



Rafael Filippelli David Oubiña

Hacer cine y pensar el cine

RAÚL BECEYRO: Tengo en mis manos el Nº 9 de los *Cuadernos de Cine documental*, cuya parte central, llamada *Discusión*, recoge lo esencial de las Mesas de Discusión del Encuentro de Cine documental de 2014, además de un texto de Jean-Stephan Bron, realizador del film **Cleveland vs. Wall Street**, que cerró ese Encuentro.

En este número, además, está el Catálogo de las 89 películas que el Taller de Cine UNL ha hecho en estos 30 años. Y al final está el texto de Luis Alberto Romero sobre Raúl Alfonsín, que pronunció en el Homenaje a Alfonsín que realizó el Taller de Cine en octubre de 2014, cuando se proyectó **La Convención**, y luego Romero disertó sobre la figura de Alfonsín. [Los 9 números de los *Cuadernos de Cine documental* están disponibles en la Biblioteca Virtual de la UNL/Publicaciones periódicas/Cuadernos de cine documental] Estos Encuentros de Cine documental son ocasiones en las cuales se ven películas y se discuten problemas relacionados con el documental o con el cine a secas. Voy a recordar el texto que Roland Barthes escribió sobre las circunstancias parecidas a la mesa de hoy:

“Hablamos, nos graban, después personas diligentes escuchan lo que dijimos, lo limpian, lo transcriben, lo puntúan y sacan una primera versión que nos mandan para que lo limpiemos otra vez antes de publicarlo, quizá en un libro, para que dure la eternidad. ¿No es una especie de limpieza mortuoria todo esto? Embalsamamos nuestra palabra, como una momia, para hacerla eterna. Porque es necesario que dure un poco más que la voz: hace falta, por la comedia de la escritura, que se inscriba en algún lugar. Así perdemos, evidentemente, una inocencia; no porque la palabra sea por sí misma fresca, natural, espontánea, verídica, expresión de una interioridad pura; por el contrario (sobre todo en público), es inmediatamente teatral, pide prestados sus giros (en el sentido estilístico y lúdico del término) a todo un conjunto de códigos culturales y oratorios: la palabra es siempre táctica; pero cuando pasa a lo escrito borramos la inocencia misma de esa táctica, perceptible para quien sabe escuchar, como otros saben leer.”

Así que, habiendo perdido toda inocencia, podemos comenzar a plantear la cuestión del hacer cine y pensar el cine.

DAVID OUBIÑA: El tema de esta mesa, pensar el cine y hacerlo, puede ser comprendido de diferentes maneras. Podría marcar una separación entre, por un lado las personas que hacen cine, y por otro lado las personas que piensan el cine, marcando la diferencia entre hacer y pensar. Pero también podría señalar una especie de continuidad: una cosa conduce a la otra. Pensar y hacer se implican mutuamente. Pero aún planteando esta segunda posibilidad, que

resulta más interesante, habría que aclarar en qué consiste esta vinculación.

Indudablemente, lo que está en la base de esa reciprocidad es la pregunta por el vínculo entre el pensamiento y las imágenes: ¿cuál es la relación entre las ideas y el cine? Pero esta pregunta da lugar a muchas otras cuestiones que se podrían formular: cómo los cineastas tratan de hacer pensar a sus espectadores, cómo una película puede reflexionar sobre sí misma, cómo se vinculan las películas con las ideas, cómo una película formula una teoría en torno a qué debe ser o qué debe hacer el cine.

Ya Sergio Delgado había planteado la cuestión del hacer y del pensar como dos actividades que se implican mutuamente. Y tengo la impresión de que el primero que enunció el problema de una manera que nos resulta cercana es Alexandre Astruc, el autor de la expresión “camera-stylo” (cámara lapicera), usada frecuentemente por los críticos de *Cahiers du cinéma* en su formulación de la “política de los autores”. En cierto momento Astruc dice que como el cine ha alcanzado un grado suficiente de madurez, no tiene por qué limitarse a la simple ilustración de contenidos previos sino que puede formular, a través de la forma, su propio sentido. Entonces, Astruc da un salto y vincula esos postulados con la filosofía: dice que, en el futuro, los filósofos ya no se dedicarán a escribir sino que tomarán una cámara y filmarán sus tratados filosóficos en 16 mm.

Más allá de sus exageraciones, lo que hay ahí es la convicción de que las películas pueden pensar por sí mismas. No diciendo que las imágenes pueden ilustrar conceptos sino destacando que, si pueden conceptualizar, lo hacen de una manera totalmente singular, propia del cine.

Otra manera de relacionar imágenes y pensamiento

es la que muestra la obra de Jean-Luc Godard, sobre todo el Godard de los años 90, que trabaja todo el tiempo intentando construir imágenes que de una u otra manera se vinculen con las ideas, aunque de una forma que, nuevamente, resulta completamente intransferible. Recordemos ese eslogan que Godard repite en las *Historias del cine*: “una forma que piensa, un pensamiento que forma”. Hay en Godard un intento por hacer que las imágenes piensen, pero que piensen a su manera, no en el sentido de vehicular contenidos preexistentes ni de competir con la filosofía en la construcción de conceptos, sino investigando de qué manera una imagen al lado de otra imagen pueden pensar.

En **Dos o tres cosas que sé de ella**, hay una secuencia en que la protagonista revuelve su taza de café y la cámara se acerca tanto a la taza que termina casi sumergiéndose en ella; entonces, la superficie negra del café ocupa toda la pantalla y parecería transformarse en una galaxia. Ahí es posible pensar que hay un nexo entre el pensamiento y las imágenes. Godard nunca hace explícita esa conexión, diciendo que el cosmos cabe en una taza de café, o que una taza de café puede tener la misma complejidad que el cosmos. Godard no hace esas conceptualizaciones porque en cuanto son hechas, destruyen ese vínculo evanescente, y lo convierten en algo pedestre, simplificador, prosaico, superfluo. A condición de que no se explicita esta conceptualización, hay ahí algo que permite a las imágenes, de alguna manera, pensar.

R. FILIPPELLI: No es fácil hablar después de David, y en consecuencia demos por sabido todo lo que mencionó: Godard, la taza, etc., que me parece brillante. Voy a plantear el asunto de una forma más prosaica.

Puede pensarse que hay cineastas que han pensado el cine y hay cineastas intuitivos, y ninguna de las dos situaciones garantiza nada. Puede haber un cineasta que ha pensado el cine hasta las últimas consecuencias, y que hace películas malas. Lo mismo puede pasarle al cineasta intuitivo: se deja llevar por la intuición y puede hacer películas muy malas, o muy buenas. Sin embargo, objetivamente, las cosas han ido cambiando. Por suerte no nos encontramos en la época que los mayores hemos conocido, cuando los directores de cine, incluso los grandes, como Cassavetes, se negaban a hablar sobre sus películas, diciendo que su obra hablaba por él. Por suerte eso ha dado paso a un conjunto de cineastas que podrían pecar de un defecto contrario: que hablan hasta por los codos. Pero aún con sus excesos esta nueva situación es mejor que aquella, de una declamada inocencia. Si uno, y es mi caso, se inclina por aquellos cineastas que pueden llamarse “reflexivos”, por oposición a los intuitivos, es una posición que, insisto, no garantiza nada.

Adelantándome a posibles consideraciones de quienes, estoy seguro, van a mencionar una frase mía, quiero aclarar por qué una vez dije: “las ideas no se filman”. Creo que, cuando dije eso, estaba pensando en eso que se llama “guión de cine”. Siempre recuerdo el libro de Pudovkin que se llamaba “Guión y montaje, bases del film”, y cuyo título llamaba la atención porque en él no figuraba la filmación, que era entonces considerada una especie de trámite, que incluso podía realizarse por teléfono. Sin pretender disminuir el rol del guión y del montaje, me parece que es muy importante, para un film, lo que sucede mientras se está filmando. Porque no todo lo que está escrito en el guión sucede mientras uno



está filmando. Se abre una puerta que no está previsto que se abiera, un actor trastabilla, resulta que hay que mirar para el otro lado, y me parece que ahí reside uno de los problemas centrales del cine moderno, que es (perdón a todos los documentalistas): cómo se documentaliza la ficción. Truffaut decía que no siempre en filmación a uno se le ocurren las mejores ideas y que por eso es conveniente tener el guión a mano, pero pienso que el cineasta más está pensando en el momento en que está haciendo, es decir, sobre todo en filmación.

No quiero decir que cuando se hace el guión no se piensa, o cuando se hace el montaje (en general es conveniente pensar cuando se hace todo, incluso cocinar), pero me parece que la debida valoración de la filmación, que es un momento decisivo en el film, es una forma de encarar adecuadamente esta cuestión del hacer y del pensar en cine.

De ninguna manera quiero decir que el hacer y el pensar sea lo mismo. Godard, que ha dicho cosas geniales, también se ha equivocado, por ejemplo cuando decía que pensar y filmar formaban un todo [“El arte al mismo tiempo que la teoría del arte, la belleza al mismo tiempo que el secreto de la belleza, el cine al mismo tiempo que la explicación del cine.”]

Es una frase muy linda, pero no es cierto: escribir es escribir y filmar es filmar.

Jorge Goldenberg me enseñó algo hace muchos años cuando dijo: un guión de cine es un elusivo real. Son palabras que se materializan en algo que no son palabras.

R. BECEYRO: En la página 12 del Cuaderno de Cine documental N° 5, Rafael Filippelli dijo: “Lo de filmar ideas no me parece claro, las ideas aparecen des-

pués del film, pero entiendo lo que se quiere decir: las ideas como formando parte del cine.”

En otra ocasión, desandando un poco ese camino, Rafael admitía que era un caso complejo (y por eso está hoy aquí), porque hace cine, filma películas, al mismo tiempo que escribe sobre cine, y, además, enseña cine. Deseo preguntarle qué relación hay entre estas tres actividades, y en qué orden fueron apareciendo.

R. FILIPPELLI: Hay gente que dice que lo que une esas actividades es el hecho de que las hago mal: filmo mal, pienso mal, enseño mal.

Empecé haciendo cine, sin pensar que podía escribir, y mucho menos enseñar. Recordaba lo que Orson Welles había dicho: “los secretos de la puesta en escena cinematográfica se aprenden en un fin de semana”, aunque después agregara que eso no garantiza que se pudiera hacer una película.

Si empecé a hacer cine fue para “imponer” (es una palabra fuerte) una manera de ver el cine, de pensar el cine. No todo el cine es igual; hay una serie de problemas que la crítica ni siquiera soslaya, no los conoce. Y entonces, para defender esa forma de ver el cine, empecé a escribir, para hacer, escribiendo, lo mismo que hacía, filmando.

El enseñar cine empieza con una desconfianza total. En el 89 Manuel Antín deja el Instituto de Cine, cuando Alfonsín se va, y tiene un dilema que conversa conmigo (y supongo que con mucha otra gente): si ponía una escuela, o una productora. Le aconsejé que pusiera una productora, él puso una escuela, y de ahí surgió la FUC.

Me ofreció dar clase y al principio no quería, pero al segundo año acepté, porque necesitaba el dinero. Y entonces tuve que empezar a pensar de nuevo el

cine, o pensarlo por primera vez, sistemáticamente. Tuve que releer a Bazin, y leer Deleuze (que tantos malentendidos puede producir en la cabeza de los cineastas), y esas lecturas fueron cambiando, sin que me diera cuenta, mi manera de hacer cine. Puedo decir que esos fueron los mejores años de mi vida.

D. OUBIÑA: La frase de Rafael: “las ideas no se filman” tiene un eco sarmientino. Se podría pensar que las ideas mueren cuando son filmadas. O quizá al revés: cuando se filman ideas, se arruinan las imágenes. Pienso en el cine de tesis, o en su caso extremo, el cine político o el cine militante, que salvo muy raras excepciones, suele ser mal cine y mala política. Esa forma de unir el hacer y el pensar (una imagen que transmite una determinada idea) es la menos interesante, porque ahí el cine se limita a ser el vehículo de una idea previa.

Rafael hablaba de ese “olvido” de Pudovkin, que no incluía el rodaje como una “base del film”, como si fuera una instancia meramente pragmática (donde se pondría en imagen lo que se ha elaborado en el guión), que materializa aquello que luego se va a montar.

En ese sentido el libro de Tarkovski *Esculpir en el tiempo* es todo lo contrario. Tarkovski piensa que lo que no existe en el plano, en el momento de la filmación, no puede ser construido en el montaje. Y al mismo tiempo piensa que el guión es solo un plan, o un mapa, que no condiciona o determina el rodaje. Para Tarkovski resulta claro que el momento clave es ese momento en que la cámara lucha, cuerpo a cuerpo, con las situaciones. Los otros momentos, el antes del guión y el después del montaje, solo sirven para completar, pero no es ahí donde está la película.

R. FILIPPELLI: Muchas veces uno decide, en filmación, algo, y no puede explicar por qué. Aquí está Carlos Essmann, con quien por suerte trabajé muchas veces, que no me va a dejar mentir.


Esas decisiones eran simples intuiciones inexplicables, pero después uno podía darse cuenta de que no eran solo intuiciones, que también formaban parte del pensamiento.

Recuerdo, cuando estábamos haciendo una película sobre Lavelli, cuando estaba ensayando *Lady Macbett*, de Ionesco, en que yo no sabía para dónde iba la película, y tomé una decisión y le dije al *cameraman*: si en este extremo están ahorcando a Lady Macbett y en la otra punta está Lavelli, vos quedate con Lavelli, a ver qué pasa. Esta intuición fue, finalmente, lo que organizó la película.

Otra anécdota, en esa misma filmación. En el decorado había no menos de 12 puertas, y como Lavelli era muy obsesivo, en un momento se me ocurrió pedirle que probara cada una de las 12 puertas. El me dijo que nunca lo hacía, y yo le dije que debería empezar a hacerlo. Faltando 10 minutos para que subiera el telón me dijo “Bueno, lo hago”, y ahí tenemos la toma de la película que más me gusta.

Volviendo a lo de cineastas intuitivos y cineastas reflexivos, debería ser replanteado. La creación artística conjuga hacer y saber, y eso no depende de la cantidad de libros que ha leído el realizador.

R. BECEYRO: Tengo en mi mano el N° 1 de otra revista, que se llama *Revista de cine*, cuyo director es Rafael Filippelli y en cuyo Comité de dirección está David Oubiña. ¿Cómo entra esta revista en el mapa que hemos dibujado del hacer, pensar y enseñar cine?



R. FILIPPELLI: Yo tuve la idea de hacer esta revista, y quería hacer una revista combativa. Quería decir lo que no dice ninguna revista de cine argentina, empezando por *El amante* y terminando con *Kilómetro 111*. Queríamos plantear algunas cuestiones que nos planteamos algunos cineastas como yo o algunos críticos como David, y queríamos hacer una revista provocadora. Por eso, seguramente, recibimos algunos insultos.

También pensé que estas reflexiones podían incidir en nuestras futuras películas, y además me gustó la idea de trabajar con gente mucho más joven que yo. Recuerdo que estábamos Rodrigo Moreno, Mariano Llinás, yo, y discutíamos y la discusión no terminaba y dije: Saquemos una revista, y ahí discutamos todo esto.

D. OUBIÑA: Es cierto que los cineastas piensan sobre las películas de una manera distinta a cómo piensan los críticos. Y hay muchas veces en que se entabla una batalla, a veces sorda, a veces estentórea, donde los críticos tratan de probar que los cineastas no saben por qué hacen lo que hacen y los cineastas tratan de probar que los críticos no saben de qué hablan cuando hablan de cine.

La revista, escrita por cineastas, se planteó como una revista diferente a las ya conocidas, en las cuales quienes escribían eran, mayoritariamente, críticos que no tenían sino una relación teórica con el cine. Esta escasa relación con el hacer cinematográfico da un pensamiento que no sé si es mejor o peor, pero sí es diferente, cuando debe ocuparse de aquellos problemas que se han debido enfrentar en la realización de películas. Empezamos *Revista de cine* con una mesa de discusión sobre cómo se ven las películas y qué se dice sobre ellas. Eso fue, creo, lo que produjo mayor enojo

entre los críticos. Quizás nuestra manera de plantear los problemas hizo que el diálogo se volviera difícil.

Revista de cine se plantea como una revista donde se analiza el cine a partir de gente que hace cine (por supuesto que yo me excluyo de ese grupo), y que puede pensar el cine. No toda la gente que hace cine tiene que pensar sobre lo que hace, e incluso no creo que sea necesario o deseable; pero cuando un cineasta reflexiona sobre el cine, se trata de un pensamiento diferente.

R. FILIPPELLI: Cierta crítico muy conocido dijo una vez que cuando veía una película, no advertía cuándo se producía un corte.

Recuerdo que esa mesa de discusión a la que aludió David termina con una frase: “en este momento estaría dispuesto a pensar que en el último tiempo los directores pensaron mejor el cine que los críticos”. Nos insultaron por esa frase que había sido dicha por David Oubiña.

R. BECEYRO: *Revista de cine* es una revista hecha por gente que hace cine, mayoritariamente, pero aparece un poco tardíamente. Pensemos en el ejemplo de *Cahiers du cinéma*, donde escribían personas que, luego, iban a hacer cine, o que estaban empezando a hacer cine. Esa escritura era, en cierto sentido, una manera de hacer cine. No es el caso de esta revista.

R. FILIPPELLI: Hay una explicación. Cuando yo tenía la edad de Truffaut o Godard, era un idiota. Ellos pudieron pensar antes porque tenían las ideas claras antes. Nosotros sacamos la revista cuando pudimos hacerla, y entonces ya éramos viejos, o, siendo jóvenes todavía, ya habíamos hecho algunas películas.

D. OUBIÑA: Cuando leo *Cahiers du cinéma*, más que pensar si son cineastas o críticos, pienso que son cinéfilos, gente a la cual le gusta el cine. *Revista de cine* está hecha también por gente a la que le gusta el cine. Si yo —un crítico en medio de un grupo de cineastas— no me siento un extranjero, es porque tenemos en común una cierta manera de disfrutar del cine que es heredera de la cinefilia de los *Cahiers*. Nos gusta el cine, nos gusta saber cómo están hechas las películas, nos gusta leer sobre las películas, nos gusta hacer películas.

R. FILIPPELLI: Hay revistas de cine muy conocidas, que están más ocupados en hacer listas, categorías, que en ver las películas. En ese delirio de las categorías de documentales, por ejemplo, se llega al “documental de autor”, que no sé qué quiere decir. Hablando de los *Cahiers du cinéma*, hay que aclarar que no todo lo que reluce es oro. No todas las críticas en *Cahiers*... eran buenas, y lo que tenían en común era que en esas críticas la forma no aparecía. Eran todas críticas de contenido. Si uno lee las críticas de Godard, casi siempre te cuenta la película. La cuenta de una manera particular, pero ahí no se puede leer la palabra *travelling*, por ejemplo. Hacer *Revista de cine* es volver a plantearse estas cosas de las que estamos hablando.

Bazin no vio **Los 400 golpes**, ni vio ninguna película de la *Nouvelle vague*. Y nosotros seguimos repitiendo “montaje prohibido, montaje prohibido”. El montaje no está prohibido nunca. No sigamos pegado a algo que se dijo en 1957. Creo que hay que pensar todo otra vez, y eso lo tienen que hacer los jóvenes.

R. BECEYRO: Cuando hablás de la revista usás los términos militante y combativo. Pensando en las películas que hacés se hace difícil aplicarles esos términos.

R. FILIPPELLI: Quizá pueda aplicarse a **Secuestro y muerte**.

Retomando lo que dijo David, y de esa manera explicando por qué se tarda tanto en sacar el N° 2 de la revista (y quizá nunca salga ese N°2), estos jóvenes cineastas están todo el tiempo haciendo películas, o buscando dinero para hacer películas, y entonces les queda poco tiempo para un trabajo, el de reflexionar y escribir, que lleva tiempo. Hace más de 6 meses que no nos reunimos para ver las cuestiones de la revista. Ojalá me equivoque pero me parece que esa manera de hacer cine, que consiste en estar, todo el tiempo, buscando 50.000 euros por acá, otros 50 por allá, va a incidir en lo que filmen, y va a implicar un retroceso.

R. BECEYRO: Esa situación que estaba más o menos clara en cierto momento, y que fue lo que posibilitó el N° 1, y que luego se enturbió, o se complicó ¿es difícil que se repita?

R. FILIPPELLI: Es cierto que se produjo, en relación a tres personas, una situación que me parece que difícilmente se repita, porque nos dejó de cama, y fue que David, Wolf y yo, en cierto momento, nos pusimos la revista al hombro, y hicimos que saliera el N° 1. Trabajar así, de esa manera, otra vez, me parece difícil.

R. BECEYRO: Recuerdo que en cierta época uno escribía mucho pero en cierto momento no escribía casi

nada, y era, quizá, porque se estaba filmando mucho. ¿Cuál es la relación entre el tiempo del hacer cine y el tiempo de escribir, de pensar?

R. FILIPPELLI: Recuerdo una época en que podía hacer todo, que tenía tiempo para todo. Una vez, en medio de la filmación de un largo me fui al cine y me encontré con Alberto Fischerman que me miró sorprendido: “¿no filmás mañana?” Le contesté que sí, pero que ahora venía a ver una película.

A veces hay una obsesión malsana en torno a lo que se está haciendo en el momento. Creo que era Truffaut quien decía que por mucho que se quedara en casa, pensando, no por eso se le iban a ocurrir ideas para la filmación del día siguiente.

Por otra parte cuando Alberto Fischerman estaba haciendo una película se encerraba y no salía ni para comprar el diario, así que no es una cuestión generacional, pero creo que con las nuevas generaciones eso se ha exacerbado: no se puede hacer otra cosa mientras se filma.

Recuerdo, por mi parte, que mientras estaba filmando **El ausente** en Córdoba, estaba escribiendo un artículo para *Punto de vista*.

S. DELGADO: Creo que acá se está hablando de un cine “de pensamiento”, como el de Godard o Tarkovski, donde el cineasta piensa hacer pensar al espectador. El espectador ve la película y “piensa”.

Este tipo de cine anula “el cine de tesis”, donde la cosa ya está pensada, y entonces solo se puede aprobar, adherir o no. También anula el cine de tipo comercial, evidentemente.

Quisiera preguntar a los realizadores cómo se piensa ese cine, en la instancia de la realización, y también

quisiera preguntar al crítico, espectador privilegiado, cómo se completa ese cine.

En mi trabajo, consultando manuscritos de escritores, siempre me preocupa la cuestión de saber cómo un escritor llega a escribir. De manera simétrica ¿cómo un cineasta llega a filmar?

En el caso de Saer, por ejemplo, corregía muy poco, y en consecuencia cuando se ponía a escribir ya estaba la frase construida, no había “borrador”. Hay otros escritores que, por el contrario, trabajan mucho con los borradores, que corrigen mucho. Su materia es menos “mental”, como podría ser la de Saer.

Si se acepta la existencia de este cine de pensamiento, quisiera saber dónde se concreta ese pensamiento del cineasta.

R. FILIPPELLI: Hay una palabra que nunca me gustó, porque implicaba una perspectiva sociológica, que es “público”. No creo en el público, creo en la gente. Godard corregía a quien dijera que una película de Coppola, por ejemplo, tenía 3 millones de espectadores; no, 3 millones de entradas, decía.

Cuando hago una película pienso en las personas que pueden verla, pero pienso en las personas que conozco: no puedo pensar en personas que no conozco. Cuando escribo algo también pienso si la persona que va a leerlo, en cierto momento, se va a reír. Hace mucho tiempo pude liberarme de un prejuicio que tenía, gracias a una frase de Thelonus Monk, cuando hablando con Coleman Hawkins, dijo que había que tocar lo que uno creía, que al final la gente lo va a entender. Puede llevar 20, 30 años, pero al final lo van a entender. Cuando hago películas pienso eso, aunque tengo que confesar que he hecho películas hace 20, 30 años, y la gente sigue sin entenderlas.

D. OUBIÑA: Pensaba en algo que decía Daney, que se resistía a establecer una distinción entre un cine más pensante y un tipo de cine menos pensante, y que afirmaba que los grandes cineastas son los que logran hacer planos “auténticos”. Un plano auténtico, un plano genuino, un plano honesto consigo mismo, es un plano que, de alguna manera, reconoce que es un plano, que lo que está mostrando no es todo lo que hay para ver, que siempre hay un recorte de lo visible, y siempre hay algo que queda fuera de cuadro. Mostrar algo implica dejar de mostrar otra cosa. Y entonces se puede pensar que hay una dimensión reflexiva en toda imagen auténtica. Eso que no se muestra, eso que queda fuera de la representación, exige ser pensado. El espectador tiene que completar eso, y tiene que pensar.

En el fuera de cuadro la película posibilita construir un pensamiento.

Hay un film de Mizoguchi, **Ugetsu**, que vi por primera vez siendo adolescente. En el film hay una escena que, en ese momento, tuve la sensación de que me estaba hablando a mí y únicamente a mí. Como si estuviera allí no para que todos los espectadores la vieran sino solo para mí. Es el momento en que los soldados matan a la mujer que luego se convertirá en fantasma. Primero le roban el arroz que ella ha conseguido para su hijo y, cuando ya se están yendo, uno de los soldados, como si advirtiera que olvidó algo, vuelve sobre sus pasos, le clava la lanza y la mata. Todo es muy repentino y la cámara se ve obligada a hacer una panorámica rápida para registrar la situación, de modo que la muerte se produce casi fuera de campo. Ese momento me impactó de una manera muy singular pero no alcanzaba a explicar por qué.

Mucho tiempo después leí el texto de Daney donde

habla del *travelling* de **Kapó**, y menciona esa misma escena de **Ugetsu**. Daney destaca la enorme diferencia entre el *travelling* que hace Pontecorvo para encuadrar la mano en **Kapó**, y el sutil movimiento de panorámica en **Ugetsu**.

Pontecorvo —dice Daney— critica esa muerte desde un punto de vista ideológico, mientras que a Mizoguchi la muerte lo espanta. He ahí un cineasta a quien la muerte le produce un sentimiento reverencial.

No pienso lo mismo que Daney. Creo que para Mizoguchi la muerte es algo insignificante: la mujer muere como podría no haber muerto. Lo terrible de la muerte no es que se trata de un momento trascendental sino que es una circunstancia insignificante, estúpida, muy poca cosa.

De todos modos, me sentí cerca de Daney cuando descubrí que a él también lo había impactado ese momento, aunque fuera por otras razones. Es que la película no indica exactamente qué hay que pensar y, sin embargo, eso que casi cae fuera del cuadro no cesa de estimular la reflexión.

OSCAR MEYER: Recuerdo que en cierta ocasión Saer dijo: “lo primero que yo sé, es lo que no quiero hacer”. Luego admitió que con eso no alcanzaba para escribir: “hacen falta otras cosas”, dijo.

Esto se relaciona con algo que dijo Rafael: hacía una revista “contra” las otras revistas de cine; puede pensarse que hacía películas también “contra” otras películas, al plantear problemas que las otras películas no planteaban. Ese es el momento combativo y militante de un cineasta.

Sergio hablaba de escritores más mentales, o más materiales. El cine es el arte más material. El momento de la filmación es el momento en que aparecen los



problemas para la materialización de una película; esos problemas aparecen de manera brutal. Quizá el momento del rodaje en el cine es el equivalente del experimento en la ciencia. Experimento no para probar algo que se sabía, o se intuía, sino como un momento de riesgo, ante lo desconocido.

R. BECEYRO: Cuando David hablaba de **Ugetsu** y de ese momento en que se sintió personalmente interpelado, recordaba lo que decía Renoir, y que en estos Encuentros frecuentemente se menciona. El arte como una pequeña conversación entre la obra y su espectador. Eso es el arte: **Ugetsu** conversando con David Oubiña. Saer también decía: no escribo para ningún lector. Quería decir que en el momento de la escritura el lector no es ninguna referencia. En el cine pasa lo mismo: no se hace una película para el espectador. O quizá se la hace para un espectador tan virtuoso (que se ría de los chistes, que advierta los matices, los cambios de ritmo, todo), que es posible que no exista en este mundo.

Pero quizá haya un momento para el espectador, cuando la película está terminada y se la muestra, y uno va viendo si la gente que la está viendo se ríe con los chistes, o se queda muy silenciosa en momentos dramáticos, etc. Y ahí se pierden algunas ilusiones, pero quizá algunas cosas que uno creyó poner en la película, aunque sea en alguna medida, están realmente en la película.

O. MEYER: Bresson hablaba también del espectador, diciendo que se lo imaginaba "al menos tan inteligente como él".

C. ESSMANN: Cuando Rafael hablaba de *Revista de cine*, recordaba que algunos de los que escriben en ella, han tenido experiencias variadas en relación a sus películas. En algún caso siguieron esos pasos, consiguiendo dinero de aquí y de allá, durante algún tiempo, para poder filmarla. En otro caso filmando en condiciones casi "normales". Luego, volviendo a un tipo de cine independiente, marginal. Hay idas y vueltas en varios de ellos.

R. FILIPPELLI: Tenés razón. Rodrigo Moreno pasó de hacer **El custodio**, un film casi comercial, a películas independientes, como **Un mundo misterioso**, **Sucesos intervenidos**, **Reimon**. Pero lograr hacer estas películas lleva tanto tiempo como hacer las otras, y entonces se tiene poco tiempo para hacer una revista. Pero hay otros casos en que se produce una gimnasia nefasta: se cede en esto, un poquito en esto otro, etc. Y así se va contra una pared.

M. CAMORINO: Rafael afirmó, de manera paradójica, que quizá el momento en que más se pensaba, era el momento en que se estaba haciendo cine, el momento del rodaje. Ese momento, en que está rodeado de mucha gente, es el momento de mayor soledad del cineasta. Lo he sentido muchas veces, con el director al lado o detrás de mí, y sentí, con él, que en ese momento debía hacer algo fundamental, para lo que se estuvo preparando toda una vida.

L. PRIAMO: Pensar, en arte, es introducir un elemento que no se ha mencionado: la emoción. Es una forma particular de pensar, porque está teñida por la emoción.