

discusión

■ discusión



Nicolás Zukerfeld, Bárbara Peleteiro,
Marilyn Contardi, Juan Novak,
Rodrigo Moreno, Malena Solarz

Primer día: los libros de cine

RAÚL BECEYRO: Acabamos de ver **Hitchcock/Truffaut**, el documental de Kent Jones que cuenta la relación de Alfred Hitchcock con François Truffaut y más precisamente la historia del libro *El cine según Hitchcock*, de Truffaut. Ese libro, cuya primera edición sale en 1966, le lleva varios años hacerlo a Truffaut. En ese momento Truffaut está haciendo largas y laboriosas tratativas para filmar **Fahrenheit 451**, y entonces elabora el libro, que, como sabemos, consiste en una serie de entrevistas con Hitchcock, en las que hablan, metódicamente, sobre cada uno de sus films. Para preparar el libro Truffaut viajó por varios países, viendo en sus cinematecas los films de Hitchcock que no conocía. Luego, y también en eso ese libro se parece a una película, elabora una especie de «guión» sobre cada una de las películas de Hitchcock, y además de grabar esas conversaciones con la calidad del sonido de una película, llamaron al conocido fotógrafo Philippe Halsman, cuyas fotografías ocupaban frecuentemente la tapa de la revista *Life*, para que fotografiara las conversaciones de Hitchcock con Truffaut. Se planteó la complicación de la necesaria presencia de una traductora, ya que Hitchcock hablaba inglés y Truffaut solamente francés, y ahí apareció Helen Scott, que se colocaba frente a ellos y que traducía simultáneamente lo que cada uno decía, al otro.


A ninguno de los dos grandes cineastas se le ocurrió la peregrina idea de que podía llegar a filmarse la conversación que mantuvieron.

NICOLÁS ZUKERFELD: Habiendo sido alumno de una escuela de cine, y siendo ahora profesor, me pregunté cuáles habían sido los libros de cine que me habían «marcado» en mi etapa de formación, y cuáles los que utilizo en mis clases.

El primer libro que apareció fue *El cine según Hitchcock*, de Truffaut. Aquí está la edición que tengo, y más allá de las anotaciones y subrayados que tiene (lo compré cuando era estudiante y aún lo conservo), veo que esta edición es de Alianza, la traducción de Ramón Redondo con la colaboración de Miguel Rubio y Ricardo Artona en el Capítulo 16.

Algo que me llamó la atención es que ninguno de los 16 capítulos tiene un título, y que cuando uno va a los capítulos se encuentra con una presentación extraña, un poco a la manera de **Vivir su vida**, de Godard, o como en los cuadros de las obras teatrales. Si tomamos el sexto capítulo vemos el número 6, arriba, y después: «Titanic cae al agua reemplazado por Rebeca—Cenicienta—Jamás conseguí un Oscar—Foreign Correspondant—Gary Cooper se equivocó—¿Qué tienen en Holanda?—El tulipán sangriento—¿Sabe usted qué es el Mac Guffin—Flash-Back sobre treinta y nueve escalones—Mr. y Mrs. Smith—¿Por qué dije: Todos los actores son como ganado?—Sospecha—El vaso de leche».

Esto es lo que aparece al comienzo de cada capítulo, como una especie de pequeño resumen de los temas que se hablaron en aquella conversación. Uno no puede ir al índice y ver dónde hablan de **Vértigo**, no se puede hacer eso. Uno se enfrenta en el libro con la experiencia de la entrevista, se encuentra con la desgrabación completa de lo que se dijo. En el documental de Kent Jones se escuchan algunos audios y se puede leer en el libro, tal cual, lo que se dijo en esa entrevista. Y asistimos a una exposición de ideas, y Hitchcock y Truffaut van y vienen, y pueden hablar de **Vértigo** en el capítulo 4 y también en el capítulo 15. No hay un capítulo dedicado a **Vértigo** y otro dedicado a **Psicosis** y así sucesivamente. Es un libro lleno de ideas, ideas parecidas a las que planteaba



Truffaut, cuando decía que cuando tenía un problema al hacer una película, y no podía resolverlo, se encerraba a ver films de Hitchcock, para tratar de resolver ese bloqueo creativo. Quizá se encerraba también para leer fragmentos de *El cine según Hitchcock*.

¿Qué significa esto, que un cineasta se encierre en una habitación para ver películas de otro cineasta o el volver a tener aquella conversación con Hitchcock, porque eso significaba para él releer el libro? Esto señala el carácter eminentemente práctico que tiene este libro, que contiene «lecciones» de cine, pero al mismo tiempo este libro «práctico» es un libro «poético». Nunca escuché algo más poético que el «Mac Guffin», ese concepto utilizado por Hitchcock para señalar un elemento de suspenso que hace avanzar la trama, pero que no tiene ninguna importancia. Es una mezcla de Hemingway con Beckett.

Y hablando de poesía, me gustaría señalar otro libro de cine, que me parece puede dialogar con el libro de Truffaut: *Notas sobre cinematógrafo*, de Robert Bresson. Es un libro aforístico, y parece todo lo contrario del libro de Truffaut: es más bien el diario íntimo de una estética imposible. Si uno quisiera aplicar las ideas que Bresson desarrolla en su libro, se encontraría ante una tarea imposible, porque si bien encontramos muchas ideas, esas ideas parecen serles útiles solo a Bresson. Leyendo el libro de Truffaut/Hitchcock parece, por el contrario, que todo es posible, que nos encontramos con ideas que a todo el mundo les sirve. Cuando Hitchcock plantea la cuestión del punto de vista, por ejemplo, uno puede pensar esa cuestión y puede aplicar lo pensado, en una película. Eso no significa que esa película salga bien, por supuesto.

Se puede pensar que algunos cineastas han sido «Magos». Méliès es uno de ellos, Welles es otro,

Hitchcock podría ser uno más. Pero Hitchcock era no solamente un mago que hacía sus trucos, sino que te contaba cómo hacerlos, lo que se ve en el libro *El cine según Hitchcock*. Repito que si uno quisiera hacer esos trucos, al saber cómo Hitchcock los había hecho, no garantiza que a uno le salgan bien.

Viendo la lista de temas que encabezaban los diferentes capítulos, más que temas parecen ser el nombre de los números de magia. Recordemos: «MacGuffin–Sorpresa y suspenso–El hombrecillo que se arrastra–Un puñal en la espalda–El golpe de platillos», etc.

Tomo otro libro, que luego diré de quien es:

«Sería el caso de un documental sobre la prestidigitación. Si su finalidad es mostrarnos las extraordinarias proezas de un célebre virtuoso, sería esencial el procedimiento del plano único. Si el film debe después explicar uno de sus números, la fragmentación de la escena se hace necesaria.»

Este fragmento pertenece al ensayo *Montaje prohibido* de André Bazin. Aquí Bazin explica que para filmar a un mago, y para mostrar que hace bien un truco, no debe cortar, porque si fragmenta el film, ya no es el mago el que hace el truco, sino el montajista. Esto hasta los propios magos lo saben, y por eso piden que no se los filme con varias cámaras.

Este ensayo de Bazin está en *Qué es el cine*, otro libro con el cual me formé.

Hitchcock no es muy baziniano, lo cual es lógico: Hitchcock es un cineasta de fragmentos, utiliza mucho el montaje, parece formado en la escuela soviética, para él el montaje no está prohibido.

Tampoco Bazin es muy hitchcockiano, y en otro parte de su ensayo escribe:

«Yo iría más lejos diciendo que **Festín diabólico** (*Rope*) de Hitchcock, hubiera podido ser planificado de manera clásica, dejando de lado la importancia artística que se pueda dar a la decisión de filmar en un plano único. Por el contrario, sería inaceptable que la famosa escena de la caza de la foca en **Nanook** no nos mostrara, en el mismo plano, al cazador, el agujero en el hielo y la foca.»

El propio Truffaut lo dice en su libro sobre Hitchcock:

«André Bazin no era un admirador incondicional de Hitchcock, pero le estoy agradecido por haber utilizado, refiriéndose a él, la palabra clave de *equilibrio*.»

Efectivamente Bazin decía que la base fundamental de Hitchcock era el equilibrio pero la mayoría de los textos escritos por Bazin sobre Hitchcock no están en el libro *Qué es el cine*. En los ensayos de su libro Bazin prácticamente no menciona a Hitchcock, y lo que les leía sobre **Festín diabólico** es una de las pocas ocasiones en que lo menciona. Pero hay un libro de Bazin, que se llama *El cine de la crueldad*, editado por el propio Truffaut en 1975, después de la muerte de Bazin, que muere en el 59, donde hay textos sobre diferentes cineastas: Buñuel, Preston Sturges, y también Hitchcock. Aquí aparecen textos que Bazin escribió sobre diferentes películas de Hitchcock, en el momento en que se estrenaban. Hay un texto llamado «Panorámica sobre Hitchcock», donde habla de varios films de Hitchcock, pero sobre todo de **Festín diabólico**.

Truffaut se pregunta en un momento: «¿Fue Bazin *alérgico* a Hitchcock? No.» Simplemente como lo hizo siempre, Bazin sospechaba, tanto de los que veían en los films de Hitchcock una especie de for-

malismo bello y gratuito, y nada más, pero también sospechaba de los admiradores más fervorosos, que estaban junto a él en la revista *Cahiers du cinéma*. Eso no le impidió a Bazin escribir uno de los últimos textos que escribió en vida, un texto sobre otro libro sobre Hitchcock, que quizá fue eclipsado por la fama del libro de Truffaut, que es el libro *Hitchcock*, escrito por Claude Chabrol y Eric Rohmer. Este libro aparece antes del libro de Truffaut, y Bazin escribe una reseña, pero además Bazin escribe, en ese mismo momento, una carta a Truffaut, en la que dice:

«No estoy orgulloso (de mi propio texto). Lo mejor de mi reseña es que cito extensamente. El libro es un pequeño monumento crítico, una maravilla de escritura y de composición. Pero ¿quién lo va a notar? Es una causa perdida desde el comienzo. Hitchcock es considerado como alguien menor. Incluso yo lo creo, pero el libro de Rohmer y Chabrol no es nada menor. Se aproxima a lo sublime.»

Así que Bazin siempre sospechó de Hitchcock, pero no así del libro sobre él.

Más allá de lo interesante que es el libro de Rohmer y Chabrol, hay una diferencia radical con el libro de Truffaut, dado que es un libro de crítica, escrito por cineastas-críticos de *Cahiers du cinéma*, mientras que el libro de Truffaut es otra cosa, ya que es un libro también de Hitchcock.

Hitchcock fue muy generoso con Truffaut, a diferencia de otros cineastas, como John Ford, quien ante una pregunta que le hace Bogdanovich, autor de otro libro en que un cineasta escribe sobre otro cineasta, contesta de una manera despectiva, y recordemos el documental sobre John Ford que dirigió Bogdanovich: **Di-**

rected by John Ford. Cuando Bogdanovich le pregunta a Ford cómo hizo una cosa u otra, en una película determinada, Ford le contesta «con una cámara». Ford es contemporáneo a Hitchcock, pero con un *modus operandi* completamente diferente. Si es un mago, Ford es un mago que oculta todos sus trucos y que no le interesa hablar de ellos. Hitchcock es todo lo contrario.

Uno no se imagina a Truffaut encerrándose a ver películas de Ford (ni tampoco de Robert Bresson) para resolver algún problema que se le plantea en la realización de una película. De Hitchcock sí.

Después de haber visto el documental de Kent Jones **Hitchcock&Truffaut**, me pasó por la cabeza otra película, que vi en el Festival de Mar del Plata, llamada **78/52. La escena que cambió el cine**, documental dirigido por Alexandre Philippe, cuyo título hace referencia a la cantidad de planos y a la cantidad de cortes que tiene la célebre secuencia de la ducha de **Psicosis**. Es un análisis detallado de la secuencia y diversos testimonios aparecen en el documental, de una manera muy parecida a la del documental de Kent Jones. Hablan más bien fanáticos de Hitchcock, y no críticos-cineastas, y uno se da cuenta, mientras ve el film de Philippe, que para él Hitchcock es una especie de cineasta total, que controló absolutamente todo, hasta los mínimos detalles, como un cuadro que aparece allá al fondo, o la ducha que aparece en primer plano, cuando Marion Crane está por bañarse. Todo parece haber sido pensado al milímetro por Hitchcock y en eso residiría el genio de Hitchcock. Esa idea me parece un poco sospechosa, e incluso negativa, para quienes quieren seguir las ideas de Hitchcock. Parecía compartir aquella idea que manifestó Hitchcock, cuando dijo que le gustaría escribir una película tan perfecta que no sería necesario filmarla.

Pero eso es una *boutade* de Hitchcock, y no hay que tomarlo demasiado en serio: Hitchcock iba al rodaje y sabía qué hacer. Pero es cierto que más allá de la *boutade* hay una idea, bastante *soviética*, del cine, de que el guión y el montaje son la base de un film.

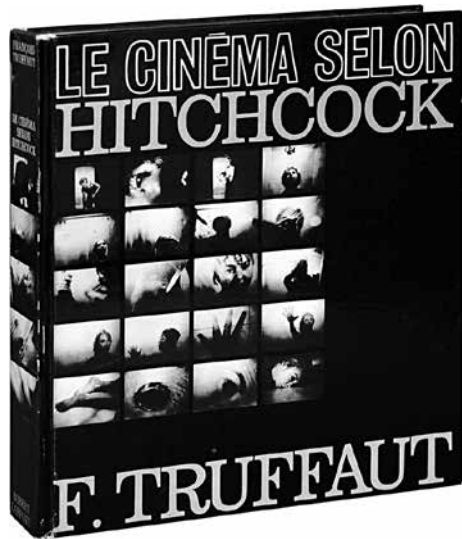
Pero el problema es que este documental de Philippe convierte a Hitchcock en un cineasta *científico*, como si fuese alguien que hace una película solo para comprobar que tiene razón. Las películas de Hitchcock, si bien se puede hablar de perfección, no son películas que hacen pensar que su director se limitó a escribir un guión y a dibujar un *storyboard*. Uno percibe que ahí algo se está buscando y que se encuentra, y que tiene que ver con el arte, con el arte cinematográfico. Porque si se reduce Hitchcock a un científico que pensó absolutamente todo, se está olvidando que hay ahí un cineasta, un artista.

En el documental de Kent Jones, **Hitchcock/Truffaut**, se plantea al final la pregunta de saber si Hitchcock es un artista o un *entertainer*. Esta es una hipótesis contraria a la de Philippe (científico o artista), y uno puede entender la diferencia, porque mientras Kent Jones es un crítico, Philippe es un fanático, es un fan. Lo que puede llamarse cinefilia está mal entendida en el film de Philippe, porque se piensa que un cinéfilo es un fanático, y eso no es cierto: un cinéfilo no es un fanático. Truffaut era un cinéfilo.

Ante la pregunta que se plantea Kent Jones no hay lugar a dudas: Hitchcock es un artista, y no un hombre de la industria del entretenimiento. Pero ahí hay algo que se debe recordar: Kent Jones es norteamericano, y no lo digo por la nacionalidad simplemente, sino por una tradición crítica. Kent Jones había traducido la *política de los autores* como la política del *autor*. Y en esa posición encontramos a los críticos

■ François Truffaut y Alfred Hitchcock





estadounidenses como Andrew Sarris, como Pauline Kael, como el propio Manny Farber. Mientras que los críticos de Cahiers du cinéma no tenían reparos en afirmar: Hitchcock es un artista y es un hombre del espectáculo, las dos cosas al mismo tiempo (Truffaut se arriesgó a afirmar que Hitchcock era el cineasta menos aburrido del mundo), zanjando así la disyuntiva de saber si Hitchcock era artista o entertainer. Al final de la introducción que Truffaut escribe en su libro sobre Hitchcock, cita a Cocteau hablando sobre Proust, para hablar de Hitchcock: «su obra continuaba viviendo, como los relojes pulsera de los soldados muertos».

BÁRBARA PELETEIRO: Mi recorrido es un poco más personal, y como no puedo desprenderme de mi función docente, es un poco más didáctico.

Leyendo el *Cuaderno de cine documental* N° 10 veo que Luis Priamo dice: «Pensar en arte es una forma particular de pensar, porque está teñida por la emoción.» Esa palabra, emoción, es lo que empezó a dirigir el recorrido que quiero plantear acá.

¿Qué busca uno en un libro de cine? Recordé mi primer día de clase, como estudiante, cuando el profesor de Guión empezó a dictar una serie de nombres de directores de cine: Kurosawa, todo, Hitchcock, todo, Truffaut, todo. Había que ver todo de esos directores. Me pregunté si había que hacer lo mismo con los libros, el mismo recorrido, leer todo. Creo que todo no, pero mucho sí, y variado, sobre todo. El cine es algo complejo, y complicado, con elementos diversos, diferentes.

¿Cuándo, de qué manera leer los libros de cine, qué busca uno en un libro de cine? Para mí el cine es arte, y si en el arte está la emoción, y si unimos tres palabras: libro, enseñanza, cine o arte, me acordé de Bourdieu y de Kamnitzer.

Pierre Bourdieu y Heinz Kamnitzer se plantean quién va a estudiar arte, quiénes son los que van a aprender arte. Kamnitzer habla de «fraude» en la enseñanza del arte y para él la enseñanza es como un filtro que permite detectar a los «genios», los que ya tienen un bagaje, a causa de su situación familiar, y lo que hacen las instituciones en las que se enseña, es establecer una jerarquía entre las personas que salen de allí, y por eso habla de fraude. Bourdieu dice que estos genios vienen constituidos por el medio en el que nacieron y crecieron, que los favorece.

¿Por dónde, entonces, empezar a leer?

Por supuesto que hay distintas etapas en la lectura y

en un nivel inicial sería permitido leer manuales como el de Rafael Sánchez (*Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, Ediciones Nueva Universidad/Editorial Poimaire, 1970), que permiten entender las técnicas y las reglas. Pero me parece que esto no alcanza para transmitir la emoción, que es lo que me parece es el arte.

Después están los libros con mayor carga teórica, pero para quien empieza, quizá sea demasiado áspero pensar que uno tiene que cumplir con todo eso. Deberíamos dejar que las cosas fluyan más naturalmente, pero ¿cómo uno puede aprender a transmitir esa emoción, como se puede convencer al espectador de esas emociones que uno intenta transmitir?

Resulta difícil encontrar libros que ayuden a eso.

Recuerdo un libro que es un diálogo entre dos escritores: *El olor de la guayaba*, de Gabriel García Márquez y Plinio Apuleyo Mendoza. No es como el libro de Hitchcock y Truffaut, pero se puede establecer un paralelo. En cierto momento Mendoza le pregunta a García Márquez sobre el sufrimiento que tiene a la hora de escribir y García Márquez cuenta una anécdota: cuando estaba escribiendo *Cien años de soledad*, y tenía que escribir la muerte de Aureliano Buendía, postergaba escribirlo. Cuando finalmente escribió el capítulo de la muerte de Aureliano Buendía, se acostó y lloró durante tres días.

Eso es lo que uno tendría que tratar de buscar en los libros de cine. No tendríamos que buscar libros que transmitan simplemente un conocimiento, sino que deben suministrarnos los medios para generar esa emoción.

Me pregunto si existen los libros que ayudan a producir arte. No creo que leyendo todos los libros posibles, eso nos vaya a ayudar a hacer una buena película. Es difícil encontrar libros que te ayuden a resolver los

problemas. Hace poco leía una entrevista a Alberto Ponce en la que contaba que cierta vez había asistido al Seminario dictado por un montajista renombrado, y al terminar, se dirigió a los asistentes y les dijo que si buscaban saber dónde tenía que hacerse el corte él no podía decírselo, porque ellos tenían que cortar cuando lo sintieran «acá» y se señaló el estómago.

Eso es emoción pura, y tenés que saber que ninguna teoría, ningún libro te lo puede señalar: lo tenés que sentir en el estómago.

Recuerdo lo que Walter Murch, otro montajista, decía respecto a dónde tenía que venir el corte: el 4% en la continuidad espacial, el 5% en el eje, el 7% en la ubicación del centro de interés, el 10% rítmicamente adecuado, el 23% que haga avanzar la historia, y el 51% restante debe obedecer a la emoción del momento, esa era su regla de seis. Debemos buscar todo el tiempo la emoción. Recuerdo haber leído este texto:

«Lo esencial es lo que pasa por una cuestión sensorial, emotiva, artística, y eso es una búsqueda, y esa es la búsqueda de la pasión.»

MARILYN CONTARDI: Empezaré por decir que no he sido ni soy una lectora demasiado asidua de libros de cine, que después de los libros cuyas lecturas eran obligatorias para los estudios de cine, no me he sentido particularmente atraída por ellos, salvo por aquellos cuyos autores eran los mismos realizadores que uno más admiraba como Bergman, Renoir, Rossellini, y algunos pocos más.

About John Ford, de Lindsay Anderson sobre John Ford, es uno de los pocos libros que releo.

Con Anderson, me pasa un poco aquello que decía Renoir en una conversación con Rivette, sobre los rea-

lizadores que uno quiere y los que no. Renoir decía que cuando se ama a un artista se acepta todo lo que viene de él, o se encuentran interesantes cosas que a otro no se le aceptarían o pasarían sin despertar interés. En el caso de Anderson, no hay nada raro, extravagante que haya que pasar por alto, ya que es más bien lo opuesto de eso, pero siempre se encuentra algo interesante en lo que hace o lo que escribe.

En su caso creo que uno de los rasgos dominantes es su honestidad intelectual, la constancia en una actitud, o por qué no, una toma de posición de su pensamiento que se traduciría por «ser fiel a sí mismo»—esta frase, a algunos, les traerá a la memoria a otro autor, un gran poeta, que solía repetirla: Juan L. Ortiz. Esta persistencia en su manera de ver el mundo, esta fidelidad a sus ideas, queda demostrada en su admiración por un artista como John Ford cuyo mundo poético lo conmovió desde muy temprano.

Con el correr de los años —este libro tuvo un largo proceso de maduración ya que entre los primeros escritos y la finalización transcurrieron más de veinte años—, observando ya desde su propia madurez la obra de Ford —que naturalmente en esos más de 20 años se había ampliado considerablemente— además de haber realizado él mismo algunos de sus films más importantes, Anderson ve con mayor precisión la manera particular de Ford de organizar sus films, el tratamiento que da a sus personajes, la importancia que tienen los sentimientos y las emociones en el desarrollo de las historias que cuenta, la persistencia de la confianza en los valores que sostienen la particular visión del mundo que Ford transmite en sus mejores films.

En el centro de ese mundo poético está el ser humano «y todo gesto hecho por él repite un modelo

divino» y «día y noche el hombre no tiene un instante que no emane del silencio de los orígenes», y ahí están Tom Joad, Ma Joad y los otros en **Viñas de ira**, Lincoln en **El joven Lincoln**, el capitán Brittles y el coronel York en **Misión de valientes** (*She wore a yellow ribbon*) y **Río Grande**, Tom Doniphon en **Un tiro en la noche** (*The man who shot Liberty Valance*) y la lista sigue. La cita es de Pavese, pero puede aplicarse a lo que está en el centro de las preocupaciones de Ford. Su elogio —y admiración— por lo simple: «con un simple nombre hablaban de la nube, el bosque, los destinos». —Pavese de nuevo—.

Welles refiriéndose a la actitud del realizador de cine cuando ejerce su arte —y la reflexión probablemente sea válida para cualquier tipo de artista— dice que debería ser como la del primer hombre que, en el paraíso terrenal, nombra las cosas por primera vez, pero, se lamenta, esa inocencia se ha perdido. En esa, si no inocencia, en esa obstinada confianza depositada por Ford en valores en los que realmente cree, que significan mucho para él, —y se necesita algo parecido al candor o a la fe para eso— como la camaradería, la solidaridad, la sencillez, la ternura, ve Anderson sus rasgos más sobresalientes y lo mejor del espíritu de Ford. Repetidas veces vuelve de un modo u otro sobre estos rasgos que le parecen esenciales en su obra, y que le da pie además para ajustar cuentas con la crítica, que ha malinterpretado a Ford dejándolos de lado o minimizando su importancia.

El origen del libro es un texto escrito muchos años antes, para una serie de monografías sobre grandes realizadores que su amigo Gavin Lambert, entonces jefe de publicaciones del *British Film Institute*, le había pedido. Pero ya antes Anderson había escrito para la revista *Sequence* —que él mismo, Lambert y Karel Reitz publica-



ban cuando estudiaban en Oxford— un artículo sobre el film **Fuimos los sacrificados** (*They were expendable*, 1945) y más tarde en el último número de *Sequence* otro artículo sobre el primer encuentro que mantuvo con Ford en Irlanda, en Dublin, donde se encontraba Ford después de haber filmado los exteriores de **El hombre quieto** (*The quiet man*, 1951). Con ironía, dado el complicado carácter de Ford que podía ser muchas cosas pero nunca un hombre tranquilo o quieto, Anderson tituló su artículo con el nombre del film. Finalmente, la serie de monografías de grandes realizadores, por problemas económicos en el *British Film Institute*, no fue publicada y el escrito de Anderson permaneció inédito. Muchos años después, y al parecer la insistencia de algunos de sus amigos para que lo hiciera fue muy importante, lo retomó. Se puede agregar que para entonces, finales de la década del 70, Anderson ya había filmado **El llanto del ídolo, If... A lucky man**, y era director artístico del *Royal Court Theatre*. Los dardos que arroja a la crítica, tanto americana como francesa, tienen que ver con el desconocimiento, o la poca importancia dada a ese mundo en el cual el artista creyó. Paradójicamente a medida que su energía creadora declinaba y que su comprensión sobre los gustos del público disminuía, el renombre de Ford crecía del lado de los críticos más destacados. Como si estos no hubieran reconocido que ya al comienzo del cine sonoro su reputación era inatacable y no había hecho sino crecer, y que al comienzo de los años 40 estaba indiscutiblemente entre los mejores realizadores del cine americano. Para el realizador soviético Mark Donskoi, Ford (en **Viñas de ira**) daba «muestras de tal originalidad, profundidad y capacidad de invención como ningún otro realizador americano». Por su parte Sergio Eisenstein pensaba que la fuente de la

magia (en **Young Mr Lincoln**), era «la del espíritu popular y nacional del cual brotaba su unidad, su genio, su auténtica belleza, que conformaban una armonía entre todas sus partes realmente asombrosa.»

Anderson recuerda que en Francia, «alto sitial de la moda cultural», como lo califica con malevolencia, Soudou compara a Ford con Duvivier, un realizador netamente menor y en *L'Écran Français* Roger Leenhardt escribe un artículo titulado *Abajo Ford, Viva Wyler*, «tipo de idiotez inteligente», señala con sarcasmo Anderson, «de la cual solo los franceses son capaces».

Y no deja de citar el comentario del joven crítico François Truffaut. que en su artículo *Ce n'est qu'un au revoir*, estigmatizaba la técnica inexpressiva de Ford y lo calificaba de «Saint Exupery de guardería de niños». El mundo existencialista de posguerra dictaba una neutralidad moral que era lo contrario de lo que se encontraba en los films de Ford.

La crítica «autorística» que lo ignoró cuando estaba en la plenitud de su talento creador, lo ensalza en momentos en que su genio comienza a declinar, pero ese Ford es muy diferente de aquel que había admirado Eisenstein, —y que Anderson seguía admirando—.

Los que la crítica reconoce al fin como films «de autor» en Ford, son precisamente films en los que se pone de manifiesto no lo mejor de su mundo poético, sino su amargura, la amargura de un poeta, para usar la palabra que emplea Anderson, que ve apagarse precisamente las luces del mundo que él amaba, y con ese mundo lo mejor de los seres humanos, su generosidad, su confianza, sus relaciones simples, sencillas, francas.

Lo más logrado en la obra de Ford está, según Anderson, en los films en los que su poética logra desplegarse a través de un estilo propio, sostenido en

una realización que maneja admirablemente todos los elementos que entran en la composición del film y son los años de **Young Mister Lincoln**, **Tobacco Road**, **Viñas de ira**, la *trilogía de la caballería*, etc.

Cuando, más tarde, una lenta —y tal vez imperceptible al comienzo— declinación comienza, aparecen todavía resplandores bellos, como **Liberty Valance** que aun alcanzada por el sentimiento de pérdida irremediable del mundo en el cual Ford siempre creyó e imbuida de nostalgia, exhibe todavía alguna hermosa reaparición del pasado, como la flor de cactus en la casa abandonada y en ruinas.

En este film «terriblemente nostálgico», como lo califica Anderson, cuando vemos el tren que se aleja en un paisaje dominado ya por el hombre, el último destello de un mundo todavía no cosificado, pero ya irremediablemente condenado, el último héroe desconocido yace en un ataúd de madera ordinaria, y su fidelísimo ayudante dejado a la buena de dios, mientras lo que sigue existiendo es la cáscara vacía de la dignidad, la prosperidad, lo socialmente y políticamente aceptado, correcto.

Siguiendo con esta línea, **Más corazón que odio**, por ejemplo, uno de los films más ensalzados por los críticos, muestra para Anderson el costado más oscuro, menos propicio al desarrollo de sus mejores atributos, aunque se encuentren en él momentos que demuestran el extraordinario manejo de los recursos cinematográficos por parte Ford.

About John Ford es un libro escrito por un realizador de varios films memorables, sobre otro gran autor, dueño de una obra vastísima, uno «de los que se sentaron a los pies de Griffith», que creció y se moldeó entre dos épocas y vivió la experiencia envidiable de aprender de ambas, del cine mudo y del cine sonoro,

y al final recoge las impresiones y reflexiones de actores y guionistas que trabajaron junto a Ford. Termino con el elogioso comentario de Sergio Eisenstein:

«Si un hada me hubiera dicho que por un golpe de varita mágica podía convertirme en realizador de la película americana que yo más admirara, hubiera dicho sin vacilar **El joven Mister Lincoln** de John Ford».

R. BECEYRO: El pobre Peter Bogdanovich tuvo que lidiar con el cerril John Ford, y también con Orson Welles, que en las entrevistas que constituyen el libro *This is Orson Welles*, no sigue el juego, como sí lo hizo Hitchcock con Truffaut, y se resiste a hablar de **El ciudadano**, por ejemplo, cada vez que Bogdanovich le plantea preguntas precisas.

En su trabajo sobre Ford y sobre Welles, Bogdanovich seguramente tiene, como referencia inalcanzable, el libro de Truffaut sobre Hitchcock, y debía pensar, desconsolado, en la imposibilidad de contar con ese cómplice generoso que fue Hitchcock para Truffaut.

Por otra parte uno tiene cierta debilidad por los libros escritos por cineastas sobre otros cineastas, sobre el cine o sobre ellos mismos. Es por eso que si uno tiene que hacer una lista de los libros de cine que deben ser leídos por aspirantes a cineastas, seguro que están *About John Ford* de Anderson, *El cine según Hitchcock* de Truffaut, el libro de Andrei Tarkovski, donde Tarkovski habla de cada una de sus películas. Es cierto que en esa lista debe estar *Qué es el cine*, del crítico André Bazin, y quizá otros libros que cada uno puede añadir.

Lo que es sorprendente es la existencia de *About John Ford*, el libro de Anderson sobre Ford. Que Anderson, que ha hecho ciertos films, ha asumido ciertas posiciones políticas, consagre un libro a John Ford, cuyo

Segundo día: el libro *Santa Fe ciudad Set*, las revistas *Revista de cine* y *Cuadernos de cine documental*

cine se sitúa en las antípodas del cine de Anderson, es algo inexplicable, pero que tiene su explicación. Anderson escribe este libro en su etapa de madurez, pero es fiel a lo que fue, a ese joven que descubrió deslumbrado el cine de Ford. Conserva aquella mirada de cuando era joven.

El libro reúne materiales escritos hace tiempo, pero retomados ahora, y concluye con el conmovedor último encuentro con Ford cuando Anderson está en los Estados Unidos promoviendo **Oh, Lucky Man** y Ford está muy enfermo (va a morir pocas semanas después). De esa manera Anderson conserva en su libro una especie de entusiasmo juvenil. Y después hay en el libro una frase que explica el por qué de este libro:

«Ningún director se negó tan obstinadamente como Ford, a deponer sus armas, a rendirse.

Decir que un artista se niega a rendirse puede significar muchas cosas. Puede significar una insistencia en un estilo personal, aunque fuese incomprensible para sus contemporáneos. Puede significar rechazo a la autoridad en una época de conformismo o lealtad a la tradición en una época de revolución.»

Anderson equipara al revolucionario en épocas de conformismo (es decir él) con el hombre fiel a la tradición en épocas tumultuosas, es decir John Ford. Es una explicación un poco paradójica, pero tanto Anderson, el revolucionario perdido en una época de conformismo, como Ford, el apegado a la tradición en una época de revueltas, son, ambos, contrarios al aire de la época. Como todos sabemos, el aire de la época es irrespirable.

JUAN NOVAK: Aquí están los responsables de que el libro *Santa Fe ciudad set* exista, los integrantes de *Grupo de Cine*: Mario Cuello, Julio Hiver, Diego Soffici.

En la Feria del libro lo presenté, y entonces me di cuenta de que en el libro se plantean cosas que son las que tienen que ver con las dificultades, los problemas, las cuestiones que se plantean cuando uno hace cine. Aquí son los propios cineastas de Santa Fe quienes hablan de esas cuestiones.

Entrevistados por Sergio Peralta esos cineastas cuentan las disyuntivas que fueron enfrentando, y cada uno de los cineastas, de los grupos que hacen cine, trazan el mapa no solo del cine de Santa Fe, sino del cine a secas.

En segundo lugar hay que destacar el rigor que tiene el libro cuando, al tomar el período que va del 85 al 2015, enumera todos los grupos que en un momento u otro hacen, o hicieron cine, y están todas las películas que se hicieron. Este es un trabajo que seguramente llevó años y que es una referencia insoslayable para toda persona interesada en el cine de Santa Fe.

La tercera cuestión que quisiera plantear en relación a *Santa Fe ciudad set* y que constituye una originalidad del libro: la inclusión de la crítica en este panorama del cine de Santa Fe. Aquí tenemos a Roberto Lapalma, a Laura Osti hablando justamente de la relación de la crítica con el cine que se hace en Santa Fe. Se observa algo curioso: normalmente los críticos locales no hacen crítica de las películas santafesinas. Este punto es algo que aparece planteado en el libro, y que nunca he visto mencionado en otra parte.

Quisiera señalar otra originalidad, de este Encuentro de cine, que es hablar de los libros de cine. Los cinefilos solemos ser también ratas de biblioteca, afi-

cionados a los libros, a la lectura, y este encuentro de los libros y del cine me pareció interesante y algo poco frecuente.

RODRIGO MORENO: *Revista de cine* es un proyecto que ya lleva 4 años y que nació en una sobremesa, de esas que solíamos tener, y que seguimos teniendo, un grupo de amigos, o de conocidos, nucleados alrededor del director de *Revista de cine*, Rafael Filippelli. Rafael es un cineasta que en cierto momento se volvió a la enseñanza del cine, y junto con Juan Villegas soy uno de sus primeros alumnos y los dos estamos en la revista. Al proyecto se sumaron Mariano Llinás, David Oubiña, Alejo Moguillansky, Nicolás Zukerfeld, Malena Solarz.

En aquellas reuniones con Filippelli se discutían cuestiones muy concretas relacionadas con el lenguaje del cine y cómo están hechas las películas y un día Rafael nos propuso, a Wolf, a Villegas y a mí, hacer una revista. Inmediatamente dijimos que sí.

Rafael tenía esa idea desde hacía tiempo, y es cierto que hay algo de endogámico en este grupo de cineastas, amigos, docentes de la FUC, alrededor de una mesa, que deciden hacer una revista.

La revista es un poco la condensación de esas conversaciones, pero les da una forma preparando el encuentro con *otro*, que es el lector. Pero además de ese otro, hay otros, y nos pareció pertinente invitar en cada número a otros cineastas, que no pertenecen a ese núcleo, para que participen en la revista.

En este número 4 de *Revista de cine* creo que se produce algo novedoso: de todos los números es el más homogéneo. La revista parte de un principio: cada uno de nosotros escribe sobre lo que quiere. Se discute un poco sobre lo que cada uno va a escribir,

pero no hay mayor intervención sobre las ideas que cada uno de nosotros va a desarrollar. Actualmente tengo la impresión de que la revista sirve un poco de excusa para seguir encontrándonos.

Pero este número 4 tiene como 3 unidades, y esta idea que se dio por única vez y de manera un poco casual, nació en una de esas reuniones en las que solemos encontrarnos, cuando nos preguntamos cómo a nosotros los cineastas, nos afectan los nuevos procedimientos técnicos.

Decir nuevos debería avergonzarnos, ya que algunos llevan ya como 15 años, pero fundamentalmente se trata de los procedimientos de la tecnología digital.

A partir de ahí todos comenzamos a escribir, aunque finalmente no publicamos todo lo que escribimos, pero la mayoría de nosotros lo hizo. Además invitamos a otros cineastas a que se unieran a nosotros, y así Alejo Moguillansky escribe sobre montaje, Rodrigo Sánchez Mariño escribe sobre sonido y 3 fotógrafos dialogan con Mariano Llinás. Estos 3 fotógrafos son muy cercanos y varios han trabajado con varios de nosotros: Inés Duacastella, Lucio Bonelli y Fernando Lockett.

Hay otro núcleo, que gira en torno a un guión inédito de André Bazin, sobre las Iglesias románicas, y unos textos sobre ese guión, de Nicolás Zukerfeld, David Oubiña, Beatriz Sarlo.

El tercer núcleo es Stan Brakhage, que utiliza la técnica del cine para crear una nueva forma, o al menos qué hubiera pasado si el cine iba por otro camino, y no el de la narración, que fue el camino que finalmente tomó. Claudio Caldini, conocido cineasta experimental, escribió un texto y Pablo Marín otro sobre Brakhage.

En la revista hay otros 2 textos, que están en consonancia con estos 3 núcleos, que son los de Laura Spin-



ner y de Malena Solarz, que intenta un diálogo entre el cineasta austríaco Peter Tscherkassky y John Ford. Además hay un texto de Pablo Chernov, que esconde a un colaborador oculto, que es Martín Rejtman.

Me parece que este número 4 de *Revista de cine* es un número programático. Hay algo que me sucede, como integrante de la revista pero también como lector de la revista, como lector obligado, dado que todos leemos los textos y los corregimos antes de entrar a imprenta, y es que a veces aparecen conexiones entre los textos que no habían sido pensadas, conexiones *impensadas*. Supongo que eso tiene que ver no con el hecho de que todos pensemos lo mismo, porque este es un grupo mucho más heterogéneo de lo que se cree, sino que esas conexiones que aparecen y que un lector avezado de la revista podría fácilmente percibir, son el resultado de esa especie de diálogo que entablamos los que hacemos la revista, desde hace mucho tiempo. Incluso quienes participan en la revista sin ser miembros de ese grupo original, también dialogan con otros textos, y esto pertenece al orden de lo misterioso, y está bien que sea así.

El abordaje que hace la revista de los problemas del cine no es el que suele utilizar la crítica para hablar de cine. Por eso sentimos que era necesario escribir, desde un lugar que no era académico, ni técnico, ni economicista (recuerdo varias entrevistas a directores que no hablan de otra cosa que no sea dinero). Plantear los problemas del cine desde la materialidad del cine, y por eso plantear la evolución de la tecnología tiene que ver con esa materialidad.

MALENA SOLARZ: No pertenezco al *Staff de Revista de cine*, solo he colaborado con los números 3 y 4. Pienso que leyendo la revista, uno se entera de muchas



■ *Revista de Cine* Nº 4

cosas, aun cuando no se participe en las reuniones y sobremesas. En primer lugar que quienes escriben son cineastas, con filmografías más o menos extensas, pero todos alguna vez han trabajado un guión, todos han mirado por una cámara, todos se han preguntado dónde cortar un plano. Lo otro que tienen en común todos los miembros del *Staff* es que son docentes. Docentes en la Universidad del Cine o en otros lugares, y dentro de las dos patas fuertes de la docencia cinematográfica: la dirección y el guión. El haber sido alumnos de Rafael, el haber frecuentado esas sobremesas, han dejado marcas: respecto a la dirección, que el rol del director se juega fuertemente en el momento del rodaje. El rodaje es, para todos nosotros, la instancia fundamental, el momento en que se ve, en un director, su modo de pensar el cine.

En cuanto al guión lo que más se ve, leyendo la revista, es la búsqueda de un lenguaje, el escrito, el verbal, que se relaciona con otro lenguaje, el del cine, mucho más difícil de poner en palabras. Y ahí está la tensión principal: cómo describir, escribir una escena que todavía no existe, qué palabras elegir para que quien las lea tenga en su cabeza la idea de cómo podrá ser la película.

Es algo que se plantea diametralmente opuesto a lo que hace el crítico. El crítico se plantea cómo, con palabras, dar una idea de una película que ya está hecha. De esta diferencia nace la búsqueda de un vocabulario, de un modo de expresión verbal específico del cine, que no sea deudor solamente de la técnica, o de la teoría o la filosofía, sino que encuentre una relación entre las palabras y la imagen y el sonido y el corte y las duraciones. Ese es el problema central cuando uno escribe en el cine o sobre el cine.

Ayer hablábamos de los libros de cine y de lo atrac-

tivo que resultaban los libros escritos por cineastas sobre otros cineastas. El modelo es, por supuesto *El cine según Hitchcock*, esa entrevista con ese director tan predispuesto, tan didáctico hablando de su propio cine, pero ese atractivo se presenta también en *Revista de cine*, cuando leemos a cineastas hablando de otros cineastas.

Cuando un cineasta habla sobre una película no puede tener, en el texto, la «cita», es decir el fragmento de film al que se refiere. Cuando alguien escribe sobre literatura, sí puede tener el otro texto ahí, mediante la cita. En el caso del cine se recurre a la descripción, lo más minuciosa posible, del fragmento de film del que se habla, pero no es lo mismo. Es cierto que se puede intentar que la descripción no sea simple enumeración de planos, sino que se intente describir el tono, el carácter de lo que se menciona.

A la *Revista de cine* siempre se le cuestionó que no hablaban de películas argentinas, y de películas actuales, contemporáneas. Era un poco injusto, porque siempre se mencionó alguna película argentina, y alguna película actual, pero es cierto que en este número 4, al plantearse cuestiones como el sonido o el montaje, se habla del cine estrictamente actual.

Esas cuestiones tecnológicas actuales permiten que se relativice la importancia de la etapa de filmación. Después del rodaje se pueden hacer ahora muchas cosas que, antes, se planteaban en la filmación.

J. NOVAK: ¿Eso se va a seguir llamando cine?

M. SOLARZ: Hay una película que aparece citada varias veces, que es **Adiós al lenguaje**, de Godard. En el *Dossier* sobre la técnica, hay perspectivas pesimistas respecto al futuro del cine, tal como lo concebimos, y



hay otros que son más optimistas. Entonces quizá haya que decir adiós al lenguaje del cine tal como lo conocemos, pero quizá lo que venga no sea algo terrible.

J. NOVAK: ¿Cómo asumen esos cambios como cineastas, porque ustedes los sufren en primera persona, los viven?

R. MORENO: Los estamos viviendo. Hacemos cine y hoy el cine se hace con otra tecnología. No digo con otra «técnica». Es conveniente pensar la idea de la técnica en cine, como el modo de utilizar los recursos cinematográficos, no es la marca del micrófono. Eso es la tecnología.

La técnica, entendida de esa manera, en un punto, sigue siendo la misma. Como dijo Malena, la relación con la imagen y la alteración que la imagen sufre, pone en cuestión la verdad de esa imagen. A partir del momento en que podés intervenir digitalmente la imagen, surge la pregunta: ¿cuál es la verdad de esa imagen? Hay que ver cuánta verdad hay en esa imagen, y quizá haya que plantearse la búsqueda de la verdad en ese cineasta, o la verdad en el cine. El sentido de la existencia de un cineasta no responde a un solo parámetro. Los artículos en este número de *Revista de cine* hablan con bastante especificidad de cuestiones técnicas y tecnológicas.

Estableciendo esa diferencia entre técnica y tecnología se puede pensar que el cine sigue siendo el mismo.

J. NOVAK: ¿Hay alguna época en que se pueden percibir transformaciones parecidas a las actuales?

R. MORENO: El paso del mudo al sonoro, por ejemplo, mucho más que el del blanco y negro al color.

J. NOVAK: Eso obligó a pensar todo de nuevo.

M. SOLARZ: Obligó a replantearse todas las cuestiones del lenguaje. Incluso hay una nueva situación del espectador.

J. NOVAK: Habría entonces que ver qué pasa con el espectador. Hasta ahora veíamos lo que pasa de un lado de la cámara. Habría que ver del lado del espectador.

R. MORENO: Están cambiando las formas de ver cine. Una cosa es la revolución que produjo la aparición del digital y otra es lo que el digital, hoy, está constituyendo, a partir de las plataformas de *Video on demand*, *Netflix*, etc. Se producen cambios evidentes: hoy la palabra video es más utilizada que la palabra cine. Se está constituyendo un nuevo paradigma de la imagen: hoy hay una imagen nueva. No estoy hablando del cineasta, sino del espectador. Tiene frente a él una imagen confiable, o bella. Hablaría más bien de confianza, porque el espectador de las series es un espectador que necesita confianza. La imagen de las series es igual a la imagen de las películas, que es igual a la de las series.

A causa de las modificaciones en los hábitos del espectador de cine, se dice que cada año hay más espectadores de cine...

M. SOLARZ: ...quizá porque hay más gente en el mundo.

R. MORENO: Quizá. Antes había por un lado el televidente y por otro el espectador de cine, y ahora es un poco lo mismo, ahora se consume cine en la casa.

J. NOVAK: ¿Pero para ver qué?



R. MORENO: Ese es el problema de la distribución, pero siempre fue así.

M. SOLARZ: Debo confesar que no tengo la menor idea de lo que quiere, o busca el espectador. No sé si uno, al hacer una película, se va a poner a pensar en eso. Ya bastante difícil es poder hacer lo que uno quiere, y si vamos a sumar lo que quiere el espectador, es demasiado.

AGUSTÍN FALCO: Es muy llamativo el planteo de la revista y resulta vigente la discusión que despliega, que no es estrictamente nueva, porque algo parecido se planteó con la aparición y difusión de la televisión. Y la pregunta que uno entonces podría hacerse es si hay algo en el cine, lo que se podría llamar esencia, o cinematograficidad, que la aparición de nuevos medios, como la televisión o el video, y hoy *streaming*, internet, etc. cambia de lugar. Si alguien que ve una película y luego una serie en *Netflix*, está viendo lo mismo, o está buscando lo mismo.

Acabo de ver tu película, Rodrigo, y es cine. (**Una ciudad de provincia**).

Supongo que ha sido filmada en digital, y es cine, mientras que hay series de Netflix que se filman en fílmico, y no son cine. Me pregunto entonces si hay en el sustrato tecnológico algo que haga que sea cine o no lo sea.

R. MORENO: Godard tiene una gran parte de su obra realizada con un soporte vaya uno a saber cuál, si Secam, o no sé qué. Peor que el VHS, y nadie cuestiona esas películas en razón de su soporte. Y **Superman II** fue filmada en 35 mm. en 1980 y nadie se pregunta nada.

A. FALCO: Y poca gente la vuelve a ver.

R. MORENO: Las series hoy en día son una especie de Cine *light*, hacen de cuenta que son cine. Pero ese no es el problema: el verdadero problema es que el cine se parece demasiado a las series. Si uno piensa en el cine argentino de los últimos 5 años, la producción del cine argentino, fuera de las películas que nos gustan, es eso, el universo de las series: films de terror, por ejemplo.

Los films de terror argentinos recientes no se hacen pensando en Carpenter, por mencionar un muy buen cineasta del género: están pensando en las series de terror que se dan en *Netflix*.

Cuando el cine mira la televisión, cuando ves que las películas de Hollywood son principalmente de Super héroes (algunas pueden ser muy buenas), cuando el cine no tiene otro lugar al que acudir, ahí tenemos un problema, se está contribuyendo a que todo sea muy malo.

J. NOVAK: Cuando se dice que una serie se parece al cine, es un elogio, eso le da cierto prestigio.

R. MORENO: Pasa con todo, con la decoración que aspira a ser arte, con la casa de las abuelas que quiere ser un palacio francés.

M. SOLARZ: Cuando el cine va a buscar cosas en las series, hay que ver qué series va a buscar, porque hay buenas y hay malas. Pero el problema es que el mercado y cierta crítica tienden a equiparar todo, a calificar a uno con las palabras del otro para darle prestigio: esta serie es tan buena que parece cine. No sé si es bueno que la serie se parezca a una pe-

lícula, no sé si la serie es mala y el cine bueno, pero el problema es cuando la crítica se vuelve ciega a, digamos, la especificidad de cada uno, con qué está hecho el cine y con qué está hecha la serie: planos, cortes, duraciones, el fuera de campo, el movimiento de los actores, los diálogos. Cuando veo una serie también me fijo en eso.

J. NOVAK: ¿No le estás dando demasiado poder a la crítica?

M. SOLARZ: No hablo del poder de la crítica en relación al público, sino que me pregunto por qué no piensan también en esas cosas. Cuando uno lee una reseña de *Clarín*, por ejemplo, se entera de lo que costó, los premios que sacó, cuántas estrellitas merece, pero ¿por qué no hablan de cómo está hecha la película? No importa que lo hagan más o menos, equivocándose en el diagnóstico, pero hablando de la película y de sus materiales. Lo mismo se podría decir de las series: si solo se habla que la Temporada 3 va a salir el año que viene, no se habla de lo que diferencia a una película de otra o a una serie de otra. Es como si en una crítica a un libro se hablara solamente de cuántos ejemplares vendió, en lugar de hablar del uso del lenguaje.

R. MORENO: Lo que siempre me pasó con la crítica, y no pienso en Bazin, sino en las críticas que uno lee normalmente, en los *blogs*, en los diarios, desde que empecé a estudiar cine, es que cuando hablaban de la película, yo sentía que no estaban hablando realmente de la película, sino de los temas, o cuestiones de las cuales yo, estudiante de cine en ese momento, me sentía totalmente alejado. No me interesaba que un crítico hablara sobre el tema: los sufrimientos de

los negros en el sur de los Estados Unidos, o cualquier otra cosa.

Cuando surgió la idea de *Revista de cine*, la mayoría, salvo el caso de Sergio Wolf o Juan Villegas, que ya escribía en *El Amante*, no habíamos escrito casi nunca, no digo escrito, pero no habíamos publicado casi nunca, y entonces se presentaba la oportunidad de escribir eso que no leía en ningún lado. Quiero leer sobre cine, o más bien sobre las películas, porque el ejercicio crítico está relacionado con las películas concretas, más que con el cine. El cine está, pero el puntapié inicial se da con las películas.

Se trata de poner en palabras las impresiones y las ideas que algunos cineastas solemos tener.

J. NOVAK: ¿Qué reacción han tenido de la crítica, hacia *Revista de cine*, y cómo circula?

R. MORENO: Ninguna, no la leen. La revista tiene una tirada de 700 ejemplares y el número 1 está agotado. La distribución es bastante caótica.

Los críticos se enojaron mucho con una conversación mantenida para el número 1 donde se hablaba justamente de la crítica y a partir de ahí dijeron ¿qué viene a hacer ustedes acá? y no se dignan mencionarnos.

Lo que sucede es que son experiencias totalmente distintas. Los críticos cubren festivales, están en otras cuestiones, es otro trabajo.

En cuanto a los trabajos académicos, no los consumo, así que no sé qué reacción pueden tener.

A. FALCO: Hablando de **Una ciudad de provincia**, quisiera preguntarte cuál es tu experiencia en relación con la utilización de diferentes soportes: fílmico, digital. ¿Hay en **Una ciudad de provincia** algo que fue

posible hacer con el digital y que no hubiera sido posible con otro soporte?

R. MORENO: Inicialmente yo quería hacer la película en fílmico, por la siguiente razón: cuando pensé en la película tuve la idea, un poco trasnochada, o un poco ambiciosa, que sigo teniendo, de que esta película va a tener sentido dentro de 50 años; una especie de cápsula del tiempo. Registrar el presente específico de una ciudad como Colón, de 30.000 habitantes, a la orilla del Río Uruguay, ciudad turística pero filmada fuera de la temporada alta.

Trata de contar, de manera muy caprichosa, cierta intimidad de la ciudad.

Para ese proyecto de cápsula Carl Sagan, había que filmar en fílmico, porque es el único soporte que está comprobado que dura más de 50 años; el digital no sabemos.

Lo que pasó es que el fílmico está efectivamente en extinción, y yo hice pruebas en 16 mm., ya que contaba con el laboratorio de la Universidad del Cine, que es el único laboratorio en funcionamiento en toda la Argentina, pero no contaba con el material virgen: Kodak había cerrado y el distribuidor de Fuji me dijo que tenía 30 latas. Me di cuenta de que si filmaba en fílmico iba a tener poco material, y para este tipo de película podía ser un riesgo, pero al mismo tiempo me entusiasmaba esa idea: la de tener poco material para filmar. Hicimos pruebas: las latas estaban ligeramente vencidas. Eso no importaba, pero el dinero no nos alcanzaba.

Se siguen haciendo películas en 35mm. pero son como caprichos de millonario. **Jauja** (de Lisandro Alonso), por ejemplo, se filma en 35 mm. pero tiene un montón de plata atrás y se puede dar el lujo de filmar

en 35 mm. Incluso Rubinstein, el distribuidor de Fuji, me dijo que lo que me podía dejar a buen precio, y tenía mucho, era 35mm. Pero no tenía dónde revelarlo, tenía que mandarlo afuera, ya era un delirio.

A causa de todo esto filmé en digital, pero tratando de no abusar de esa disponibilidad que se tiene con la memoria y todo eso.

Es una disponibilidad aparente, porque también hay que ir llenando discos y eso plantea otros problemas. Nunca me ha gustado filmar mucho y en este documental, salvo algunas escenas deliberadamente ficticias, no he filmado mucho.

Pero el mayor problema no es en filmación, sino en la postproducción. El problema es con los técnicos, que ya están *reseteados* con otros parámetros, que son puramente industriales, y que se pretende aplicar en películas como esta. Son procedimientos que no se corresponden a las características de la película, que se pretende aplicar en la corrección de color, por ejemplo. No hablo del montaje, sino la intervención en los encuadres que se pretende aplicar casi de manera automática.

Hoy en día los Jefes de Postproducción, que es un rol que abunda mucho en esta época, casi sin consultarte están reencuadrando con el mouse, y uno tiene que decirle: «Pará, qué estás haciendo».

M. SOLARZ: Recuerdo que en algunos ejercicios de los alumnos en el laboratorio sonido de la FUC se establecía un nivel de las voces y al día siguiente las voces habían subido, para que «se escucharan bien».

R. MORENO: La idea de perfección técnica nace con el Dolby. A mediados de los 70, cuando los ingleses imponen el Dolby, la licencia Dolby y esa idea del so-



nido perfecto, y el perfeccionamiento de la tecnología digital acompaña ese comportamiento de los sonidistas, que son los principales «perfeccionistas». Hablo del horror perfeccionista.

M. SOLARZ: El horror es que no se pueda decidir. Se pierde decisión.

R. MORENO: En la época del fílmico también se producía algo parecido, con la dosificación de color, donde el técnico también hacía cosas apresuradas e inconsultas.

El cine siempre lidió con la técnica y el cineasta está en permanente tensión con la técnica, pero tengo la impresión de que lo que hoy existe es el control. La química no es controlable, pero el digital sí. La idea del control y la aspiración al control por parte de los técnicos es el principal problema que enfrenta un cineasta en el proceso de hacer su película.

El director de fotografía a veces impone el criterio de filmar con la imagen *neutra*, para después trabajar el color. ¿El montaje se hará con la imagen *neutra*? En **Una ciudad de provincia** le pedí al montajista que pusiera color a esa imagen neutra, y entonces me mandó una especie de imagen a lo Andy Warhol.

A. FALCO: Como si el corte no dependiera de la información cromática. Hay algunas cámaras que obligan a tener una dosificación del color después. La imagen que te da es una especie de imagen en blanco y negro, y la información de color está, pero no se sabe dónde. Está, pero no la ves.

Salvo en filmaciones donde se tenga un aparato que esté calibrado y entonces te dicen: «así va a quedar», lo que es una promesa, y hay que confiar en ella.

R. MORENO: Hay también otra cosa, que se advierte cuando uno habla con los alumnos, que ya están haciendo sus películas. Las patronales técnicas siempre existieron pero el problema mayor es no pensar en la pantalla grande. El cine ya es un link de video, y eso cambia mucho la cabeza del director, que no puede pensar que su plano general se va a ver en una pantalla, que existen cada vez menos.

La cabeza de los directores se va adecuando a estos nuevos parámetros. Habría que ver cuántos planos generales se hacen en las películas de los próximos años.

J. NOVAK: Personas como Agustín se formaron de una cierta manera y es posible que quienes se están formando ahora lo hagan de otra manera.

R. MORENO: Es posible. La inestabilidad tecnológica es muy grande y lo que hoy consideramos consolidado no lo está de ninguna manera.

Muchas cosas que pensamos que hoy en día funcionan, en realidad no funcionan nada, pero eso es parte de la inestabilidad de la tecnología.

