantea es en realidad no una imagen, sino una idea. Es sabido que imagen e idea tienen etimologías parecidas, y que esa confusión subsiste hasta en el lenguaje común, ya que se puede decir «ya veo» cuando se quiere decir «ya entiendo, ya comprendo», pero aquí hay que señalar sus diferencias.

Hablaste de fotografía de reportaje, también se habla de fotografía documental, señalando un tipo particular de fotografía, con características peculiares, pero, me parece, esos rasgos definen a todas las fotografías.

Una fotografía es el producto del encuentro del mun-

do y una mirada, la del fotógrafo, que organiza ese mundo. Acabamos de ver a Cartier-Bresson, y su caso, emblemático, es exactamente eso.

Trabajar con ideas, lo que hace el fotomontaje, es otra cosa. Incluso las fotografías de Marcos López, que podríamos llamar fotografías de ficción, plantean otra cuestión, porque ahí no nos encontramos con el resultado del encuentro del mundo y la mirada del fotógrafo, porque el mundo está abolido, ya que también el mundo está fabricado por el fotógrafo. Todo es fotógrafo, y desaparece así la tensión entre esos dos polos que organizan el universo de la fotografía. Incluso Marcos López ha hecho instalaciones y películas, que era, de cierta manera, el camino natural para quien comienza a hacer fotografías de ficción.

Reconozco que podría plantearse que en el vasto campo de la fotografía hay lugar para todo: fotos «documentales», fotomontajes, fotos «de ficción», pero tengo mis dudas. Creo que la fotografía «de ficción» es de una naturaleza diferente a la de la fotografía «a secas».

**OTRO ESPECTADOR:** Estoy interesado especialmente en el paso de Santa Fe de lo colonial a la modernidad, sobre todo en lo que concierne a puertos y ferrocarriles y desearía hacer dos preguntas, la primera relacionada con la hermenéutica de la fotografía: ¿cómo se puede interpretar o explicar una fotografía? Y sobre todo plantear la cuestión desde el punto de vista del fotógrafo: ¿se buscaban esas imágenes o se las encontraba, y pienso en los fotógrafos de Santa Fe y de su región? ¿Qué querían hacer, y cómo las vemos nosotros?

La otra pregunta: ¿qué es lo que hace que una fotografía sea buena? Y no me refiero a cuestiones técnicas (brillos, contrastes, etcétera).

**L. PRIAMO:** En cuanto a la hermenéutica de la fotografía muchas cosas aprendí del libro de Raúl *Ensayos sobre fotografía*, que te recomiendo.

En cuanto a la posición que tenían los fotógrafos del siglo XIX, que eran casi todos profesionales, era comercial. Además se ceñían, básicamente, a las reglas de composición de la pintura. El prestigio de la fotografía estaba basado en ser «como la pintura», y de allí el pictorialismo y otros movimientos. Para los fotógrafos del siglo XIX lo correcto era «componer bien», componer «entero», el motivo entero.

Podríamos decir que el primer gesto de ruptura con la fotografía decimonónica fue fraccionar, fragmentar la cosa, el objeto, el tema.

Además aquellos fotógrafos no se pensaban como autores, tal como se piensa modernamente. Ellos nunca firmaban sus fotos. Witcomb nunca puso Alejandro J. Witcomb, a mano, como hace Cartier-Bresson. Los cartones fotográficos de Witcomb decían: «Casa Witcomb». Por eso es un error pretender una concepción autoral en los fotógrafos del siglo XIX. Ellos elaboraban imágenes que se asimilaban a las bellas artes. Por eso Fernando Paillet cuando monta en Esperanza una Sala de exposiciones en su Estudio, lo que expone son pinturas. Y sus propias obras son foto-pintura: foto-óleo, foto-acuarela, foto-grafito, es decir impresiones muy suaves, que después se pintaban.

La referencia era entonces la pintura.

**R. BECEYRO:** No debemos olvidar, sin embargo, que al hacer «El entrepunte», Alfred Stieglitz escribió cosas que evidenciaban que, en el momento de hacer esa fotografía, buscaba acceder al dominio del arte, no de la mano de la pintura, sino por los propios medios de la fotografía.

**L. PRIAMO:** Ellos fueron los primeros que hicieron eso. Colgar una fotografía con la misma autoridad con que se cuelga un cuadro. Una foto de Strand al lado de un Picasso, y no tirarse a menos. Esto marca el nacimiento de la fotografía moderna: tener conciencia de estar creando un objeto desprendido de las bellas artes, con total autonomía.

**R. BECEYRO:** Y después está la categoría de los que no querían hacerse ilusiones. El caso de Eugène Atget, por ejemplo. El decía que lo que hacía no era arte, sino simplemente documentos que otros, los verdaderos artistas, los pintores, iban a poder utilizar.

Sabemos que decía eso, pero tengo la impresión de que, en el fondo de su corazón, y aún sin decírselo a él mismo, alentaba la esperanza de que eso que estaba haciendo, iba a perdurar. Y eso fue lo que sucedió efectivamente: la obra de Atget perduró.

Recuerdo que en el viejo Instituto, siguiendo, creo, un texto de Gisèle Freund, se oponía el mercantilismo de un fotógrafo como Disderi, a la práctica más noble, de Nadar. No sé cuánto había de verdad en esa diferenciación, pero recuerdo que, de alguna manera se militaba por el «bueno» Nadar contra el «malo» Disderi. Pero creo que hemos dejado una pequeña preguntita sin contestar: ¿por qué, en qué una fotografía es buena? Acabamos de ver una película sobre un gran fotógrafo, y hemos visto varias, numerosas fotografías hechas por ese gran fotógrafo. Me parece que frecuentando muchas, buenas fotografías, podemos empezar a percibir algunas cuestiones que podrían orientarnos en el camino a la explicación de por qué una fotografía es buena.

Tomemos la fotografía donde el pie está a punto de tocar el agua.



■ «El entrepuente»



■ «El instante»





■ «El ciclista»



■ «Wall Street»



■ «Jerusalem»





Viéndola me parece que podemos advertir que la captación del instante es un principio de construcción de la imagen y que debe ser tomado en cuenta. Es algo que el fotógrafo percibió, y que nosotros también podemos percibir.

Puede pensarse entonces que cuando el fotógrafo logra, efectivamente, captar el instante, ese es una especie de criterio de valor. Es una de las herramientas utilizadas por el fotógrafo para construir su imagen y ahí percibimos el «trabajo» del fotógrafo. Quizá también empecemos a darnos cuenta por qué esta fotografía es una «buena fotografía».

Hay que admitir que no hay ninguna corroboración externa del valor de una fotografía y ahí sucede lo mismo que con toda obra artística. Nada va a venir de afuera para decirnos que estamos en lo cierto cuando valoramos una fotografía, pero viendo una película como ésta, viendo tantas buenas fotografías, podemos ver elementos que justificarían ese «juicio de valor» que emitimos respecto a una fotografía.

Ya vimos esa «captación del instante», otro elemento que podemos tener en cuenta es el encuadre, la disposición de las cosas en el cuadro. Hay fotografías de Cartier-Bresson en las que prima esa disposición de lo visible en el cuadro.

Y si seguimos, y vemos con atención fotografías que se nos dice que son buenas, antes de que podamos emitir un juicio, quizá entonces lleguemos a tener una especie de «gusto».

No es que todos los gustos son equivalente, no es un cada loco con su tema, y si alguien viene y dice «Cartier-Bresson no me gusta», lo único que uno puede hacer es decirle: «Míralo hasta que te guste».

Pero a uno le gustan ciertas fotografías y otras no, y así se va construyendo un «gusto», que no es simple

juicio arbitrario sobre las cosas. Y lo que va justificando ese «gusto» es la coherencia, la lógica que ordena lo que a uno le gusta y lo que no le gusta.

**L. PRIAMO:** Recuerdo que Hugo Gola decía que lo único que se podía decir, al leer un poema, era si estaba o no dentro de la poesía.

**O. MEYER:** Hay fotografías de Cartier-Bresson, en las que se mezclan el instante decisivo y el control de la geometría. Pienso en «El ciclista».

**L. PRIAMO:** Hay fotografías de Cartier-Bresson en las cuales la eficacia descansa, efectivamente, en la composición de la imagen.

Quisiera notar que quizá se hace demasiado hincapié en un tipo particular de fotografía: lo que se llamaba «instantánea». Hay otros tipos de fotografías, más preparadas, aunque no sean «fabricadas». Pienso en «Wall Street», de Paul Strand.

Paul Strand, como Grete Stern, como Horacio Coppola, era fotógrafo de trípode, de placa grande. Y eso plantea un problema en la tentativa de «pescar» lo real. Cartier-Bresson era una especie de pajarito que revoloteaba en torno de su tema, con la cámara de 35 mm pegada al ojo, acechando la realidad.

En «Wall Street» hay, por el contrario, una «espera» de la realidad. Esas figuras humanas, en contraluz, convertidas así en meras sombras, fueron previstas por Strand, que colocó el trípode y esperó el momento más conveniente en el desplazamiento de las personas. Quizá hizo dos o tres tomas, no se sabe.

Aquí también se produce ese encuentro de lo real y la mirada del fotógrafo, pero no estamos ante un «arrebato» de lo real. El efecto, (al que también con-

tribuye el epígrafe: *Wall Street*), es como el de una foto de Cartier-Bresson, pero los procedimientos no son los mismos.

Hay alguna foto de Marcos López que me gusta mucho, a pesar de que advierto que todo eso es muy armado, fabricado. Muchas cosas de Marcos López no me gustan nada, pero hay alguna foto que sí me gusta mucho. Y creo que a pesar de esa manipulación, la base del efecto es fotográfico. Relaciono la categorización con el efecto. Si no tuviera esa base fotográfica no tendría el mismo efecto.

**R. BECEYRO:** Es sabido que Priamo es un muy buen amigo de sus amigos, y quizá sea esa la explicación de que, de pronto, encuentre virtudes insospechadas en una fotografía de Marcos López.

Desearía volver sobre la relación Cine/Fotografía. Hay un documental de Peter Wintonick que se llama *Cinéma vérité*, y en el cual encontramos un dato muy interesante. Al comienzo del film se entrevista a Wolf Koenig, una de las grandes figuras del cine documental canadiense, realizador y cameraman, responsable de la gran toma de **Días previos a Navidad**, la de los custodios llevando el dinero y atravesando el supermercado.

Se le pregunta a Wolf Koenig cómo nació el cine documental canadiense, él se da vuelta y toma un libro que pone sobre la mesa: es la edición en inglés del libro de fotografías de Cartier-Bresson *Images à la sauvette*. Ellos, los cineastas canadienses de fines de los '50 querían hacer, en el cine, lo que Cartier-Bresson hacía en fotografía.

Otro dato: te referís a la fotografía de reportaje, o instantánea, o directa, y uno recuerda que hace tiempo se hablaba de instantánea para referirse a toda fotografía he-

cha fuera del estudio del fotógrafo. Y bueno, uno puede aceptar que, en el vasto territorio de la fotografía, de lo fotográfico, hasta haya un lugar para Marcos López. También planteás otra cuestión cuando te referís al reportaje fotográfico, esa serie de fotografías que encuentra su sentido, su significación, en el conjunto de imágenes. Tomás algunas precauciones: «hay un rapport específico que va de imagen a imagen y nos induce a reconstruir el acontecimiento de un modo más o menos intenso —siempre dependiendo de la fuerza efectiva de *cada foto*».

Entonces, a pesar de que el momento en que se mira una foto, cada foto, es el momento decisivo para el espectador, habría un nuevo objeto, el conjunto de fotos, que podría ser un reportaje en una revista, o un libro de fotografías, al cual le prestas atención.

**L. PRIAMO:** El propio Cartier-Bresson ha hecho dos grandes reportajes fotográficos, sus libros sobre China y sobre Rusia, y además ha destacado frecuentemente la importancia del Editor, capaz de darle su lugar (quizá ocupando, en la página, un lugar menor) a fotografías que sin tener un valor superlativo, resultan necesarias al conjunto y al relato fotográfico.

Incluso Eliot hablaba de que, en los poemas largos, había momentos de gran intensidad, y momentos de menor intensidad, pero que resultan necesarios a la totalidad del poema.

Es cierto que Cartier-Bresson busca ese instante decisivo que materialice esa foto única, capaz de decirlo todo, pero también es cierto que *De una China a la otra*, como libro, es un objeto nuevo, capaz de ofrecer una visión totalizadora que no puede dar cada foto por separado. Es la mirada sobre un país en un momento decisivo: la toma del poder por los comunistas.



**R. BECEYRO:** El libro de Cartier-Bresson sobre la China tiene, además de un prólogo escrito por Jean-Paul Sartre, comentarios escritos por el propio Cartier-Bresson. Es una experiencia única ver la relación, a veces el enfrentamiento, de fotografías extraordinarias con el comentario de Sartre y el del propio fotógrafo.

**L. PRIAMO:** Hay que tomar en consideración ese vínculo entre las fotografías y los comentarios, el pie escrito. También el título. Sin el título «Wall Street» la significación de la fotografía de Strand sería menor, el título es un componente de la foto. «Provisiones el domingo a la mañana, calle Mouffetard», es otro título que completa, define la fotografía. Y en ambos casos las exige de cualquier comentario adicional.

**R. BECEYRO:** Para terminar, y aprovechando al máximo la presencia de Luis Priamo, desearía plantear la cuestión de la «secuencia» fotográfica, esa serie de fotografías tomadas a intervalos regulares, y que son una especie de remedo del cine. Pienso en las series de Duane Michals, por ejemplo.

**L. PRIAMO:** Conozco poco la obra de Michals, pero me parece que sus fotos armadas, incluso las secuenciadas, que a veces parecen fotogramas extraídos de una película cinematográfica, se destacan sobre todo por la escenificación de lo real, dentro de lo que hemos venido conversando. Son fotos que en rigor forman parte de una antigua familia fotográfica que se inició en los años sesenta del siglo XIX, con las escenificaciones alegóricas del inglés Henry Peach Robinson, imitando la pintura prerrafaelista. Y en este punto vale recordar los procedimientos de fotografía seriada anteriores al cine –y que lo prefigu-



«Provisiones el domingo a la mañana, calle Mouffetard»

raron–, como el de Eadweard Muybridge. Sus experimentos influenciaron la pintura de la época. Sus fotos seriadas de un caballo al galope, por ejemplo, modificaron la representación del movimiento del caballo en las escenas ecuestres.

**R. BECEYRO:** Pensemos por otra parte en la utilización de fotografías en algunas películas. En **Noche y niebla** de Alain Resnais, las tomas en color indican que son presente, el presente de la filmación restituido por el presente de la proyección, mientras que tenemos imágenes de archivo, tomas en blanco y negro, que remiten al pasado. Pero también hay fotografías de archivo, en blanco y negro, y hay ahí un doble pasado, en primer lugar porque son en blanco y negro, y en segundo lugar porque son fotografías.

Incluso puede pensarse en un film como **La jetée** de Chris Marker, que es un film que cuenta una historia exclusivamente con fotografías. Y esas fotografías, que parecerían aludir a un tiempo pasado, desarrollan un relato como de ciencia ficción. Marker mezcla así todos los tiempos, usando las imágenes fotográficas al revés de lo que se usan corrientemente: aluden al futuro.

**L. PRIAMO:** Es curiosa esa especie de colonización que realiza el cine con las fotografías, cuando trabaja con ellas. En cine vemos fotografías de un modo singular. Estamos pendientes del corte de la toma, por ejemplo, es decir del tiempo que la narración nos impone para mirar una foto. La visión de la foto está sujeta a las reglas del cine.

En este documental sobre Cartier-Bresson que hemos visto hoy, se ven sus fotografías de dos maneras: en subjetiva de la persona que las está mirando,

luego, ocupando toda la pantalla –obviamente para permitirnos una visión plena de la imagen– como si las estuviéramos viendo en una exposición. Pero la relación que tenemos con la foto es completamente diferente a la que tenemos en una exposición. La mediación cinematográfica pone a la foto, como experiencia, en otro lugar. La coloniza, la hace suya.

Recuerdo el film canadiense **La ciudad del oro** de Colin Low y Wolf Koenig, donde se utilizan muchas fotografías de archivo, y donde se produce una especie de confusión entre el tiempo real de antaño, de las fotografías, y el tiempo real de hoy, el del cine. Hay allí una especie de desplazamiento de la percepción.



Segundo día.

Sobre *Un film sin terminar*

(*A film Unfinished*), de Yael Hersonski

**R. BECEYRO:** Acabamos de ver **A film Unfinished (Un film sin terminar)**, de Yael Hersonski, donde se plantea quizá el límite de lo que el cine puede filmar. Cuando vemos, por ejemplo, que el cameraman nazi (vestido con uniforme nazi) sale de la fosa llena de cadáveres, donde ha estado filmando, para que se vea bien lo que filma, en ese momento en que se ve un «saber» cinematográfico, toda persona que hace cine se siente interpelada. Pero antes de continuar escuchemos lo que Alan Pauls ha dicho respecto a este film.

**ALAN PAULS** (en un registro de su participación en la proyección de **A film Unfinished** en la Fundación Proa): Hay muchas cosas que se podrían decir sobre esta película, empezando por decir que es una película muy discutible. Uno se ha acostumbrado a ver películas de este tipo, sobre temas como éste, aceptándolas de manera obediente, con excesiva sumisión, porque el tema que tratan y las imágenes que nos ofrecen funcionan de una manera inapelable. Incluso resulta difícil decir algo después de ver la última secuencia de esta película, la secuencia de los cuerpos, hacia la cual va toda la película, aunque sea de manera sutil, disimulada. Pero creo que las películas que se presentan como indiscutibles son justamente las películas que más se deberían discutir.

**A film Unfinished** pertenece a la serie de películas que se llaman de *found footage*, de materiales encontrados. Son películas que trabajan sobre otras películas, y en este caso se produce una originalidad: la película encontrada se ve íntegra, en la película que nosotros vemos. La película **Das Ghetto** (*El gueto*), filmada por los nazis, si eso puede ser llamado una película, y eso es algo que deberíamos discutir, aparece completa en la película de Yael Hersonski. La

realizadora declara que en su película, por primera vez se puede ver **Das Ghetto**.

Hay entonces en esta película algo muy raro, vemos una película preñada de otra película. Y lo que es más extraño aún, es que está preñada de una película que es algo monstruoso. Esa relación de monstruosidad entre la película huésped y la película anfitriona, es una de las cuestiones fuertes que tiene el film de Hersonski.

Quería recordarles que el año pasado, aquí mismo, en la Fundación Proa, en una Retrospectiva Farocki, se vió un film de Farocki llamado **Respite**, es decir **Respiro**, de unos 40 minutos, que es, como la película que acabamos de ver, una película de *found footage*, que trabaja con el tema del nazismo, los campos y también con el uso de la imagen, increíblemente sofisticado, que desplegó el régimen nazi. Pero es una película que propone «soluciones» a los problemas políticos y formales que plantean estas películas, muy diferentes a las que propone Yael Hersonski. Son como la cara y la ceca.

La película de Farocki recoge un material documental realizado por un fotógrafo judío internado en un campo de trabajo que los nazis habían instalado en Holanda: el campo de Westerbork. El fotógrafo judío debe filmar una película mostrando a Westerbork como un campo modelo. Porque el Jefe de ese campo, que ve que todos los judíos que son llevados a otro lugar han sido eliminados, teme que el campo cierre, y no queriendo perder su puesto, decide entonces «vender» Westerbork como un campo modelo. Farocki toma entonces la primera película filmada por los nazis que piensa el régimen nazi como una corporación, como una empresa, que tiene que «venderse» a sí misma para poder sobrevivir.

Viendo el film de Hersonski uno puede preguntarse hasta qué punto la cineasta «confía» en las imágenes, al presentarse como una película que va a leer otra película, críticamente, y va a poner de manifiesto todo lo que esa otra película no muestra, omite o desfigura. Pero esas imágenes nunca se muestran tal como fueron registradas, ya que lo que vemos de **Das Ghetto** aparece en primer lugar sonorizado, y lo que han sido imágenes mudas tienen algunos sonidos (pasos de la gente caminando por la calle, cascos de los caballos que arrastran el ataúd del entierro). Hay ahí un trabajo de sonorización, o de «verosimilitud» de la imagen original, algo que Farocki jamás haría. En **Respite** la imagen sigue siendo muda y la única intervención de Farocki consiste en la introducción de intertítulos, siguiendo los procedimientos del cine mudo. Esos textos puestos por Farocki sirven para contextualizar la imagen, o a veces para lanzar una hipótesis para entender la imagen, y nunca intervenir en el sentido de «completar» una imagen a la que le faltaría algo.

Hersonski, por el contrario, está todo el tiempo preocupada porque a la imagen le falta algo: le falta sonido, le falta música, y entonces le pone música todo el tiempo, y gran parte de la carga emocional que tiene la película, que ya es grande, viene por el lado de la música.

Hersonski ha dicho que durante mucho tiempo se pensó que las imágenes de **Das Ghetto** describían la realidad del Gueto de Varsovia, pero no hace mucho, al descubrirse la quinta bobina, quedó claro que muchas de las imágenes que aparecían en la película, y que parecían ser documentales, habían sido en realidad puestas en escena, ensayadas, repetidas, y que incluso participaban en ellas actores.

Hersonski se pregunta si ese hecho, que, al menos en parte **Das Ghetto** ha sido puesta en escena, no le impide constituirse en un testimonio histórico.

Y esta es una cuestión muy interesante para ser discutida.

Hay muchas cosas que podrían ser reprochadas a **Das Ghetto** en relación con la verdad, con lo que sucedía efectivamente en el Gueto de Varsovia y cómo vivía allí la comunidad judía.

El film de los nazis podría mostrar cosas que no sucedieron, inventar cosas que nunca sucedieron. Esa sería una manera de mentir, de faltar a la verdad.

También se podría decir que muestra cosas que sucedieron pero no de la manera en que la película las muestra, y esa sería otra manera de mentir.

Y quizá hay una tercera manera de mentir, que es quizá la más interesante, la más diabólica pero también la más interesante.

¿Se pueden mostrar cosas que sucedían en el Gueto, pero que han sido puestas en escena por alguien, que no eran sus protagonistas, y que, de alguna manera, reflejaban la verdad de lo que sucedía en el Gueto de Varsovia?

A esta pregunta Yael Hersonski contesta que no, pero hay en su film un elemento contradictorio. Por un lado la voz en off de una mujer, que no sé si es la de la directora, pero que es la representación de la voz de la directora, tiene una posición, pero algunos de los sobrevivientes del Gueto, a quienes se invita a ver el material filmado por los nazis, parecen tener una opinión diferente en cuanto al valor de verdad de esa película, que, sin duda, detestan, porque no hay ninguna duda respecto al punto de vista moral de los cinco sobrevivientes respecto a la estrategia propagandística de la película, y sin embargo, mientras la directora



dice que la versión nazi del Gueto de Varsovia es falsa, los sobrevivientes reconocen todo el tiempo, en esas imágenes, a personas que estaban «ahí».

Incluso en los momentos más puestos en escena, la opulencia de la vida de los judíos ricos en el Gueto, incluso ahí, confirman algo de lo que esas imágenes muestran: había judíos que podían comprar carne y judíos que no, y en consecuencia esa diferencia brutal que se muestra entre judíos ricos y judíos pobres, no estaba alejada de la realidad de lo que sucedía en el Gueto.

Y entonces cabe la pregunta: ¿hasta qué punto la imagen construida por el verdugo, puede reflejar la realidad de la víctima? Para la directora jamás la imagen del verdugo puede reflejar la perspectiva de la víctima. Sin embargo, en los testimonios de los sobrevivientes, se piensa que la imagen tomada por el verdugo, puede reflejar algo de la vida, los deseos, las opiniones, la mirada sobre el mundo, de una víctima. Y esta cuestión me hizo recordar un ensayo de Michel Foucault, que se llama *La vida de los hombres infames*, que es un análisis de procesos judiciales, de declaraciones de condenados, en Francia, en el siglo XVIII, donde marginales, delincuentes, criminales, prostitutas, locos, toda la escoria de la sociedad, y que no tenían voz en ese momento, tienen que hacer un alegato frente al juez que, por supuesto, los va a condenar. En su ensayo Foucault se pregunta hasta qué punto podemos leer en esos alegatos, la voz de los condenados, las pasiones, los deseos, la imagen del mundo de los condenados, siendo que esos alegatos existen en el marco de un sistema que existe únicamente para silenciarlos. Foucault afirma que podemos allí escuchar a los que no tienen voz diciendo por primera vez su nombre propio, haciéndose cono-

cer y dándose a conocer ante el mundo, aún en esas condiciones de desigualdad y de victimización.

De allí que viendo este film quede flotando la pregunta: hasta qué punto la imagen fabricada por el verdugo puede proporcionar algo de la verdad de la situación de la víctima.

**HORACIO BERNADES:** Me parece que la conclusión de Alan Pauls respecto a la película es excesiva. Habría que plantearse cómo se relacionan, por un lado la puesta en escena de la propaganda, falseada, y por otro lado el documental «real». Pero concluir que lo que falsea el verdugo, paradójicamente, puede llegar a transmitir el punto de vista de la víctima, me parece excesivo.

Lo que sí creo es que a veces, por voluntad de los que filman, y otras veces por la presencia del mundo filmado, y por su verdad, se filtra, de manera tortuosa, oblicua, por detrás de lo filmado, lo que podría llamarse la verdad, o el punto de vista de las víctimas. Los nazis estaban haciendo una película de propaganda, pero ¿qué era lo que querían propagandizar? Parece evidente que querían destacar la diferencia entre los judíos pobres, que se morían de hambre, y los judíos ricos, que participaban de banquetes y fiestas. Incluso una de las sobrevivientes, viendo la opulencia de la casa de Cherniakov, hace un comentario despectivo, dándole fe a esas imágenes fabricadas. Lo real y lo propagandístico se unen de manera inextricable. La sobreviviente corrobora que efectivamente en el Gueto de Varsovia había judíos privilegiados, como Adam Cherniakov, presidente del Concejo Judío. Pero viendo la película podemos ver que el departamento de Cherniakov es utilizado por el equipo de filmación como el set de filmación de una película de ficción.

**R. BECEYRO:** Esta película tiene diferentes materiales. En primer lugar esos 40 minutos filmados por los nazis, y que vemos íntegros, ya que vemos comienzo y final de cada una de las 4 latas. Además del texto en off, la voz de una mujer, la voz de la realizadora, la voz de la película, tenemos también el Diario de Adam Cherniakov, fragmentos que cuentan las circunstancias en las cuales se produce la filmación de los nazis. Hay además 5 sobrevivientes que ven lo que nosotros estamos viendo, al mismo tiempo. Por otra parte hay una puesta en escena de lo que declaró el cameraman Willy Wist en un juicio hecho a uno de los responsables del Gueto de Varsovia, y un actor repite lo que Wist dijo en ese juicio.

**H. BERNADES:** Hay otro material: los informes que redacta el responsable del Gueto; en cierto momento dice que los habitantes del Gueto no colaboran mucho con la filmación de la película. Hay una puesta en escena, con la máquina de escribir escribiendo el informe.

**R. BECEYRO:** Y con todos estos elementos, a los que se agrega las filmaciones en color de un cameraman que, para él, filmó algunas cosas, entre ellas situaciones que fueron también filmadas por los nazis, se construye la narración. Considerando el material filmado por los nazis, ¿qué es lo que uno encuentra ahí? Por un lado una especie de puesta en escena mínima, que hasta podría ser puesta cero, en imágenes como la de los cadáveres en la calle. Uno tiene la impresión de que esos cadáveres estaban allí, y son filmados. En el otro extremo hay una puesta en escena máxima, en la secuencia del teatro, o del restaurante. Son cosas que no sucedían, y que son inventadas, imaginadas.

Entre estos dos materiales podemos tener situaciones intermedias, como el despacho, real, de Cherniakov, en el cual se colocan elementos de utilería, como el candelabro con 8 velas.

En su argumentación Alan Pauls «se agarra» del testimonio de una de las sobrevivientes, que, al ver el departamento de Cherniakov, dice que esa opulencia era la de gente como Cherniakov. Considera que es cierto lo que los nazis decían, que había judíos ricos que vivían sin privaciones.

Creo que es un error de la sobreviviente decir que eso era cierto, y lo que ella dice habla de ella misma (sus ideas, sus prejuicios), y no del gueto. Su carácter de víctima no convierte automáticamente todo lo que dice en verdad, y es posible que lo que dice sea solo la expresión de una actitud prejuiciosa, y así ella coincide con lo que los nazis decían, o lo que los nazis querían hacer creer. En esa coincidencia no hay ninguna prueba de verdad.

**H. BERNADES:** Incluso creo que es el mismo departamento de Cherniakov el que es usado para esa escena armada en la que se produce el encuentro de dos mujeres que van a visitar, en una situación equívoca, a un hombre.

**R. BECEYRO:** Ni la sobreviviente, que dice que gente como Cherniakov vivía en la opulencia, ni nosotros, los espectadores de la película, sabemos si eso es cierto o no. Pero el film suministra el material muy esclarecedor del Diario de Cherniakov, y cuando él dice «llega el equipo de filmación», los que llegan son los SS, no el cine. Viendo la película resulta difícil creer en lo que nazis dicen: que había ricos y pobres, y ricos indiferentes a la suerte de los pobres, y la propia



película nos dice que estamos frente a una puesta en escena fabricada, mentirosa, irreal.

Resulta claro, a la luz de lo que escribe Cherniakov, que en la secuencia del teatro la gente estaba obligada a estar muchas horas sin poder ir al baño, y eran obligadas a reírse, y uno entiende que todo eso es falso, nada es verdad.

Hay toda una parte, no solo puesta en escena, sino fabricada, inventada, por los nazis, donde se desarrollan dos temas. Lo primero que dicen los nazis, por medio de la película que están filmando, es que en este lugar hay personas que la pasan bien y otras que se mueren de hambre. Y por otra parte se dice que todos, ricos y pobres, tienen costumbres bárbaras, y de ahí la secuencia de niño objeto de una circuncisión. Los judíos son diferentes de nosotros, dicen los nazis.

**R. FILIPPELLI:** Tengo la impresión de que frente a películas como ésta, la filmada por los nazis y la que incluye lo que los nazis han filmado, se tiene la tentación de hablar del tema, y no del film. Si uno ve **Noche y niebla**, y luego ve **Shoah**, a pesar de tener el mismo tema, son films diferentes, muy diferentes, y los relatos están contruidos de manera casi opuesta. Quedarse pegado al referente no ayuda a comprender un film particular, pero un análisis ciegamente formal, tampoco ayuda.

El problema de la crítica es justamente evitar el análisis de tipo temático, sociológico, y el otro análisis, que consiste en ver si travelling sí o travelling no, si plano secuencia sí o no.

**R. BECEYRO:** Hablemos entonces de cine. Ayer Luis Priamo nos contó una experiencia que había tenido,

la profunda emoción que había tenido con una placa de una foto del siglo XIX, emoción que no había sentido viendo una copia de esa placa. Debo confesar, viendo **A film Unfinished**, que lo que he sentido no es emoción, sino un profundo malestar, ante situaciones como, por ejemplo, la del cameraman que vemos salir de la fosa con los cuerpos, donde se metió para poder filmarlos «mejor». También sentí gran malestar cuando, viendo la secuencia en la que los presos son sacados de la cárcel, me dí cuenta de que, como cuando se filma bien una situación parecida, había en un plano «desde adentro» el comienzo de la salida, y luego un plano desde afuera, donde terminan de salir. Y uno advierte, aterrado, que tiene en común con ese nazi que se metió en el foso de los cadáveres, una especie de «saber» común. Los nazis hacen lo mismo que uno hace cuando filma.

El cine está comprometido con esta situación, lo cual es horroroso.

**R. FILIPPELLI:** Es igualmente horroroso cuando alguien abre una heladera y la cámara está dentro de la heladera.

**R. BECEYRO:** Es cierto lo que decís, y cuando en una película uno ve a alguien que abre la heladera, y luego un plano desde dentro de la heladera, uno dice «éste es un nazi». Lo que pasa es que aquí están los nazis, literales.

**H. BERNADES:** Me parece que no se puede comparar el plano en la heladera y el plano de los cadáveres que se deslizan por la rampa y se van apilando. Esa emoción, llamémosla de contenido, debe ser tenida en cuenta.

**L. PRIAMO:** Ante estas realidades monstruosas, no solo el cine se encuentra comprometido, sino que el hombre se encuentra comprometido. Y hablando de otros «saberes»: la medicina se encuentra comprometida, con Mengele. El cine aparece aquí como un medio que puede, como todos los medios, ser bien utilizado o utilizado para el horror.

Este film está construido sobre un material que no está terminado, realizado con un objetivo que no está del todo claro. De ahí surgen las preguntas que se le dirigen a ese material, formuladas por la directora, y también formuladas por nosotros.

En cuanto a la intención de los nazis parece que se filma a los judíos y se arroja sobre ellos toda la responsabilidad de lo que se ve. Y uno se pregunta a quiénes se pensaba mostrar esto. Los yihadistas filman una decapitación y la muestran al mundo para que se sepa que pueden hacer «todo». Quieren mostrar que son crueles, implacables, y que pueden matar a todos.

Los nazis querían encontrar una especie de justificación a lo que hacían con los judíos, al mismo tiempo que, en relación a los campos, ocultaban todo lo que podían, y trataron de destruir todas las pruebas de lo que hacían.

Hablando de cine: ante ciertas imágenes hay un desborde del medio cinematográfico. Las pilas de cadáveres, aunque sean imágenes que hayamos visto muchas veces, desde hace más de 50 años, desbordan el cine.

**R. FILIPPELLI:** Adorno decía que no se puede hacer poesía después de Auschwitz. Sí, se puede. No voy a discutir a Adorno, no tengo la capacidad para hacerlo, pero eso que después del Holocausto, no se

puede hacer poesía, o que después de la dictadura de Videla no se puede hacer poesía, va contra lo que sucedió. Se siguió haciendo poesía.

**H. BERNADES:** Habría que situar lo que dijo Adorno en el momento y lugar en que lo dijo, y es cierto que se puede seguir haciendo poesía después de Auschwitz, pero lo que no se puede es olvidar.

**UN ESPECTADOR:** Quisiera destacar, en cuanto al saber cinematográfico de los nazis, que existió Leni Riefensthal, la directora de **Olimpia** y de **El triunfo de la voluntad**, y que entonces no debería sorprender el despliegue de ese saber en los cameraman nazis. Pienso que, en la película realizada por los nazis, hay un doble objetivo propagandístico. En primer lugar dar su visión de lo que estaba pasando con los judíos. Y además mostrar a los propios nazis cómo se estaba eliminando a los judíos.

**R. FILIPPELLI:** Me pregunto por qué el cine aparece como el medio más adecuado para dar cuenta del holocausto. De esa manera, por su poder referencial, se lo condena a seguir hablando, interminablemente, de lo mismo.

**H. BERNADES:** Alan Pauls señalaba, con razón, que le parecía discutible la manipulación de la imagen, sobre todo por la sonorización de ruidos y de música que se agregan a las imágenes mudas, pero hay otro tipo de intervención que me parecen legítimas, como ralentis o congelamiento de la imagen, que permite ver algo que, de otra manera, a la velocidad normal, sería difícilmente perceptible.



**O. MEYER:** Podría preguntarse si, además de esas intervenciones (el ralenti, el congelado) ha habido otra intervención en el montaje de lo filmado por los nazis.

**R. BECEYRO:** Quisiera referirme a algunas de las intervenciones anteriores, cuando se dijeron cosas generales como que no se debía olvidar nunca, o que estas imágenes debían verse siempre, o que no se había visto nada. En este film hay cosas mucho más precisas. Tenemos aquí las 4 latas con lo que filmaron los nazis, material montado, y luego tenemos una quinta lata, encontrada muchos años después, con tomas descartadas. De esto habla esta película.

El cine es mucho más chico que lo real, y habla sobre cosas más precisas.

Tomemos algunas de estas cuestiones: en cierto momento hay un empalme en movimiento, cuando dos chicos se toman de la mano en una calle, en medio de la multitud, empalme en movimiento que es posible porque hay dos cámaras filmando el mismo acontecimiento, y hasta en un momento una de ellas filma a la otra.

Hay entonces un trabajo de montaje del material, no vemos el material en bruto, ya ha sido trabajado, al menos en parte, y luego ha sido dejado, vaya uno a saber por qué.

Y después hay otra cuestión: la crítica de Alan Pauls a la manipulación del material. Y uno se puede preguntar ¿qué se puede hacer? ¿Es legítimo congelar la imagen, ralentarla, añadir algún sonido? La respuesta es simple: sí, es posible hacer todo eso. Y la única justificación para hacerlo es el resultado, si se hace o no una buena película. Porque si no nos convertimos en una especie de monjes tibetanos, o integristas, y no creo que en arte las cosas funcionen de esa manera.

**M. CONTARDI:** Es cierto que este material de archivo hace hablar de la realidad que está en el origen de estas imágenes y supongo que de esa manera marca un límite a las posibilidades de manipularlo. Se ha hablado de la obligación del cine de hablar de esta realidad, y si es cierto que está obligado, es porque esta realidad es terrible.

**R. FILIPPELLI:** Nadie le pide a Cassavetes que hable de la realidad norteamericana de 1960, o '70 u '80, que también era terrible. Y eso es porque su trabajo pertenece al dominio del arte.

El cine está signado, para bien o para mal, por el carácter analógico de la imagen, y en consecuencia se destaca su valor referencial. Me parece que hay ahí un equívoco.

**H. BERNADES:** Sin embargo la cámara fotográfica, o la cinematográfica registra lo real.

**R. BECEYRO:** Pero justamente en esta película esa reproducción de lo real está problematizada, cuando se muestra esa puesta en escena mentirosa, y en consecuencia no podemos utilizar de manera tranquilizadora expresiones como «lo real».

**H. BERNADES:** Que el cine pueda manipular lo real, que es lo que muestra esta película, no quiere decir que no lo pueda registrar.

**R. BECEYRO:** Hay un trabajo necesario para lograr registrar lo real. No basta con ponerse frente a lo real para registrarlo.



■ A film Unfinished (2010)



**H. BERNADES:** Siguiendo a Bazin, el cine tiene, junto a la fotografía, una capacidad de registro de lo real, que la literatura, por ejemplo, no tiene. No sé por qué se ha hablado sobre que se le pide al cine que registre lo real; es un invento de Rafael.

**R. BECEYRO:** Vos se lo pedís, ya que si el cine tiene esa capacidad de registro de lo real...

**H. BERNADES:** Es cierto, yo se lo pido.

**R. BECEYRO:** Quisiera destacar algo, eso que las imágenes no muestran, pero en ellas hay un indicio de lo que está fuera de campo: los nazis. Ese indicio son las miradas. Todas las personas que están en esta imágenes miran todo el tiempo, a la cámara, al fuera de campo, y uno puede suponer que están siguiendo las directivas, obedeciendo las órdenes.

Aquí solo aparecen judíos, salvo en algún fotograma congelado (y entonces podemos ver algo que, normalmente, no podríamos llegar a percibir), donde se ve a algún cameraman nazi, o a algún tipo de uniforme gris que sale por una puerta después que los judíos han salido.

Este es un mundo de judíos, sin nazis, y sin embargo todas esas miradas señalan a los nazis que no aparecen. Esas miradas llenas de terror, están en la película, y tenemos que aprender a verlas.

Hay otro elemento, formal podríamos decir, que son los travellings. Hay tomas en las que se recorre una hilera de judíos, o se muestra un pequeño grupo de judíos, filmados con un travelling lateral, o un travelling hacia adelante. Se sabe que el travelling solo es posible si se tiene un completo control sobre el material filmado, y quizá esos travelling están manifestando

también ese absoluto control que tienen los nazis sobre los judíos, ese control que llega a la vida o muerte. Las miradas, los travellings: ahí tenemos elementos que están en la propia película, y la película nos autoriza a hablar de ellos.

**H. BERNADES:** En cierto momento me hice la pregunta: ¿quién está filmando? Y es cierto que esas miradas señalan a los cameraman y al director, y marcan la situación de víctimas de quienes son filmados. Hacia el final, es cierto, hay parejas de mujeres, una de clase alta y otra como los judíos que realmente estaban en el Gueto, y algunas de esas mujeres, la disfrazada de rica, tiene una gran incomodidad, y parece como si quisiera salir huyendo, y está aterrorizada. Es una de las imágenes más conmovedoras de la película.

**R. FILIPPELLI:** Me preguntaba si es razonable hablar de narrador o de director, en relación con esta película...

**R. BECEYRO:** Y yo también me preguntaba si ésta no era una película de productor, más que de director. Pensemos en la secuencia del teatro, o la del restaurante, o la de la salida de los presos de la cárcel. Uno puede pensar en el gran productor de Hollywood, que reunía a guión, actores, equipo de filmación, y los largaba a materializar una situación que había imaginado. Estamos en una situación parecida, aunque no sepamos quién era el David O. Selznick de esta película. Quizá lo era el propio Goebbels.



Sobre *Loca bohemia*.  
5 días con Adrián laies

**H. BERNADES:** Hay cuatro manierismos en la película que no me gustan. Desearía que me explicaras por qué la decisión de mostrar el micrófono en una de las tomas primeras del film, y por qué mostrar el brazo derecho de uno de los asistentes, en una toma, también en el comienzo, por qué en uno de esos planos a la Ozu, plano fijo sobre el piano, por ejemplo, dejás ver el reflejo de uno de los asistentes sobre el piano, y por qué incluir, al final de uno de los solos de laies, la voz de corte del asistente. En un film de un gran sencillismo me resultan chocantes estas inclusiones.

**R. FILIPPELLI:** La respuesta es muy simple: así sucedieron las cosas. No se tenía previsto que se viera el micrófono: se vio.

**H. BERNADES:** Pero vos podés cortarlo.

**R. FILIPPELLI:** Pero decidí dejarlo, porque así era la película.

**R. BECEYRO:** Desearía contestar en el lugar de Rafael. Una vez le preguntaron a Comolli si se podía enseñar el cine documental, y contestó que solo por medio del documental se puede enseñar cine. Porque el documental tiene inscripto en su propio cuerpo, el proceso de realización. En el propio film aparecen las señales de esa materialización, y sobre todo las dificultades que se enfrentan: muchas veces vemos puertas que se cierran ante las narices del cameraman, por ejemplo. En este caso las huellas de su materialización son justamente los detalles que enumerás, y que no te gustan. El reflejo en el piano quizá pertenezca a otra categoría: a veces no se puede evitar que haya reflejos en los pianos.

**R. FILIPPELLI:** Es cierto. Los pianos son objetos brillantes y es difícil iluminarlos. Esta es una película filmada durante cinco días, con un equipo de cuatro personas y ahí quizá está la explicación de algunos detalles, como el reflejo en el piano. Pensé que la película debía incorporar justamente esas cosas que no se podían controlar.

**H. BERNADES:** Pero la película, y en eso está de acuerdo con el estilo del propio laies, es de un gran control y de una gran sobriedad. Y estos elementos, para mí, desentonan.

**R. FILIPPELLI:** Hay grandes cantantes que a veces desentonan, y entonces que yo desentone no es grave. Pero no tengo una respuesta para lo que decís.

**R. BECEYRO:** Yo sí tengo una respuesta. Aquí hay un cineasta que tiene principios pero que no es un principista. Esa es la explicación de todos los detalles que vos objetás.

**UNA ESPECTADORA:** Esos detalles que son criticados son precisamente detalles que le dan calidez a la entrevista.

**R. FILIPPELLI:** Le agradezco. En general uno no quiere que haya un fuera de foco, pero a veces hay fueros de foco. Después hay que ver qué hace uno con esos fueros de foco.

He hecho muchas películas. A veces son películas que uno controla, a veces no las controla. Esta película es una de las que uno no controla. Y entonces hay que dejarse llevar por lo que sucede, y por lo que hace laies, y por lo que dice.



**R. BECEYRO:** Me parece percibir en la película un elemento autobiográfico. ¿Qué relación hay entre la película y tu biografía?

**R. FILIPPELLI:** Eso está aclarado un poco en los textos iniciales. De chico escuchar tango y jugar a la pelota era lo mismo, el tango era algo dado. Cuando después, a los 16, 17 años uno escuchó jazz, era otra cosa: eso había que aprenderlo.

Ahora bien, el dejarse llevar por la vida de uno, puede conducir a lo peor. Al peronismo, por ejemplo.

La idea era manejar ese encuentro tango y jazz, y sobre todo en una persona como Adrián, que me encantaría que hoy estuviese acá. Aunque sea para poder agradecerle el compromiso que tuvo con la película.

**R. BECEYRO:** Escuchándote parece como si hubiera ido a filmación sin saber nada, sin plantearte nada, y sin embargo hay una serie de temas que vos querés desarrollar, una serie de músicas que vos querés escuchar, hay todo un marco dentro del cual se encara la filmación.

Hay dos momentos extraordinarios en el film. Uno de ellos es cuando laies habla de Monk y de su «apego casi religioso por la melodía». Y entonces uno dice: «claro, era eso», y se siente más inteligente, y eso es gracias a laies. Y el otro momento es cuando escucha a Keith Jarret y dice: «es humillante, Jarret es humillante», y se niega a acompañarlo con su piano. En filmación ¿eras consciente de que esos eran momentos extraordinarios?

**R. FILIPPELLI:** Esta es una película a favor de laies y yo saqué todo lo que decía laies que a mí no me gustaba.

**R. BECEYRO:** Así que laies sos vos.

**R. FILIPPELLI:** En un momento le pongo a Cecil Taylor y él dice que le saquen esa porquería, y eso no está en la película.

**R. BECEYRO:** Es como si construyeras un personaje, sacando las cosas que no te gustan, de alguna manera tergiversándolo.

**R. FILIPPELLI:** Debo confesar que odio el documental.

**R. BECEYRO:** Pero acabás de hacer uno.

**O. MEYER:** Percibo en esta película algo que no se suele encontrar en un documental: una narración, un relato. Hay un estado inicial, hay un proceso y luego hay un estado final. Al comienzo tenemos a Floreal Ruiz cantando un tango, luego está laies con todo lo que sabe y todo lo que toca, produciendo una especie de acercamiento del jazz al tango. Y al final está su versión, «romántica», como dice. Por eso hablo de narración, y no quiero decir anécdota o intriga.

**R. FILIPPELLI:** El documental nació, me parece, como una forma de recusar la ficción. Pero paradójicamente lo hacía trabajando como en la ficción.

Entonces para mí la cuestión se plantea no en términos de documental o ficción, sino en subjetividad y objetividad. Cómo, en cualquier película, se plantea la relación de lo subjetivo y lo objetivo. Con esa idea hice esta película.

La diferencia que se pretende establecer entre lo documental y la ficción es algo antiguo, viejo, no tiene demasiada importancia.

Tercer día.  
*Sobre Point of order*

**R. BECEYRO:** Creo que en esta película se produce un encuentro entre la mirada del cineasta, y lo que es la idea, sus ideas, su música. Rafael no quiere llamarlo documental, pero no importa. Es cierto que cine, como madre, hay uno solo, y que no hay dos tipos de cine, el documental y el de ficción. Hay films que manejan cierto tipo de materiales, y otro que maneja otro tipo de materiales. El cineasta debe utilizar las técnicas más adecuadas para cada tipo de material.

**UN ESPECTADOR:** No hay que olvidar que esta película es sobre la música, y de ahí el carácter musical de los sonidos, pero también de las imágenes. ¿Cómo se trabajó en el montaje ese elemento musical?

**R. FILIPPELLI:** La película estaba pensada de otra manera a lo que resultó. Pensaba que la narración se iba a desarrollar día por día, y por eso permití que estuviera vestido de distinta manera cada día. Cuando vi el material me di cuenta de que me había equivocado. Y entonces el montaje se hizo un poco en contra de la filmación. La filmación iba para un lado y el montaje para otro lado.

Lo musical era inevitable, ya que desde el comienzo hay relación entre música, ideas sobre la música, mezcla de músicas.

**R. BECEYRO: Point of order** es el primer film del gran documentalista Emile de Antonio y aquí vemos a Joseph McCarthy en acción, no al macartismo, sino al propio McCarthy, en toda su humanidad. Este material de archivo corresponde, hay que reconocerlo, a un período de declinación de la figura de McCarthy ya que lo vemos enfrentarse al ejército de los Estados Unidos y a políticos de mucho peso, como Stuart Symington, que aparece hacia el final como una especie del «bueno» de la película.

No hay que equivocarse: Emile de Antonio utiliza material de archivo, imágenes filmadas por la televisión durante las sesiones de comisiones del Senado de los Estados Unidos, para construir una película a secas, como cualquier película, en la que hay al comienzo una situación que pertenece al orden de lo real, pero la construcción narrativa del film permite vincularlo con películas «normales», es decir de ficción, y con cierto tipo de cine, como, por ejemplo, los films de «jurado».

Uno siempre desconfía de los documentales respecto a la ubicación de los planos: alguien dijo que el contraplano es siempre mentiroso, es decir que cuando vemos a alguien escuchando lo que dice una persona, seguramente ese plano fue filmado antes o después de lo que se nos quiere hacer creer, sobre todo cuando, como sucede casi siempre, se filma con una sola cámara.

Pero aquí hay situaciones de un gran dramatismo, como es el final, que no por casualidad está colocado al final, como conclusión del relato, cuando tenemos, en el mismo plano, a Symington y a McCarthy discutiendo, mientras Symington se va y lo deja a McCarthy hablando solo. Uno tiene la impresión de que eso pasó así.





**H. BERNADES:** En uno de los títulos iniciales se habla del mayor «espectáculo» en la historia política de los Estados Unidos. Y luego del título de la película aparece un cartel que dice «The Cast», el elenco, con los nombres de políticos, funcionarios y abogados que intervienen. Es una manera llamativa de plantear la situación, cuando de Antonio comienza a trabajar ese material de archivo, 10 años después de la transmisión, por televisión, en vivo, de esas reuniones de las comisiones parlamentarias. Esos políticos, convertidos en integrantes del elenco, es decir en actores, se desenvuelven, es cierto, como los buenos o los villanos, en una estructura dramática que uno a veces ha visto en otras películas, de ficción, estructura que hasta se puede considerar como tradicional.

De entrada, entonces, de Antonio pone las cartas sobre la mesa: lo que nos ofrece no es un registro de lo real, sino un espectáculo, interpretado por actores, que forman parte de un elenco, y él destaca a los protagonistas, los actores principales, en esta película, de ficción, que vamos a presenciar.

Y nosotros veremos aparecer a un grupo de villanos, con un villano líder, que es Joseph McCarthy, con un villano destacado, que es Roy Cohn, su segundo, que se comporta de manera sinuosa. McCarthy, por el contrario, es una especie de roca, que va descubriendo gradualmente sus pies de barro.

Enfrente están los héroes de esta película dramática. Tengo a mi héroe favorito, que es el abogado del ejército Joseph Welch, que me hace acordar a algunos actores de Hollywood, y que con su moñito, su bonhomía, manejando los tiempos, con toda la calma del mundo, espera el momento de embestir contra McCarthy, y lo hace preguntándole reiteradamente si no tiene ninguna decencia.

Symington por su parte, ridiculiza a McCarthy, haciéndole decir todas las áreas que estarían infiltradas por los comunistas, lo cual plantea una especie de película de ciencia ficción. Me hace acordar a **Amanecer rojo (Red down)**, de John Milius, que es guionista de **Apocalipsis now**, que cuenta una invasión rusa a los Estados Unidos, y la acción de un grupo de jóvenes resistentes.

Es curioso que de Antonio elide la decisión de la comisión, haciendo que **Point of order** termine como una película de Cassavetes, en una especie de suspensión del sentido. Se anuncia que luego del cuarto intermedio se irá a la votación pero nosotros solo vemos un Plano general de la sala vacía, y ahí tenemos el fin.

Estas sesiones de la comisión parlamentaria señalan el final de McCarthy, ya que quedó en evidencia, para los poderes de los Estados Unidos, e incluso para la gente, que McCarthy se había excedido. Si bien en su momento había tenido gran apoyo popular, ahora sus excesos lo habían marginado.

Hay que destacar también que hay dos planos que de Antonio inserta en el material original, que resultan ajenos, por iluminación y por definición, con todo el resto: una es la toma del taquígrafo, mejor iluminada y más definida, y hasta con un mejor encuadre. El otro insert es el plano final, de la sala vacía, y no creo que la transmisión de la televisión haya incluido ese plano de la sala vacía, así que ha sido, junto a la toma del taquígrafo, planos filmados por alguien, quizá el propio de Antonio.

**R. BECEYRO:** Esta es la primera película que hace Emile de Antonio, a los 45 años. Va a fallecer en el '89, cuando tiene 70 años. Su filmografía incluye **Un-**

**derground**, de 1976, sobre el grupo revolucionario *Weathermen*, filmado por de Antonio y por Haskell Wexler, gran fotógrafo y también director, revolucionarios que son mostrados, sin ser mostrados, ya que a lo largo del film tenemos la imagen de quienes filman, de Antonio y Wexler, y no de los filmados, los integrantes de ese grupo, que estaban prófugos de la justicia.

De Antonio entonces realiza su primer film, **Point of order**, utilizando material preexistente, excepto esos dos planos que señalaste, el del taquígrafo y la toma final. Así toma material filmado por otros, por la televisión, y sin embargo se ve un trabajo de construcción del relato, y de ahí las diferencias de vestuario de situaciones que de Antonio yuxtapone y que evidentemente proceden de días o semanas diferentes. De esa manera consigue momentos de gran emoción, que hacen pensar en otros momentos emocionantes que consiguen las narraciones de ficción. Pensemos en el final, con la discusión con Symington y luego McCarthy sigue hablando mientras todos los otros se van, dejándolo solo. No hay un plano de McCarthy solo, hablando, pero uno tiene la impresión de que sucede eso.

Nuestra imaginación sigue lo que de Antonio nos dice, y entonces «vemos» a MacCarthy, solo, en la sala vacía. Hay sala vacía por un lado, MacCarthy hablando por otro, pero en nuestra cabeza se unen, gracias al relato de de Antonio.

Los materiales son reales, pero la construcción, el relato, es cinematográfico, la emoción se produce gracias al relato, gracias al cine.

**H. BERNADES:** Incluso se puede pensar en otro género, o subgénero, menos frecuentado que el «film de

juicio», que es el film «de senado». Pienso en películas como **Tempestad sobre Washington (Advise and consent)**, de Otto Preminger, de 1962. Hay una película reciente donde aparecen los dos hermanos Kennedy: **Trece días (Thirteen Days)**, de Roger Donaldson, sobre la crisis de los misiles en Cuba, que es también en parte un film «de senado».

**R. BECEYRO:** Eso plantea el problema de poder contar cosas que efectivamente sucedieron, y que sería el terreno del documental. Hablaste del film sobre la crisis de los misiles: es exactamente eso lo que narra Errol Morris en el comienzo de **Niebla de guerra**, el documental con, sobre Robert McNamara.

Acabamos de ver **Point of order**: un documental sobre un hecho verdadero, que tiene todos los problemas que plantea el cine, la realización cinematográfica. Que sea verdadero no exime de las obligaciones que, como cineasta, tiene de Antonio. Por ejemplo: construye personajes, como cualquier film.

En el caso de la ficción los personajes se construyen de otra manera: alguien imagina algo, quizá basado en algún elemento real, pero doblegado por la imaginación del cineasta, o del guionista. También puede ser que, de la nada, comienza la imaginación a construir un personaje.

Aquí de lo real, hay que ir eligiendo, seleccionando, eliminando, pero al final se tiene lo mismo: tenemos a un personaje. Quizá con una gravidez, un peso diferente, pero es muy parecido.

Emile de Antonio construye entonces un relato, a partir de un material preexistente, pero eso no le soluciona ningún problema, más bien le plantea todos los problemas. Había allí muchas horas filmadas, donde suceden cosas muy diferentes, o cosas muy pare-



cidas, y tiene que elegir, seleccionar en función de criterios temáticos, o dramáticos, o rítmicos, y de allí la unión de tomas que están sacadas de lugares, de momentos, muy distintos, y de ahí que McCarthy esté vestido de manera diferente en tomas contiguas. Lo que de Antonio nos muestra como narración no estaba en el material de base, había que construirlo. Tomemos a los personajes: no se trata solamente del tiempo que se le dedica a cada uno de ellos, su ubicación en el relato le da un estatuto particular. Por ejemplo Symington aparece solo al final, pero claro, como es el protagonista, o el antagonista de ese momento tan dramático, adquiere una estatura mayor. Aun en este documental puro y duro, donde el cineasta, debido a que ha utilizado material de archivo, no ha podido tomar decisiones centrales, como el encuadre o la duración de las tomas, incluso aquí, llegando tardíamente, el cineasta empieza a trabajar a los personajes, las situaciones, los temas, la variación de tono de una secuencia a otra: hay momentos chistosos, en las que todos se ríen, incluso McCarthy, hay otros momentos graves, etcétera.

**H. BERNADES:** Hay momentos de la película en los que parece una comedia. La narración se construye de manera de dejar espacio para lo que se llama «descanso cómico», en esos veloces intercambios de chicanas entre Welsh y McCarthy.

Hablando de personajes: es curioso Kohn, el ayudante de McCarthy, una especie de eminencia gris, que en cierto momento le va pasando letra, como indicándole lo que tiene que decir.

Con Welsh pasa algo raro porque sufre un viraje muy pronunciado: el personaje calmo se transforma en un indignado y dolido señor cuando defiende al ayudan-

te que McCarthy acusa de subversivo. No hay que olvidar que en esa indignación puede haber algo de actuación: son los integrantes del elenco de un espectáculo, como aclaraba de Antonio al comienzo. El personaje de Symington, ese héroe tardío, en el relato, es una especie de relevo de Welsh: cuando Welsh dice que con McCarthy no va a hablar más, aparece Symington y continúa la discusión. Un héroe cede el lugar a otro héroe.

**R. BECEYRO:** Por mecanismos que son los del documental, en esta película se plantean las cuestiones que son las del cine, no las del cine documental. Ya vimos la construcción de los personajes, que se plantea no solo por cuestiones globales, como es la definición general: los buenos y los malos, por ejemplo, sino también por pequeños detalles, que los humanizan.

En un film como este, que trabaja con material preexistente, en el cual no ha habido ninguna intencionalidad durante la filmación, el cineasta parece un boxeador que sale a pelear con una mano atada a la espalda, sufriendo una restricción muy grande en cuanto a los procedimientos cinematográficos, ya que el cineasta ha delegado la filmación en los que la han hecho, en su momento: los técnicos de la televisión. Hay, por ese lado, una manera impersonal de filmar las cosas: se ve al que habla, los planos elegidos son planos promedio, ni muy cercanos, ni muy amplios. Los cineastas que uno admira filman de manera muy personal: usan determinados procedimientos, planos, objetivos, y no cualquiera. Hasta a veces se puede reconocer una «manera» de filmar.

**H. BERNADES:** Incluso aquí se plantea la relación entre televisión y cine. De Antonio va a materializar un

punto de vista sobre los hechos narrados, trabajando sobre materiales televisivos, en los que se plantea el punto de vista de una tercera persona falsamente objetiva, que es la característica de la televisión.

**R. BECEYRO:** Incluso hay momentos seleccionados por de Antonio que pueden haber sido vistos por el realizador de televisión como escoria, como momentos frustrados: pienso en la situación en la que Symington se da vuelta para hablar con un colaborador (creo que es Robert Kennedy), y durante tres segundos queda en esa posición en la que, para la televisión, «no pasa nada». Para de Antonio, para el cine, ese es un momento precioso, interesante, no en el plano de la información, sino de lo que realmente sucede en esa comisión parlamentaria. Deben ser los únicos tres segundos en los que pasa eso, y por supuesto de Antonio los conserva.

La filmación de la televisión tiene una especie de vocación informativa global, en ese registro de «lo que pasa». No hay, por ejemplo, intención de construir un «personaje»: si los hay la televisión no se da cuenta. Y entonces llega de Antonio, llega el cine. El material es entonces trabajado, los momentos seleccionados y las cosas aparecen acentuadas, enfatizadas, personalizadas.

**H. BERNADES:** El otro «darse vuelta», también conservado como un material precioso por de Antonio, es la situación en que Kohn es apremiado por Welsh para que dé los nombres de los comunistas infiltrados en las centrales nucleares. Pide que los dé rápido «para poder denunciarlos cuanto antes», y Kohn pierde el control, manotea hacia atrás, pidiendo a los asistentes que le den nombres, para poder zafar de esa situación.

También a McCarthy se lo ve como arrinconado, y entonces uno advierte que en **Point of order** ganan los buenos, como en todos los western, como en todas las películas.

Este triunfo de los buenos se produce gradualmente, y salvo que uno sea un partidario de McCarthy, el espectador advierte, gozoso, que los buenos van arrinconando a los malos.

**R. BECEYRO:** Vos decís «salvo que uno sea un macartista». En esta, como en todas las películas, se produce un «juego», en todos los sentidos de la palabra, entre las ideas de la película y las ideas de sus espectadores.

Un macartista ve cosas muy diferentes a las que uno ve, en la película que acabamos de ver, y eso es inevitable.

Pero aún nosotros, en lo que vemos, también podemos pensar otra cosa: en el momento en el que se filma esta película, McCarthy está en declinación, y un poco todos se aprovechan, se burlan, le contestan, lo impugnan. No hay que olvidar que, poco antes, McCarthy decía exactamente lo mismo, y eso era escuchado con atención, y seguido por una gran parte del pueblo norteamericano. Nadie se burlaba de él cuando se perseguía a los «10 de Hollywood», era algo muy serio.

Claro que en este doble contexto, el contexto del momento en que estas imágenes fueron filmadas (en que incluso el ejército está contra McCarthy), y también en el contexto de la película de de Antonio, McCarthy aparece como excesivo, excedido (y los únicos aplausos que se escuchan son para Symington en una de sus respuestas a McCarthy).

Como sucede con todas las buenas películas, no so-



lo documentales, aquí se habla de algo que es mucho más preciso y más chico que, en general, «el marcartismo». Es el marcartismo en un momento particular, enfrentado, de alguna manera, a las instituciones: los buenos son el abogado del ejército, el parlamentario más o menos liberal. Incluso el conflicto se resuelve, ya que McCarthy es derrotado, en el marco institucional, dentro de las instituciones.

Esta película, a diferencia de lo que será el cine de de Antonio, cuando filme a revolucionarios que tratan de dinamitar el sistema, resuelve el conflicto dentro del sistema, y es entonces una película pro-sistema. El sistema democrático, parlamentario, con un ejército muy poderoso puede, eso nos dice la película, resolver todos sus problemas.

Emile de Antonio es aquí no un revolucionario, sino un reformista que se contenta con que los buenos ganen.

Y volvamos a los personajes: hablabas del sinuoso Kohn. Creo que Kohn es un hombre conflictuado, pero no en general, en la realidad, sino en la película, en los planos de la película.

Kohn es el colaborador principal de McCarthy, es cierto, pero se ve enfrentado a dificultades en varias situaciones, por ejemplo cuando se le pide nombres, y él balbucea, busca notas, pide ayuda a sus asistentes, etc.

Hay otros momentos de la película en los que parece disentir de lo que dice McCarthy: por sus gestos parece no estar de acuerdo con algunas de esas cosas, e incluso su tratamiento a Welsh es muy bien educado, casi ceremonioso.

Es curioso esto, porque estamos frente a una sesión pública en la que las partes, incluyendo a Kohn, tienen claro lo que deben decir, o tratar de probar, o tra-

tar de convencer, ante un público primero, los senadores integrantes de la comisión, pero también frente a todos los asistentes. Y sin embargo Kohn aparece a veces como desestabilizado, a la defensiva, perdido. Uno puede pensar que, como en todo documental, aquí tenemos un fragmento de lo real. E incluso las imágenes de ese fragmento de lo real, que son como otra porción de realidad. De todo eso solo sabemos lo que el film nos dice.

Sé que no es cierto lo que acabo de decir. Del tema global de esta película, de, podemos decir, el macartismo, sabemos algunas cosas, sobre eso tenemos algunas ideas.

**O. MEYER:** Me permito recordar el final de una película, **Saqueo a la ciudad (Le mani sulla città)**, de Francesco Rosi. Allí el bueno de la película, queda solo, a diferencia del malo que aquí queda solo. Incluso de Antonio no tiene ningún plano de McCarthy hablando, mientras los otros se van, sino que pone el audio de McCarthy y las imágenes de gente que se levanta y se va yendo. Hay ahí carencias de la filmación que el montaje trata de solucionar, como puede.

**R. BECEYRO:** Es cierto que no tenemos el plano que tendríamos en un film de ficción, o aún en un documental filmado de manera «personal»: McCarthy empieza a hablar, la gente se empieza a parar, lo tapan por momentos mientras se van, pero seguimos viéndolo. Ese plano no existe.

