

discusión

■ discusión

■ El cine en la 4^a Reunión de Arte Contemporáneo



En el mes de octubre de 2018 se realizó en la Universidad Nacional del Litoral la *4^a Reunión de Arte Contemporáneo*. En este marco se realizó una Mesa de Discusión sobre Cine Contemporáneo, con la participación de Mariano Llinás y Agustín Falco. En las semanas previas, como preparación para esa discusión, se proyectó **La Flor**, la obra monumental de Llinás.

RAÚL BECEYRO: La 1ª Reunión de Arte Contemporáneo tuvo lugar en 1957, y aquí tenemos el libro que conservó parte de lo que allí se dijo. En esa Reunión el Cine está ausente, y alguien dijo que había habido una intervención de Fernando Birri, pero que no fue incluida en el libro. Birri figura como uno de los invitados a esa Reunión, y en ese momento, 1957, ya estaba realizando actividades que conducirían a la fundación del Instituto de Cinematografía de la UNL. Eso fue en la primera Reunión. La Segunda se realiza en 1985, tiene características más modestas, ya que en un solo día, a lo largo de 6 horas, (participaron los músicos León Gieco y Remo Pignoni), se desarrollaron diversas actividades artísticas. Los Talleres de la Universidad participaron también, pero no han quedado huellas de esa Reunión.

En 1997 se realiza la 3ª Reunión, y las participaciones aparecen en el número 60 de la revista *Punto de Vista*. Aquí sí aparece el cine y el punto de partida es un artículo que Rafael Filippelli había escrito unos meses antes en *Punto de Vista*, llamado *Adiós al cine*, donde lo que planteaba era sobre todo una crítica a las «falsas buenas películas», cuyo ejemplo era *Kusturica*. Mi participación *Adiós al cine II. Los sobrevivientes*, planteaba la existencia de grandes cineastas prácticamente desconocidos, dado que todas las pantallas estaban ocupadas por el «cine del mercado». Recuerdo que citaba un film, **La roca**, que en ese momento ocupaba todas las pantallas del mundo y que, afortunadamente, hoy en día nadie recuerda. Si alguien lo recuerda, tendría que tratar de olvidarlo.

En ese momento en que se había consumado de manera brutal la separación del cine del mercado y el «otro cine» ¿cuáles eran los sobrevivientes, quiénes

seguían haciendo películas que fueran algo más que mercancías?

Yo daba algunos nombres: Depardon, Wiseman, los-seliani, Pelechian, Kiarostami; como se ve algunos conocidos, otros mucho menos, otros que comenzaban a serlo.

Las dos participaciones, la de Filippelli y la mía, no eran, como se ve, muy optimistas. Pero había una participación optimista, la de Beatriz Sarlo, que vislumbraba la posibilidad de nuevas «formas», y citaba, sobre todo, a Bill Viola, quien, al parecer, hacía algo parecido al cine (cosas que se movían y se escuchaban), pero presentado en contextos novedosos. [Las tres intervenciones y la discusión se incluyen en el N° 12 de los *Cuadernos de Cine Documental*, que se puede leer en <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/issue/view/700>]

Después de esas intervenciones se planteó una discusión muy animada en la que participaron Juan José Saer, Adrián Gorelik, etc., y allí Sarlo planteaba esa visión optimista en relación con nuevas formas de cine, y Saer no veía nada interesante en esas nuevas formas. Esa discusión quedó zanjada, por la propia Beatriz Sarlo. Cuando hace un tiempo vino a dar una charla en el Paraninfo de la universidad, recordó aquella ocasión en que en el mismo Paraninfo, donde se desarrollaron todas las actividades de la Reunión del 97, había tenido esa discusión con Saer, y finalmente dijo: «Saer tenía razón».

Cine contemporáneo es el cine que se hace hoy, y quizá el que se hace aquí, entendido el aquí como este planeta, este país o esta ciudad. Ahora escucharemos a Agustín Falco y a Mariano Llinás.



3ª Reunión de Arte Contemporáneo. ■
Santa Fe, 1997

AGUSTÍN FALCO: Me surgen varias preguntas sobre la contemporaneidad en el cine, porque si hablamos de un cine contemporáneo, eso sería suponer que hay un cine que no lo es. Un cine contemporáneo sería un cine coetáneo, y ahí me surge otro problema. Creo que hay experiencias que comparten este tiempo, este lugar, pero que son menos contemporáneas que otras películas anteriores. Recuerdo que en una clase del Taller de Cine de la UNL, una vez apagaron la luz y nos mostraron **El acorazado Potemkin**. En esa ocasión Oscar Meyer presentó la película y esa fue, para mí, una gran experiencia contemporánea, porque me llevó a pensar el presente, a pensar el problema de la historicidad de una película, y de su relación con la tradición.

Una experiencia parecida se produjo en el ISCAA cuando Horacio Campodónico nos mostró **Codicia** de Von Stroheim, y ahí tuve una nueva experiencia con lo contemporáneo. Finalmente tuve otra experiencia similar cuando vi **Historias extraordinarias**, de Mariano. Y eso no me sucede cuando prendo el televisor o inicio la sesión en Netflix, y eso me hace plantear la cuestión de lo contemporáneo en relación a lo actual. Y entonces el cine contemporáneo es aquel que se opone a lo novedoso, y es lo mismo que surge de esa discusión que tuvieron Sarlo y Saer.

Pienso que un cine contemporáneo es el que repone o restablece una discusión con la tradición, que es lo que se ve claramente en las películas de Mariano, donde se dialoga tanto con las buenas películas como con las malas.

Recuerdo la presentación, en este mismo lugar [la sala Saer del Foro Cultural Universitario], de un libro sobre el cine santafesino de los últimos 30 años [El 30 de marzo de 2017 se presentó el libro *Santa Fe:*

Ciudad Set, de Sergio Peralta, editado por Grupo de Cine y Universidad Nacional del Litoral. La transcripción de esa presentación se publicó en el Nº 11 de los *Cuadernos de Cine Documental*, y se puede leer en: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/7040/10287>. En esa ocasión se discutió la noción de «santafesino» y se prefería hablar de un «cine de Santa Fe», simplemente, porque lo de «santafesino» implicaría tener que recurrir a ciertas temáticas y a ciertos procedimientos que serían obligatorios para los films hechos en Santa Fe.

Por eso, también, me interesa más pensar en un cine de la contemporaneidad y no en un cine contemporáneo, porque me pregunto cuáles serían las operaciones obligatorias para ser contemporáneo. No olvidemos que estamos hablando de una disciplina artística, el cine, que nace en la contemporaneidad, y entonces no tiene una forma arcaica, nace con lo contemporáneo, y entonces uno podría decir, simplemente, que hay buenas y malas películas.

Las películas de Mariano contribuyen a esta discusión, porque rechazan un contexto novedoso, y retoman una discusión con las formas previas, enmarcándose dentro de una historicidad.

Si bien considero que el cine de Mariano no es solamente un cine para cinéfilos (para los cinéfilos significa mucho más), creo que entabla con sus espectadores una experiencia de lo contemporáneo en los términos que acabo de plantear.

MARIANO LLINÁS: Quisiera agradecer la benevolencia que se manifiesta en lo que dijo Agustín, a quien acabo de conocer, respecto a mis films.

Me preguntaba, al enterarme de que acaba de salir el

Nº 13 de los *Cuadernos de Cine Documental*, que puede comprarse en el hall por \$ 100, pero que puede, gratuitamente, leerse en la Biblioteca Virtual de la Universidad, me preguntaba qué diferencia hay entre leerlo de una manera o de otra. Una diferencia es obvia: en un caso hay que pagar \$ 100 y en el otro es gratis. Sin embargo siento que en la sala hay gente que piensa que es mejor pagarlos, y tener la revista en la mano. Y esto tiene que ver con el debate que tenemos acá. Coincido con Agustín en tener que discutir la categoría de «contemporáneo». Si hay una categoría relativa, no absoluta, es la de contemporáneo: siempre se es contemporáneo de algo. Es una categoría comparativa, se es contemporáneo en relación a algo: todo cine fue contemporáneo de algo. Y apruebo lo que dice Agustín cuando manifiesta que **El acorazado Potemkin** es contemporáneo de él. Y más: toda película es contemporánea: por algo cuando escribimos los guiones lo hacemos en presente. Es claro que ese presente es falso: escribimos cosas que todavía no sucedieron. Y también cuando hemos visto una película y hablamos de ella, hablamos en presente. Pero recuerdo que a veces me pasó, y me pasó con persona que vivían en ciudades pequeñas, que hablaban en pasado: «estuvo muy bien cuando él se cayó» o cosas así. Pero eso es algo sorprendente, porque uno no siente que Chaplin «fue perseguido por la policía». Uno recuerda la secuencia en que él «es» perseguido por la policía.

Cuando uno ve una película ve algo que «está sucediendo». Hay algo ahí que es esencialmente contemporáneo. Yendo aún más allá de lo que decía Agustín, uno puede decir que el cine es contemporáneo, no hay cine que no sea contemporáneo.

No sucede lo mismo cuando uno habla de un partido

de fútbol. Maradona «hizo» tal cosa, y es pasado porque es algo que sucedió una única vez. En el cine las cosas siguen sucediendo.

El problema es cómo se plantean esos problemas hoy, cómo, los que queremos seguir adelante con esas tradiciones, enfrentamos esos problemas.

Y aquí se plantea una pregunta en relación con la materia de una película. No hay que olvidar que el cinematógrafo es algo etéreo. Pero ¿cuánto peso hay en esa materialidad del objeto?

Recuerdo una frase de Paul Valery, en *El cementerio marino*: «fragmento terrestre ofrecido a la luz». Eso es el cine, un fragmento terrestre que uno ofrece a la luz, como si fuera un dios. Esta definición hermosa del cinematógrafo habla también de eso que caracteriza al cine: lo inmaterial.

Existe el concurso de innumerables recursos materiales que se vuelven inmateriales. Así uno puede mandar una película, que se puede ver en un celular, y que también se puede ver proyectada, y por esos elementos digitales se produce la extrema difusión de una película.

¿Cuánto peso tiene la materia, o dicho de otra manera qué importancia tiene ver una película en una proyección en vez de verla en un celular?

Agustín habla de que se apagaba la luz y veía **El acoirazado Potemkin** o **Codicia**. Seguramente no apaga la luz para ver *Netflix*, en un televisor, porque la televisión no tiene necesidad de que se apague la luz, porque ella es una luz que ilumina.

¿Cuánto importa, hoy en día, cuando todos tenemos cámaras en nuestros bolsillos, la materialidad de lo cinematográfico?

Cuando filmar era muy caro, porque el material virgen había que tratar de ser conseguido, esa discu-

sión estaba zanjada, pero hoy en día, cuando los números indican que uno puede filmar y filmar y filmar, ¿cuánta importancia tiene la materia? Y no hablo solamente del registro, sino también de la proyección. ¿Es lo mismo ver una película en un televisor, que verla en una proyección?

Leo en una revista: «¿Y si volviéramos a la idea de que el cine es aquello que se proyecta, que *necesita* ser proyectado y que si no, no sirve?» [Final del artículo de Mariano Llinás *¿Qué ya no es el cine?*, publicado en el N° 4 de *Revista de Cine*]

A. FALCO: Incluso hay que pensar en eso que se proyecta y que uno podría no ver. Hoy en día es imposible «perderse» una película. Toda película puede ser hoy conseguida. «¿Cómo no viste tal película?» Se puede ver en Internet, un amigo la tiene, todo puede ser conseguido, nada se puede perder.

En otras épocas, con los Videoclubs, había películas que no se podían ver, porque se había rayado el casete, y ya no se podía ver. Uno estaba deseando una película durante mucho tiempo, y finalmente la conseguía, o no. Esa experiencia también ha desaparecido. Otra cosa que ha sucedido es que se ven muchas cosas, pero se miran sin mucha atención, se miran al mismo tiempo que se hacen otras cosas.

El mito de que está todo en Internet, en las plataformas de *streaming*, hace que la película sea un objeto que ya no produce tanto deseo.

M. LLINÁS: Estoy totalmente de acuerdo. Se produce el mito de que el objeto ha desaparecido, porque se ha convertido en un código de números, al cual uno puede acceder permanentemente, y que se diviniza, hace que... Pero ¿cuántos años tenés?

A. FALCO: 32 años.

M. LLINÁS: Vos llegás como tarde, sos una *rara avis*...

A. FALCO: Gracias.

M. LLINÁS: ...porque la sensación que existe, y que cada vez progresa más, es la desaparición del objeto, aunque se presume que ese objeto está. El objeto puede desaparecer porque existe una especie de confianza, o más bien de fe, en términos religiosos, de que es algo accesible. No genera deseo porque uno tiene la impresión de que es algo accesible. Eso genera una especie de límite: lo que no es accesible no existe. Uno tiene fe en esa especie de universo proveedor, y lo que no está ahí es algo que no existe. Es cierto que eso implica un límite, y uno puede pensar que los objetos, en un mundo que se adivina (para los jóvenes es simplemente el mundo en que viven, y no sé si pueden adivinar el mundo antiguo), pero no sé si, como decía Apollinaire, no están cansados del mundo antiguo. Nosotros quizá ya estamos cansados de este mundo novedoso, de este mundo nuevo.

Uno adivina un mundo en el que los objetos y la materialidad, puedan constituir misteriosa, milagrosamente, una unidad, y los objetos pueden ser agentes de resistencia. La sucesiva posesión de talismanes nos protege de esa especie de avance de lo incorpóreo, que puede fácilmente devorar todo.

Es interesante la idea de la materia como último lugar de la resistencia: nunca pensamos que podríamos llegar tan lejos.

Quienes vivieron tantos avatares de la historia no podían pensar que la desaparición del mundo tal co-

mo lo conocemos, vendría de un lugar tan aparentemente inocente como esos archivos numéricos que lo prometen todo pero que en definitiva no dan nada. Breton hablaba de la conciencia poética de los objetos. Y esa conciencia poética tiene como dos enemigos: el poeta y el lector, o el espectador. Y ambos, artista y espectador, estamos en la misma trinchera: tratamos de evitar que el mundo se convierta en una ilusión (en un sentido negativo).

Trataré de ir a algo más concreto, y que tiene que ver nuevamente con la fe.

Hay algo que se ha dicho con relación a **Tierra de faraones**, de Howard Hawks, y otra sobre **Iván el Terrible**, de Eisenstein. En el film de Hawks hay un plano de una multitud de personas acarreado los bloques de piedra con los que están construyendo las pirámides, y en **Iván el Terrible** hay un plano con el rostro y la barba espiralada de Nicolai Tcherkasov, con una enorme multitud en el fondo.

La sensación de vértigo que se experimenta tiene que ver con la sensación de que toda esa gente «estuvo ahí». Esa imagen nos dice que toda esa gente estuvo ahí, frente a la cámara.

Y aquí llegamos a un punto esencial del cinematógrafo: su capacidad para representar las multitudes, esas multitudes que tanto interesaban a Baudelaire.

En el film de Hitchcock, basado en la novela de Joseph Conrad *Agente secreto*, **Sabotage**, el chico lleva la bomba en medio de grupos de personas, y esos grupos de personas generan una emoción diferente a lo que se había sentido antes.

Hoy, en que sabemos que esas grandes multitudes se logran mediante pequeños artilugios digitales, no solo pensamos que eso fue hecho de esta nueva manera, sino que el espectador deja de hacerse la pre-

gunta: «¿habrán estado ahí todas esas personas?», ya da por sentado que eso obedece a un truco. Hay ahí una ilusión que se pierde, o al menos la posibilidad de una ilusión. Se deja de creer en el cine como el disparador de todo tipo de circunstancias. Me parece que la desconfianza en la materialidad, es capaz de derrotar al cine, y me pregunto, y pregunto a los presentes qué hacer para recuperar esa particularísima forma de magia que el cine encarnó durante tanto tiempo.

R. BECEYRO: Lo del presente del cine es algo que se ha discutido mucho y todos los teóricos, excepto Gilles Deleuze, están de acuerdo en que el cine es presente, que cuando vemos una película vemos algo que está sucediendo. De ahí que temamos o deseemos el futuro de ese presente, y que además cuando queremos contar algo en pasado debamos hacer algo (usar el blanco y negro, o tomas desenfocadas, lo que sea). Lo que se planteó es el problema de las nuevas condiciones en las que se encuentra el espectador. Y veo que hay una reivindicación de la «antigua» manera de ver cine: en una sala, a oscuras. Ustedes se resisten a las nuevas maneras de ver cine (en la computadora, en el celular). Pero habría que ver de qué manera, en sus propios films, ustedes resisten a esas nuevas condiciones de visión de las películas. Porque si nos adaptáramos a las nuevas condiciones de visión de los films, como se puede llegar a ver en el celular, entonces podríamos decir: «eliminemos los planos medios», porque no se ven bien en un celular. Y también los planos generales. Y también en el aspecto temático podríamos decirnos lo mismo. Como se verá en un celular mientras se está comiendo, o en el baño, entonces elimine-

mos las anécdotas complicadas, y entonces nuestras historias, como nuestros planos, deben ser un poco simplificados.

M. LLINÁS: Eso ya existe, esas prácticas ya existen. Y eso se llama televisión.

R. BECEYRO: Y también cine.

M. LLINÁS: Pero eso que se proyecta en un aparato chiquito, y que la gente ve mientras está comiendo, se llama televisión.

R. BECEYRO: Pero también se llama cine visto en un televisor, o en un celular, o donde sea.

M. LLINÁS: Eso se llama televisión. Digo que lo que se da por televisión se llama televisión.

R. BECEYRO: El cine puede ser visto de diversas maneras. Se puede ver en una computadora, y no vas a decir que eso se llama computación. Es cine visto en una computadora. Tengo cierto cariño por la palabra cine, porque el cine tiene una historia, una teoría, centenares de obras maestras, tiene todo. Pero hay que aceptar que actualmente el cine puede ser visto de diversas maneras, por televisión, en un celular. Ante esta situación, creo que aquí tenemos a dos resistentes. ¿Cómo resisten ustedes?

A. FALCO: Creo que la novedad tecnológica, combinada con el efecto cinematográfico, produce algo que se ve claramente en *Netflix*. No es cine pero está construido como el cine. Pero por otra parte todo el material de *Netflix* parece que lo iluminó el mismo

director de fotografía. O que lo dirigió el mismo director. Hay una reducción de lo cinematográfico al argumento, no a lo narrativo. Hay una simplificación de lo visual, del montaje, y todo se reduce al argumento. Eso se produce cuando se ve cine en un celular: hay solo una historia, lo que se cuenta. Y entonces puede ser una película, pero también podría ser un cuento, o algo que me cuenta alguien.

El cine del celular, quizá reposicione el cine en un nuevo lugar, con sus limitaciones. Porque si hay algo que siempre el cine tuvo fueron sus limitaciones. Pensemos que el cine no podía reproducir el color, o no podía sincronizar adecuadamente el sonido. Y sin embargo, a pesar de eso, en los años veinte se produce el momento de mayor esplendor visual.

No sé si la limitación del celular en su visión de una película, puede llegar a constituir un lenguaje. O quizá una hibridación, porque al hablar de lo contemporáneo se habla también de lo diverso, aunque haya que cargar a eso de historicidad.

Recuerdo que en un documental Scorsese dice que vio **Paisá** por televisión, en una copia malísima. A veces a mí me ha pasado eso, y recuerdo la cantidad de películas que he visto de manera horrenda, en las copias de Video clubs, esos horriblos VHS.

Entonces si fuese posible cargar de historicidad al objeto, al cine visto en el celular, y no fabricáramos un relato vaciado de narración, reducido a anécdota, a historia, vaciado de esa carga humana en la relación entre alguien que fabrica el objeto, el cineasta, y su espectador, y si eso fuese posible, entonces eso podría ser cine.

R. BECEYRO: Tenemos entonces lo de la exhibición (el cine visto en el celular), pero Mariano había dicho:

«antes, el plano de la multitud certificaba la presencia de esa multitud y una cámara». Ahora esa certeza desaparece, porque se sabe que se puede haber añadido, uno a uno, a los integrantes de esa multitud. Esa es otra cuestión: todos esos procedimientos de la llamada «post-producción», y ni que hablar de los films que vemos en 3D, ante los cuales siempre me he planteado la pregunta ¿cuándo termina un plano en 3D, cuánto dura ese plano? Como se lee de una manera rara, en cada una de esas capas visuales, no sé cómo el montajista de un film en 3D decide cortar un plano. Pero lo hacen, y siguen adelante.

M. LLINÁS: Deben hacerlo con una tijera gruesa.

A. FALCO: O con dos tijeras. Es peor con la fotografía, porque en esos casos la mayor parte de la imagen está construida después del rodaje. Y cuando uno ve un «film negro», hecho entre el 32 y el 48, pongamos, advierte la proeza de este director de fotografía para construir esa imagen, todo el trabajo que ha debido realizar.

La imagen contemporánea delega en la post-producción la estética de la imagen.

UNA ESPECTADORA: Pero esa es la situación actual, y no sé qué se puede hacer.

M. LLINÁS: Reconozco que nuestras observaciones puedan parecer melancólicas, como si estuviéramos lamentando que las cosas no fueran como antes. Pero recuerdo la ponencia de Raúl Gustavo Aguirre en la 1ª Reunión de Arte Contemporáneo, la del 57 [la ponencia de Aguirre, titulada *Los poetas de nuestro tiempo*, figura en el libro *Primera reunión de arte con-*

temporáneo 1957, publicado por el Instituto Social de la Universidad Nacional del Litoral, noviembre 1958], en donde, a semejanza de lo que estamos diciendo contra el «cine de celular», su enemigo era la «literatura de quiosco», esos libros que se venden en los quioscos de diarios y revista, y oponiéndole los libros de poesía, que circulan de otra manera, enfrentándose a otros públicos. Supongo que Aguirre pensaría en los poetas que le gustan y a quienes cita varias veces: Saint-John Perse, René Char, que todavía estaban vivos en ese momento.

En ese momento no se había filmado **La dulce vida**, no se había filmado **Sin aliento**, **Los 400 golpes**, **Sombras**, no se había filmado prácticamente nada. Y André Bazin estaba vivo.

Se puede pensar que resistentes e integrados hubo siempre. Y las discusiones sobre los resistentes y los integrados son discusiones morales.

Por supuesto que no se puede generar belleza a través de las máquinas de la post-producción, aunque los coloristas, a quienes rindo homenaje aquí, no hacen un trabajo similar a lo que hacían los directores de fotografía que recordamos. Ya la expresión «corrección de color» es excesivamente normativa, como si existiese un color «correcto». Eso es falso, pero indica que a nuestros «coloristas de post-producción» no les está permitido, disculpen, «la poesía», es posibilidad de generar belleza, de generar formas nuevas, a partir de un objeto inicial. Curiosamente esas personas preocupadas en el color, no parecen muy preocupadas en el color, como sí estaba preocupado, por ejemplo, Matisse, para citar a una persona para quien el color parecía importarle mucho.

El trabajo del colorista de post-producción parecería más burocrático, buscando simplemente «empa-

rejar» el color. Los nuevos oficios surgidos a partir de las técnicas numéricas no parecen tener ninguna preocupación por la belleza.

R. BECEYRO: Pero volviendo a la multitud, tengo la impresión de que a Mariano no le gusta la idea de esa multitud fabricada.

M. LLINÁS: La pérdida del concurso, de la participación de lo real, complica un poco las cosas. Citando a otro poeta francés, lo que ya es una costumbre en mí, me disculparán, pero hay una frase eminentemente fotográfica, de Apollinaire, que dice: «la ventana se abre como una naranja, el bello fruto de la luz». Esto se emparenta con el cine, y cualquiera que haya hecho un film, al escuchar esta frase, la entendemos inmediatamente. Pero no parece ser esa la preocupación de los coloristas de post-producción.

UNA ESPECTADORA: En lo que decís está la idea de un artista, el director, que él solo hace todo, y los que trabajan en la película tienen un papel secundario. Me parece que él solo no hace la película, que hay muchas personas que colaboran para que la película exista.

M. LLINÁS: Estoy totalmente de acuerdo con vos. No estoy de acuerdo con esa idea, que enfoca el problema de la materia desde otro lugar, al afirmar que el artista tiene la idea, y que luego están los otros, totalmente secundarios, que manejan la materia. No pienso eso. Cuando mayor control exista, en relación con la materialidad, mejor es. Cuando más se abra el juego a todos los que participan en esa materialización, mejor es.



MARILYN CONTARDI: Me alegro que ustedes dos estén de acuerdo, pero yo no lo estoy.

R. BECEYRO: Yo tampoco, y tomo como ejemplo tu película. Los títulos finales de **La flor** nos informan de la participación de numerosas personas en la producción de la película. Ahora bien, a nadie se le ocurrió llamar a esas numerosas personas para sentarse aquí a discutir **La flor**. Está acá Mariano Llinás no por casualidad, como uno en una lista de gente que podría venir. El director de esa película es el que tiene la idea, y delega en otras personas múltiples actividades, pero es el responsable mayor del film. Las novedades tecnológicas pueden haber acentuado un poco la situación, ya que hay personas, hay técnicos, que saben cosas que el director no sabe, pero me parece que siempre fue así. Siempre hubo un señor que hacía la corrección de color o la dosificación de luces, por ejemplo, de otra manera, con otros instrumentos, pero se hacía algo muy parecido a lo que se sigue haciendo ahora.

Sería fácil, y hasta simpático, decir en coro que «todos hacemos la película», pero no sería cierto. En el caso de **La flor**, y en general de las películas que uno aprecia, no son todos igualmente responsables, no es así. Sobre esta cuestión no deberíamos estar tan rápidamente de acuerdo.

A. FALCO: No quisiera seguir enseñándonos con los coloristas, por eso desearía decir que cuando uno hace una película los medios son restringidos, limitados, la libertad es poca, y sea cual fuere el contexto de producción uno siente la necesidad de tener más de lo que tiene. La post-producción es el cumplimiento de pautas establecidas en una planificación inicial,

y entonces lo que hace el colorista es hacer lo que estaba determinado antes de su intervención. Cumple esa función: corrige.

En el montaje clásico sucedía lo mismo: hacer realidad lo que había sido concebido antes.

¿Cuál es el momento en que puede haber algo verdadero? El rodaje, la filmación. El momento en que puede haber algo artísticamente verdadero es ese momento en que hay una cámara y algo para filmar. Esos procesos posteriores le quitan a la película esa sensación, que en la proyección se repone, de que ahí hay algo verdadero, y que está en el origen del cine, y que es lo documental.

M. LLINÁS: Se nota que Agustín pasó por el Taller de Cine de la UNL.

A. FALCO: Estos procesos que se convencionalizan (3D, corrección de color, propuestas sonoras en las que no se conservan nada del directo), lo que hacen es como des-documentalizar el cine, al transformar la película en algo totalmente diferente a eso de lo que hablábamos, elimina la esperanza de que algo había delante de la cámara, la esperanza del espectador cinematográfico.

M. LLINÁS: Es paradójico lo que decís. Salgamos del caso de los grandes estudios de Hollywood, en los cuales la división del trabajo era flagrante, y pensemos en un director que piensa una película, la filma, la edita, la sonoriza y la mezcla. Vos decís que el momento de mayor libertad es el momento del rodaje. Coincido con eso, pero quiero señalar que es, al mismo tiempo, el momento en que existe menos control, cuando ese señor deja de estar en la soledad de su

escritorio o de su mesa de montaje, y enfrenta a la falta de control de eso que es el mundo.

Hay una paradoja: el momento de mayor libertad es el momento en que se ve enfrentado a las mayores complejidades. Y ahí podría discutirse la cuestión de la idea del autor.

No creo estar siendo demagógico si digo que cuando se dice que **La flor** es «de Mariano Llinás», siento que es algo falso. No lo digo para que se queden contentos los asistentes de producción. Honestamente digo que ese «de» no responde a lo que realmente sucede. Ya sé que se dice que una película es de Welles, etc., y ya sé que mis películas son imaginadas por mí, pero yo soy el responsable íntegro solo de lo que imaginé. Después intervienen otro montón de factores, que si bien no integran el momento de la concepción, forman igualmente parte de la película en tanto materia. El ejemplo más evidente son los actores. Uno es quien los elige y les dice lo que tienen que decir, el que corrige, el que maneja sus músicas, pero no soy el autor de las caras de mis actores, como ni Rosellini ni Hitchcock son los autores de la cara de Ingrid Bergman, ni Griffith es el autor de la cara de Lillian Gish. No sé quién es ese autor; Dios podríamos decir, si Dios existiera, o la cámara. Muchas veces tuve la tentación de decir que la cámara es más autora de la película que yo.

Si bien fui criado en la tradición del autor, y como creo en la teoría del autor, una vez que ese terreno está como ganado, me tengo que enfrentar a que a diferencia de otras disciplinas, como la literatura, nuestra capacidad de trabajar sobre el material, es limitada. El cine es una extraña versión de la literatura, de la novelística, en la que uno se pasa haciendo extraños malabares con el mundo.

GABY CHENA: Pero tus películas son películas de autor.

M. LLINÁS: Precisamente por eso me creo autorizado para decir que si bien yo he tenido muchas ideas en mis películas, todas las ideas (como se trata de películas largas, he tenido un gran número de ideas), pero aun así cada vez siento menos derecho a atribuirme la película en su totalidad. Trabajo con un material complejo, y quizá lo que a mí me gusta más de la película no fue inventado por mí. Lo que más disfruto de la película, lo que a mí me hace vibrar, son cosas que están afuera de mi cabeza, y eso es lo que me parece más extraordinario del cine, que uno se relaciona, haciendo una película, con elementos extraños a uno.

M. CONTARDI: Es cierto que en el cine se hace visible ese trabajo con la materia, con los rostros de los actores, que mencionaste, pero no solamente los actores, además está el trabajo del fotógrafo, hay mucha gente trabajando, Pero también en literatura hay una materia que se trabaja, no vayas a creer. Hay cosas que van más allá de las ideas o de la voluntad de quien escribe.

M. LLINÁS: Pero esa es una observación poética. En el cine no es una observación poética.

M. CONTARDI: Con el teatro sucede lo mismo.

M. LLINÁS: Cine y teatro comparten el mismo problema. Cuando Rodin esculpe un grupo escultórico, también está escuchando voces e imaginando historias, y también trabaja con modelos. Pero uno sabe que quien opera la materia es él.



Yo debería hacer, en el cine, una operación un poco mezquina, para desligarme de esa diferencia. En relación a **La flor**, puedo decir que hay unas 15 personas que podrían estar aquí, hablando en mi lugar. Podría no hablar con la misma elocuencia, pero yo también podría hablar con esa elocuencia sobre películas que no hice.

OSCAR MEYER: Refiriéndose a los actores, que él llama modelos, Robert Bresson dijo alguna vez: «Espero que me sorprendan con algo que ni ellos saben que me dan».

R. BECEYRO: Como de esas 15 personas que podrían hablar, con variada elocuencia de **La flor**, aquí hay una sola, desearía plantearle a vos algunas cuestiones referidas a esos materiales que el cineasta maneja.

La primera cuestión que desearía ver es la duración. Cada vez que hacíamos una nota sobre la proyección de la película, los periodistas prácticamente solo hablaban de las 14 horas de la película.

En esas ocasiones uno enfrentaba la cuestión preguntándose con qué duración el cine empezó. ¿Cuánto duraban **La salida de los obreros de la fábrica** o **La llegada del tren**? Duraban 1 minuto. Cien años después se hizo una especie de homenaje y muchos cineastas conocidos filmaron películas de 1 minuto: Kiarostami nos mostró durante 1 minuto cómo se freía un huevo. Pero eso es solo una anécdota, porque rápidamente hay una estandarización de la duración, de alrededor de una hora y media. Pero en la historia del cine existen varias, muchas películas, que duran mucho. Además ¿cuáles son los materiales de **La flor**? En primer lugar las historias, muchas, ramificadas, que la película cuenta.

En segundo lugar tenemos a las actrices. Desde el primer minuto decís que esta película está hecha con, para las actrices.

Además tenemos al cine. Al comienzo había muchas alusiones, pero en la tercera parte aparece el cine, cuando vemos a ese equipo de filmación, con ese director que tiene tu voz pero no tu cuerpo, que vaga desorientado por los caminos bonaerenses. Este equipo cabe en un auto.

Duración, materiales, historias, actrices, el cine. ¿Qué podés decir de algo de todo eso?

M. LLINÁS: Con relación a las chicas, a las 4 actrices, aunque hay otros actores y actrices, eran ellas las que debían resistir. Por supuesto que al comienzo era un material dócil, ya que no solo estaban a favor de la película, sino que eran muy buenas en su trabajo, tenían habilidades como actrices. La película debía ser un artefacto que se nutriera de eso y que fuera creando sucesivas resistencias.

La relación con las 4 actrices fue el trabajo central de la película hasta último momento. Ellas eran una especie de cancerbero con 4 cabezas, que uno tenía que ir domando. Un proceso de doma requiere diferentes etapas, y cuando parecía que uno había domado determinado aspecto, uno debía enfrentarse al siguiente, y luego otro y otro.

El peligro que enfrentaba la película tenía que ver con esa permanente oscilación en el trabajo de las actrices. En la primera parte su participación era más o menos convencional: las chicas debían actuar «bien» en historias más o menos disparatadas o banales. Tenían que generar una determinada intensidad dramática a partir de esas historias, la primera una tontería con una momia, que podría ser una película de clase



B de los años 40, que debía ser interpretada con cierta verdad. Ya en la segunda historia era posible extremar un poco las capacidades o habilidades de las comediantes, había que llevarlas hacia un lugar en donde debían actuar más. Tengo la impresión de que ahí se actúa más de lo que se suele actuar en cine, se grita más, hay larguísima monólogos que tienen que ser dichos de cierta manera, hay una especie de juego con las actrices a quienes se le dice: «tienes que actuar mucho», porque son ellas la energía que vibra en la película.

En la segunda parte, la parte de las espías, hubiera sido un poco ocioso hacerlas trabajar de acuerdo a sus habilidades físicas como intérpretes, había que hacer otra cosa, y esa otra cosa fue una forma más cinematográfica, tenía que ganar lo cinematográfico, determinado juego con la imagen. Ahí tenían que ser actrices de cine, no actrices que estaban yendo en contra del cine, sino actrices de cine, que debían desarrollar una actuación más parca, un poco a la manera de Bresson, como dijo Oscar. Y ahí venían los sucesivos juegos, el juego con los idiomas, el juego con el doblaje, formas de desarticular su capacidad expresiva. Y después venía directamente el disparate, las formas de alejarnos de ellas, sacarlas de la película (el episodio en que ellas no aparecen) y finalmente filmarlas como Da Vinci, con la cámara oscura. En todo momento su presencia tenía que ver con cierta resistencia a jugar con ellas.

Esto que estoy diciendo de alguna manera me doy cuenta en este momento en que lo digo, no es que formaba parte de un plan previo. Yo me preguntaba qué había que seguir haciendo para que siguiera generándose tensión, un cierto peligro ante un elemento desconocido. En este momento comienzo a darme

cuenta por qué había una parte en la que ellas no tenían que estar: había que seguir inventando cosas. Salvo algunas pocas cosas, la filmación siguió la cronología de la película y el entramado de las historias siguió la cronología de la película.

El otro elemento era la vida con ellas: pasar juntos 10 años en un mismo proyecto era un torbellino y la vida personal de uno se iba entremezclando, yo tuve un hijo con una de las chicas, que están acá conmigo en Santa Fe.

R. BECEYRO: Desearía hacerte una pregunta más puntual. ¿Es cierto que una vez, hablando del doblaje en tu película, dijiste: «a veces filmamos como Tarkovski, pero nuestros personajes hablan y nos convertimos en Campanella»? ¿Por eso doblaste, usando idiomas diversos, y subtitulaste, algunas partes de tu película?

M. LLINÁS: Creo efectivamente que existe una subestimación de la dificultad que supone el habla, en las películas. Veo en los alumnos, que están muy preocupados en relación a la composición de la imagen, y después los personajes hablan, y hablan de cualquier manera. La preocupación por hacer una composición visual, no incluye la manera de hablar. Siento que los norteamericanos, los dueños del cine a lo largo de los 100 años de su existencia, inventaron una manera de hablar, de decir. La manera en que hablaba Bogart, esa voz de chicharra que tenía Bogart, no sé si tenía relación con «como se hablaban», pero sí pienso en los actores que «mejor hablaban», eran actores cuyos nombres no conozco. Por ejemplo, el actor que hacía el policía de **Psicosis**, el que hablaba con Janet Leigh en medio de la ruta, y ese policía habla de una manera extraordinaria, parece un Cuarteto



■ Agustín Falco



4ª Reunión de Arte Contemporáneo. ■
Santa Fe, 2018



de Béla Bartók. Cuando Janet Leigh le pregunta si está actuando como si hubiese hecho algo mal, contesta: «Frankly, yes». Esa especie de sordina que tiene esa voz, y que me hace pensar en el jazz. Esa voz es una invención y no sé si alguien hablaba así. Si alguien hablaba así, quizá lo hablaba a fuerza de ver películas. Hoy uno escucha hablar a los americanos, y hablan con una voz impersonal de secretaria, y ese tono duro del policía de **Psicosis**, ese tono duro que puebla las películas hasta los 70, me parece que fue inventado. Incluso pasa lo mismo con ciertas películas argentinas: la manera en la que hablaban Petrone o Luppi, no sé si está bien o mal, no era la manera de hablar de los argentinos. Me parece que los nuevos cineastas no hemos tenido la audacia de «inventar» una forma de habla. Yo he tratado de generar juegos con las voces, los idiomas, los doblajes, los subtítulos porque pienso que se ha menospreciado la cuestión del habla.

A. FALCO: El habla es una imagen sonora, y es entonces un problema de sonido, y es un problema visual. Creo que la estandarización del habla en el cine norteamericano sigue estando vigente, con otras formas. En las películas norteamericanas convenciona-

les todos los actores hablan de la misma manera, y en los cineastas y en los espectadores hay una cierta naturalización de esa forma de hablar, pero me parece que es algo «aprendido».

Me pregunto cómo sería el habla estándar del cine argentino nuevo, contemporáneo, porque lo que no me gusta en el cine argentino es que muchas veces un personaje provinciano habla como un habitante de Buenos Aires, e incluso cuando hay un acento determinado en el habla, está puesto, imitado, fabricado.

M. LLINÁS: En algunos cineastas argentinos contemporáneos, como Martín Rejtman, los personajes tienen una manera de hablar propia. Rejtman es absolutamente inflexible en la búsqueda de ese tono monocorde, haciendo repetir a los actores una y otra vez. También en Lucrecia Martel se puede percibir un trabajo con el habla.

Tampoco sé si se debe entender todo lo que se dice, quizá deba primar una cuestión más bien musical. Y quizá sea conveniente que todas las películas tengan subtítulos. A mí me gusta ver películas con subtítulos, y en **La flor** hay muchas secuencias, habladas en otros idiomas, que tienen subtítulos.

