

■ Adrián Gorelik,
Beatriz Sarlo,
Raúl Beceyro,
Rafael Filippelli,
Sergio Delgado,
Juan José Saer

Discusión

ADRIÁN GORELIK: Quiero hacer un planteo a la mesa. Por una parte, me preocupa el espíritu epigonal de las dos primeras intervenciones. No porque no comparta lo que dicen sino, justamente, porque lo comparto. Y justamente por eso me pregunto si no hay salida que no sea el epigonalismo. Uno de los problemas del epigonalismo es que obliga a mirar de modo diferente cosas del pasado, y a juzgarlas de modo diferente a como eran juzgadas en su momento, pero no es capaz de hacerlo con cosas del presente. Me refiero a lo que se decía sobre el cine clásico de Hollywood. El padre y el abuelo de los sobrevivientes de Beceyro son cineastas que lucharon contra un cine de Hollywood que sin embargo hoy, en el espíritu

epigonal, nos parece que puede tener mucho rescatable. Y no nos equivocamos. Pero, al mismo tiempo, encontramos un abuelo y un padre como Welles y Cassavetes que no sé si se sentirían cómodos en esta lectura que los ubica en la genealogía de los sobrevivientes y, al mismo tiempo, en la reivindicación de un cine clásico contra el que ellos, precisamente, tuvieron que sobrevivir.

Por otro lado me parece interesante que los dos, padre y abuelo de los sobrevivientes, sean norteamericanos. De alguna manera podría decirse que la ponencia de Beceyro es la última ponencia marxista, que sigue sosteniendo que los puntos de resistencia los encontramos precisamente ahí donde la industria está más avanzada. Mientras Godard, Rohmer, Rivette filmaron y filman actualmente sostenidos por el estado, ahí donde la industria está más desarrollada es donde los radicalizados tuvieron que aprender a sobrevivir. Finalmente, la ponencia de Beatriz Sarlo, que abre una vía de reflexión distinta, no se separa del diagnóstico pero trata de ver en el presente imágenes, rompiendo con lo epigonal. En este caso, me hago otra pregunta. La literatura, parte de la música, la poesía, se producen en la medida en que, encerrado en un cuarto, el artista puede seguir haciendo. En cambio el cine, como la arquitectura, lleva la carga de no producirse sin un medio donde el dinero es decisivo. Entonces me pregunto: estas imágenes que se producen en los intersticios de un sistema ¿tienen futuro? En el mismo sentido en que nos preguntamos si puede tener futuro una arquitectura que se produce en la cabeza de una persona pero que no encuentra modos de materializarse. ¿Estas imágenes tienen la posibilidad de seguir existiendo más allá del dato de cuántas personas van a verlas, aunque ese dato

no nos importe? ¿Se van a seguir produciendo desde el punto de vista material?

BEATRIZ SARLO: En el caso de los videastas yo creo que sí. Por dos razones: en primer lugar, porque hay instituciones culturales que consideran que tienen que promover eso, en el mismo sentido en que se piensa que hay que darle becas a los investigadores para que investiguen; en segundo lugar, porque se necesita mucho menos dinero para hacer un video como el de Viola que para hacer un film «normal». Es diferente el caso del film y la instalación-video de Chantal Akerman (a quien ubicaría en la línea de los resistentes, de los sobrevivientes, y podría formar parte del quinteto de Beceyro). Akerman ha filmado muchísimo con diversos sistemas de producción, en algunos films con producción comercial.

Más bien, el eje de mi ponencia consistía en explorar la siguiente idea: si el cine no puede resolver su relación con el mercado, hay otras formas de trabajo con la imagen, que incluso pueden ser cine, que tienen una relación menos dependiente de lo que pase en el mercado. La gente que hace esas imágenes no tiene que asaltar bancos para poder hacerlas.

El interés de presentar esto, teniendo la misma sensación de hastío frente al cine, es poner de manifiesto que hay cuestiones estéticas, espacio-temporales, en imágenes que no son obligatoriamente de películas «normales». No está escrito que siempre habrá películas con argumento o con el tipo de registro que, desde Bazin, plantea Filippelli. Así como no se siguieron construyendo templos a los dioses del Olimpo y se empezaron a construir catedrales y hoy se construyen más hoteles y museos que templos. O sea que no está escrito que, necesariamente, el cine



esté limitado a una o dos de las formas que tuvo en este siglo, o que el trabajo con la imagen esté adherido a una de las formas que tuvo en el cine.

Chantal Akerman ha hecho films de diversos tipos, desde films comerciales (que podrían ser vistos en una sala de cine, si acaso hubiera un exhibidor enloquecido, dispuesto a perder plata), hasta films y videos totalmente experimentales. En esta diversidad, creo que ella también rompe con el nudo gordiano de dinero–mercado–espectadores, que nos lleva a una situación sin salida. Veo cosas (films, videos o instalaciones) que me interesan y hubo gente que las hizo. No puedo saber qué se verá dentro de cincuenta años. Pero tampoco mi interesa. Sé que voy a encontrar algo que me va a gustar, sé que voy a encontrar algo que me va a permitir pensar. En ese sentido mi hipótesis es optimista.

RAÚL BECEYRO: Se ha visto en lo que he dicho una revaloración del cine clásico; desearía aclarar ese punto. Me parece que el cine clásico está muerto, pertenece al pasado y es inoperante en lo que se refiere a la producción de cine hoy; no hay de mi parte ninguna revaloración del cine clásico. Simplemente constatado que el post-cine no cumple ni siquiera las obligaciones narrativas que cumplía el cine clásico, como la adecuación del plano a lo que se dice.

En cuanto a la cuestión epigonal. Welles y Cassavetes desarrollaron una obra en constante conflicto con la industria. Pero ¿de qué manera se puede ser sus epígonos? En cuanto a Cassavetes ¿vamos a convertir a nuestras esposas en las actrices de nuestras películas? Si filmamos en nuestras casas ¿nos convertiremos en epígonos de Cassavetes? Me cuesta tanto trabajo contestar la pregunta: ¿qué es lo que dice Cas-

savetes en sus películas?, como contestar la pregunta: ¿de qué manera se puede ser epígono de Cassavetes? En lo que se refiere a Welles: la imagen del *almacenero de barrio* es solo una metáfora que incitar a recorrer caminos que no son estrictamente epigonales. En cuanto a Bill Viola: en su película, que no he visto, al parecer Bill Viola utiliza un procedimiento de uso habitual en el cine, que es trabajar con la duración de las tomas. Cuando se quiere poner un cierto énfasis en lo que se está diciendo, entonces se prolonga el plano, más allá del tiempo necesario para ver lo que se está mostrando de manera explícita.

RAFAEL FILIPPELLI: Sigo con la última idea de Raúl Beceyro respecto de Viola. Antonioni decía que cuando un plano se agota está lo que viene después. Y lo que viene después siempre es el tiempo. En el video de Viola y en cualquier película, cuando un plano dura más de lo que tiene que durar se está hablando de tiempo. No se puede hablar de otra cosas.

Dicho sea de paso: Beatriz Sarlo pone, como título de su ponencia, la palabra «Imágenes», como para salir del lugar del cine, pero las primeras palabras que pronuncia son: «un plano fijo», y luego dice: «cortado por el plano en el borde...». Vuelve, entonces, a la idea de plano cinematográfico. Porque en el video, como en el cine, solo existe el plano. Las imágenes son un invento de Solanas. Las imágenes no existen. En cuanto a las filiaciones que propuso Raúl Beceyro. Aceptaría que se le atribuyera a Cassavetes (pero no a Welle) una suerte de paternidad moral de los cinco directores. Sin embargo, sus padres estéticos vienen de Europa, no de Estados Unidos.

SERGIO DELGADO: Sin ser demasiado optimista ni dema-



siado epigonal, pero tratando de cambiar el tono dramático de algunas afirmaciones, recordé, en relación con las ponencias de Beceyro y Filippelli, una película de Pelechian que ocurre en un pueblo de la provincia de la Unión Soviética antes de su disolución. Está filmada en cine, en blanco y negro, y no da la impresión de ser particularmente cara. Y recordé anécdotas en torno a Pelechian: un cineasta prácticamente escondido, descubierto de pronto, gracias a lo cual ahora sus películas pueden verse en algunos museos, con mucha dificultad. Creo que en la cuestión del arte y la industria, instalada en el seno del cine, si se rompe ese hilo que mantiene unidos ambos elementos, de pronto podemos pensar el cine como se piensa la poesía. Nos encontramos entonces con las dificultades de producción por un lado, la dificultad de todo artista, poeta o cineasta, para dar con sus imágenes, y por otro lado las dificultades de todo lector para encontrar esos poetas, esos cineastas, en librerías, bibliotecas o museos. Entonces, y borroneando lo que planteaba Adrián Gorelik de las diferencias entre la literatura y el cine, mi pregunta es la siguiente: ¿qué diferencia habría, por ejemplo, entre Pelechian y Juan L. Ortiz?

B. SARLO: Yo básicamente estoy de acuerdo con el planteo que hacés. Pelechian es difícil de ver y, hasta ahora, quien no haya viajado, no lo ha visto. Del mismo modo, durante décadas, no se conseguía un libro de Juan L. Ortiz. Es decir que existen obstáculos materiales para llegar a las obras. Esto es obvio: quien no haya comprado la novela *Moral*, de Sergio Chejfec, antes de que se fundiera la editorial que la publicó, no la va a poder leer, salvo que se la preste un amigo. La editorial se fundió y el imprentero vendió los libros

como papel viejo. La anécdota es dura, pero no es insólita en la literatura.

En cambio el cine tuvo la utopía de «la quimera del oro», no la de Chaplin, sino el mito del batacazo; es casi parte de la psicología constitutiva del director de cine. En principio porque tiene que pegar un batacazo para conseguir la producción, y segundo porque hay un imaginario del éxito que siempre incluye millones, de dólares o de personas. Creo que es una desgracia que el cine se vinculara de ese modo tan bestial al mercado. Ya sabemos qué y para dónde escribían Dickens y Balzac, pero no siempre la literatura tuvo ese vínculo con el mercado, con el que el cine nace. Esta es una marca fatal frente a la que aparecen discursos como los de hoy. Pero yo no diría que son discursos epigonales. Los epígonos son por lo general gente contenta, aunque un poco melancólica. Todos los alejandrinos son epigonales y son gene más o menos conforme, melancólicamente agradable. Dicen: la época terminó pero, bueno, sigamos cantando. En cambio, algunos tonos de lo que acabamos de escuchar no son epigonales sino pesimistas. No hay un tono epigonal, sino de corte y de catástrofe. Y creo que la catástrofe comenzó a prepararse hace cien años. En el video de Godard **Deux fois cinquante ans**, sobre los cien años del cine francés, Godard le dice a Michel Piccoli, que es director de la comisión de homenaje a ese aniversario:

«Ha visto los afiches que ustedes difundieron: aparece una persona corriendo con un proyector pero no muestran a nadie corriendo con una cámara... Claro, lo importante son las personas que corren con los proyectores, porque son los que dan la plata».

Ese es un juicio de cómo el cine se articuló con la sociedad a través del mercado. Cine y capitalismo son sinónimos. La literatura, en cambio, se relacionó de muchos modos con la sociedad: se articuló con la religión, con la nobleza, con la burguesía, con la guerra, con la política, con el mercado o no se articuló con nada. No solo es más fácil escribir una novela o un poema desde el punto de vista de la realización material del acto, sino que hay una experiencia de siglos de relaciones diferentes que producen imaginarios y expectativas diferentes. Casi desde el principio el cine se vincula con un señor que fuma un habano. Quizá haya que celebrar que cinco personas estén filmando, y muy bien, fuera de esa articulación con el mercado, aunque no sabemos exactamente qué o quién hace posible que filmen.

R. BECEYRO: El cine de los sobrevivientes (el de los cinco cineastas que he mencionado, y también el de Bill Viola), tiene ciertas características de producción, como los bajos costos, la factura artesanal y la circulación restringida. Y, a causa de esta circulación restringida, uno no conoce gran parte de ese cine y también desconoce, en la gran mayoría de los casos, los datos relacionados con su producción. Es mucha ignorancia para una sola cuestión.

Este cine aparece muy cercano a otras actividades artísticas en las cuales el mercado pesa menos; su circulación es más parecida a la de la poesía que a la del cine que se da en los cines. Por eso es lícito establecer un paralelo entre Pelechian y Juan L.Ortiz. Pelechian estuvo en Armenia haciendo películas durante decenas de años, vaya a saber en qué condiciones. Una vez pasó por ahí un cineasta famoso que mencionó

a Pelechian y entonces uno puede ahora conocerlo, si visita los países en los cuales se dan sus películas. Para acceder a Pelechian tenemos los mismos problemas que tuvimos para acceder a Juan L.Ortiz.

El cine de los sobrevivientes, el único cine que merece que uno lo vea, se detenga y reflexione sobre él, es un cine que uno conoce de manera casual, debido al azar de los viajes, o a los amigos que puedan regalar una copia. Por eso es gracias al azar, y también a algún esfuerzo de nuestra parte, que podemos llegar a conocer a estos grandes cineastas de hoy.

JUAN JOSÉ SAER: En primer lugar creo que hay un problema de atribución con la obra de Bill Viola. Me parece que tenemos que pensarla en relación con las artes plásticas y volver a la noción de imagen y a la relación entre imagen fija e imagen en movimiento. No tiene nada que ver con el cine el trabajo de estos videastas, que se desarrolla en el ámbito de las artes plásticas. En un momento determinado, en los años sesenta, setenta, se empezó a usar la expresión «artes plásticas» porque las formas clásicas, pintura, escultura, no bastaban para definir los nuevos fenómenos visuales. Me parece un error de atribución ponerlos del lado del cine solo porque se trata de una imagen en movimiento.

A propósito de Akerman, creo que ella, siguiendo una reflexión muy legítima de su parte, a partir del momento en que **Del Este** transgrede una serie de normas del lenguaje cinematográfico standard, pensó que podía seguir adelante con esa transgresión y distribuir sus imágenes de manera diferente, sacándoles los elementos narrativos. de por sí laxos, que todavía posee **Del Este**, y transformándolos en puras

imágenes inconexas, en movimiento, que valen, digamos, por su presencia inmediata.

Otro aspecto, que no tiene nada que ver con lo que acabo de decir, es este fenómeno del mercado. Creo que no podemos prescindir de hacer un análisis político. Parece muy rastrero pero todos sabemos que cuando se estaba defendiendo hace tres o cuatro años la ley de cine en la Argentina, el director de Disney para América Latina salía a opinar contra esa ley; todos sabemos que en los acuerdos del GATT, los Estados Unidos no querían reconocerle a Francia y a otros países la cláusula de excepción cultural para el cine y que ellos consideran que el cine es una mercadería de exportación. Es un problema político, no un problema cultural. Solo en esos términos se puede hablar de ese cine, como de una presencia económica muy fuerte, predominante, monopólica, apoyada por todo un sistema económico expansionista, que podríamos traducir a la nueva jerga de la mundialización y la globalización, pero que sencillamente es el imperialismo. Ese es el único análisis pertinente que se puede hacer de eso. No se puede entrar a considerar desde un punto de vista de los nuevos lenguajes, de la relatividad de los lenguajes artísticos. Si ponemos en el mismo plano **La Roca** y la última película de Godard estamos cometiendo un error. Uno es una mercancía y el imperio de la mercancía no puede equipararse con el arte.

En las artes plásticas pasa lo mismo. Me parece que tu optimismo respecto de las artes plásticas habla de tu buen corazón...

B. SARLO: No me pronuncié respecto de las artes plásticas.

J.J. SAER: Pero Viola, para mí, entra en ese campo.

B. SARLO: Ah, ¿vamos a hacer una discusión sobre el video?

J. J. SAER: Para mí entra en ese campo, podemos discutirlo... Creo que ahí también es dramático. La co-tización en el mercado es lo que determina el predominio de un artista o de una escuela sobre las otras.

PARTICIPANTE: Formo parte de un grupo que trata de incorporar el tema del cine en otros terrenos, por ejemplo en la enseñanza, y estamos haciendo experiencias muy interesante. Por eso, yo adhiero a la posición más optimista, de Beatriz Sarlo, porque pienso que hay otros lugares, como un museo, las aulas universitarias o las escuelas, donde se puede incorporar el cine (y de hecho se lo está incorporando). Queda el problema de cómo interactúa un docente con este material. No sé cómo se va a ver cine dentro de diez o quince años, pero estamos ante una generación de jóvenes que no tiene la experiencia de la cultura cinematográfica.

B. SARLO: Es un derecho, un derecho cultural al pasado. Para nosotros, digamos la gente de cuarenta años para arriba, el cine no es un pasado porque forma parte de nuestra identidad y nuestras destre-



zas simbólicas. Si esto se corta lo que se corta es un derecho. Todo ser humano tiene derecho a tener un pasado. Derecho incluso a repudiarlo si es que este pasado tiene elementos repudiables, o derecho a no interesarse y decir: prefiero otra cosa. Pero el derecho a conocerlo es fundamental.

Gramsci decía (hoy nos hemos puesto tan marxistas, deben ser los aires europeos que nos trae Saer) que los obreros debían rechazar la educación que era simplemente educación técnica porque les negaba el derecho al conocimiento de un pasado de dimensión cultural humanística.

R. BECEYRO: Dado el tono político que ha tomado la cuestión, quisiera aclarar dos puntos precisos. En primer lugar para que exista el cine de los sobrevivientes, o el cine a secas, es necesario que el estado intervenga para sostener este cine, digamos, cultural, alejado del mercado. El caso de Francia es ejemplar. Cuando uno

ve una película de un director prestigioso como Pialat, Rivette o Chabrol, pareciera que es *Francia* la que presenta el film, dado que en los títulos aparecen diversos y numerosos organismos gubernamentales (regionales, provinciales, municipales, nacionales), instituciones públicas y grupos privado cuya acción se encuentra fomentada por el estado. Hay ahí un modelo a estudiar.

En nuestro país, por el contrario, el instrumento fundamental de la acción del estado a través del Instituto Nacional de Cine es lo que se llama recuperación industrial: se da a las películas dinero en función de lo que recaudan en la boletería. Este mecanismo, que no existe en ningún otro país, es perverso, porque de esta manera el estado, en vez de actuar con independencia, al margen, y aun en contra, del mercado, se coloca a remolque del mercado, amplifica su acción, la acentúa. Toda política seria del estado argentino en el campo del cine debería comenzar eliminando el sistema de recuperación industrial.

