

2. Frederick Wiseman y el cine del futuro

MARIANO LLINÁS, AGUSTÍN FALCO, JUAN NOVAK

M. LLINÁS: Estoy de acuerdo con Oscar. Veo en **Farrebique** esa presencia maciza de lo real, que resulta casi escandalosa, que coexiste con una flagrante manipulación de lo real, o más bien con todos los artificios del relato cinematográfico (corte en movimiento, etc.). Bazin elogia **Farrebique** y es así más ecléctico de lo que se puede suponer. Creo que eso se debe a su voluntad por convencer, y a ese entusiasmo por un determinado tipo de cine «que está mal visto», porque se considera que el cine tiene que estar legitimado por elementos externos, como por ejemplo el tema, el argumento, o también el estilo. Bazin elogia un tipo de cine que no requiere ningún elemento de legitimación por fuera de lo cinematográfico.

Lo que se criticaba a **Farrebique** era justamente eso: no actúa nadie, nadie la escribe, y no pasa nada. Esos elementos eran justamente aquellos por los cuales la crítica tradicional evaluaba los films: la historia, los actores, los diálogos.

A la pregunta ¿qué es el cine? que planteaba el título del libro de Bazin, el propio Bazin contesta: «**Farrebique**, y **Pather Panchali**, y **El pequeño fugitivo**, y Welles, y Renoir, todo eso es el cine.»

MARIANO LLINÁS: Acabamos de ver **Model**, de Frederick Wiseman. Tengo la impresión de que el final de la película, el desfile, es una especie de duplicación de lo real, y que el film, en un impulso mimético, se limita a copiar la puesta en escena del desfile.

RAÚL BECEYRO: Alguna vez uno se enfrentó también a una puesta en escena pre-existente a la puesta en escena que uno trata de construir. Recuerdo que uno fue a ver el espectáculo de un predicador y se encontró con una especie de show, musical, multicolor, preparado para el espectador sentado en mitad de la platea. ¿De qué manera uno podía sustraerse a la fascinación de esa puesta en escena preexistente? Había dos procedimientos: el primero era la elección de los momentos, ya que todos los momentos no eran iguales, y por otra parte se podía modificar la distancia. Si la cámara se colocaba en el lugar de ese espectador promedio, solo podía reproducir lo que pasaba. Pero si uno modificaba la distancia, sobre todo acercándose, ahí uno podía escapar a la fascinación.

Lo que vos decís respecto al desfile es cierto: es el cierre de la película y por eso el lugar que ocupa es enorme.

JUAN NOVAK: Y el lugar desde el cual se ve el desfile va a hacer cambiar la manera en que el espectador del film va a ver ese final.

R. BECEYRO: En ese sentido uno ha perdido ilusiones en cuanto a la eficacia de la película sobre lo que el espectador piensa. En general el espectador va a seguir creyendo en eso que creía antes de ver la pelícu-

la y es muy difícil que la película haya conmovido sus convicciones. Sobre todo si se trata de los «seguidores» de un predicador.

M. LLINÁS: Otra cosa que uno puede hacer es generar un punto de vista extraño. Por ejemplo: en la gran secuencia del desfile, se ve a una persona que no sé quién es, quizá Oscar de la Renta, porque lo que vemos es una exhibición de los modelos de Oscar de la Renta, que parece interesante, más atractivo de ver que todos los otros personajes que aparecen en esa secuencia, como el oriental travestido. El personaje «interesante» es elegante, serio, como podemos suponer que era Saint Laurent, por ejemplo, o entre nosotros como Silvio Soldán. Y uno ve en ese personaje a alguien tenso, que está muy atento, pero de otra manera, al desfile. Y entonces, en lugar de ver las cosas desde una perspectiva parecida a la de un espectador del desfile, podría ser vistas con los ojos de quien organiza el espectáculo. Pienso en una película como **French Cancan**, de Jean Renoir, en la secuencia de inauguración del *Moulin Rouge*, donde no vemos nada de lo que sucede, pero lo vemos a Jean Gabin, sentado atrás, como si fuese un director de orquesta, marcando cada una de las cosas que van a suceder. Uno piensa que si Wiseman hubiese elegido un punto de vista similar... Bueno, pero Wiseman eligió hacer otra cosa, y la película no se resiente por eso.

R. BECEYRO: **Model** muestra dos trabajos terminados. Uno es el disparatado film publicitario...

M. LLINÁS: Cuando lo vi me pareció mucho más logrado de lo que imaginaba.

R. BECEYRO: ...tenés razón: uno podía imaginar que lo que sería visto al final podía ser peor. Hay entonces media hora en que vemos el trabajo en el film publicitario, donde se exhiben todas las lacras del oficio de cine publicitario, y de cine a secas, también. Podés pensar que el trabajo concluye dignamente, o también se puede pensar que es la lógica conclusión, en esos dos segundos finales, con las piernas de la modelo subiendo y subiendo, producto del disparatado trabajo que se hace filmando en video esas cosas.

M. LLINÁS: Pero eso es justamente lo que el responsable de esa parte del trabajo explica a la modelo...

R. BECEYRO: Quien no presta a eso la menor atención (le dice: «es tu trabajo»).

Como se ve hay dos trabajos terminados, que pueden ser vistos, los dos, de diferentes maneras, por sus espectadores. En el caso del film publicitario, como culminación de la secuencia central, la que ocupa un gran lugar, la del film publicitario, y en el otro caso, el desfile, concluyendo el relato, de una manera un poco eufórica. Porque hasta ahí todo era más bien «trabajoso»: sacar fotos para catálogos, presentar *curriculum* fotográfico a la agencia, etc. pero en el final nos limitamos a reproducir la puesta en escena del desfile: chicas pasando, música, globos. El referente ocupa todo el lugar, en ese cierre perfecto de la película.

J. NOVAK: ¿Es posible respetar la realidad?

R. BECEYRO: Es lo que dice Mariano. Hay ahí una puesta en escena que ha sido construida para los espectadores del desfile, y también para la película,

que reproduce, preserva aquella puesta en escena. Esa es la objeción que Mariano planteaba.

M. LLINÁS: No soy espectador asiduo de desfiles de moda, lo que lamento, y por eso no puedo hablar de cómo funciona ese espectáculo, no puedo hablar de las reglas de ese espectáculo, porque no sé cómo funciona, no sé qué es lo que lleva a la gente a asistir a un desfile de modas, cuándo un desfile sale bien o sale mal. Como en todos los espectáculos que a uno no le interesan demasiado, a uno le gusta que salgan mal. A uno le gustaría que las modelos se cayeran, por ejemplo.

Y ahí está el peligro, que todo espectáculo transmite al espectador, que puede aparecer también en este espectáculo. Cómo el peligro es puesto en escena, para que el espectador comparta el riesgo. Y en ese sentido puedo objetar a la película que tampoco ella me transmite ese peligro: no me dice qué puede salir bien o salir mal.

Eso sucede en el desfile final, mientras que el resto de la película no hace eso: permanentemente trabaja ese peligro, lo que llamás «trabajoso». El ejemplo mayor es la filmación del publicitario, en donde todo, todo el tiempo, está en peligro: las cosas salen mal, no hay tiempo para cambiar las luces, las modelos no saben bien lo que el director les pide, todos están cansados, hartos, y solo esperan cuándo termina eso. Vemos todos los peligros que acechan a esa tarea.

En el desfile no es así.

J. NOVAK: Quizá decís eso porque tenés más claro cuáles son las reglas del cine publicitario, o del cine.

M. LLINÁS: Es posible, pero creo que cualquier es-

pectador que ve la secuencia del publicitario percibe esas dificultades: las tomas se repiten, se corrigen gestos y acciones, etc.

R. BECEYRO: Los modelos parecen preguntarse: ¿qué me está diciendo este tipo, qué tengo que hacer yo?

M. LLINÁS: También aparece la mujer de la agencia, hablando en nombre del cliente, planteando exigencias también imprecisas.

Pero no solo eso: vemos a las personas a las que reciben, rechazan o aceptan, que vienen a buscar trabajo. Es una situación de peligro clarísima.

A veces hay un rechazo liso y llano, porque la modelo solo mide 1.68, y a veces se les da consejos, para mejorar la carpeta de fotos. Hay ahí un peligro permanente.

No es lo que sucede en el desfile. Lo que se deja para el final no parece tener una intensidad mayor. Podría haber habido pequeñas astucias, como que salen las modelos y no se muestra el desfile, por ejemplo. Pero, claro, quién es uno para darle consejos a Wiseman.

R. BECEYRO: En relación al riesgo: he advertido una destreza particular de las modelos del desfile. La pasarela no es muy ancha, y cuando se cruzan deben hacer como un paso de baile, o una finta de torero, para evitar chocarse.

M. LLINÁS: Podría pensarse en alguna otra pequeña astucia de guión: que alguien diga «la última vez se chocaron, no vayan a chocarse esta vez».

J. NOVAK: Pero eso sería añadir algo de ficción a una materia que es documental.





■ Mariano Linás

M. LLINÁS: ¿Y cómo sabés que todo lo que ves pasó realmente?

R. BECEYRO: Uno nunca sabe, simplemente tiene una «impresión», por distintos elementos, que eso que vemos realmente sucedió.

M. LLINÁS: Cuando vemos a un modelo que llega con sus fotos, y es recibido por un miembro de la agencia, ¿cómo sabés que eso sucedió así, realmente?

J. NOVAK: Ahí se supone que podría haber intervenido el realizador del documental.

M. LLINÁS: Interviene en todo momento.

R. BECEYRO: Interviene de la manera en que interviene en una película llamada documental, cuando los materiales suceden independientemente de la voluntad de quienes los filma, incluso independientemente de que se los filme o no.

Mariano: vos decís que el desfile viene como conclusión de un film que nos ha enseñado, a nosotros los espectadores, a desconfiar de todo. Y ves en ese final una especie de plenitud inocente, conclusión de un relato que construyó una mirada aguda, crítica, desconfiada, pese a lo cual aparece esa especie de fuego artificial en el final.

Jamás criticaría a Wiseman que coloque ese fuego artificial final, aunque reconozco que de esa manera se comparte el punto de vista «inocente» del espectador del desfile.

Durante el resto de la película hemos visto gente «normal» que mira desconfiadamente todas las actividades relacionadas con la agencia de modelos, y tam-

bién hemos visto personajes lamentables, como esa fotógrafa que todo el tiempo está diciendo: «oh, la, lá, Romeo, papito», o también el director del publicitario. La película mira todo eso con ojos desconfiados (similares a las miradas de los pasantes que miran a esos modelos filmar un publicitario, o hacer unas fotos). Mariano detecta entonces una incoherencia, advirtiendo que en el desfile final la película tiene una mirada «transparente». Durante 115 minutos la película nos enseña a mirar todo críticamente, y de pronto, en esos 5 minutos finales, la mirada es recta, franca, ya no es más retorcida.

MARILYN CONTARDI: El desfile final me parece un momento más de esa serie de momentos que constituyen la película: recibimiento de las aspirantes, presentación de sus dossiers, sesión de maquillaje, diversos momentos de la filmación de films publicitarios, ni fascinación, ni impulso mimético, el desfile mismo no tiene demasiada plenitud, finalmente salen las chicas y hacen lo que *saben hacer*. Veo algo parecido a lo que ocurre en **La Ópera**, de Jean-Stephane Bron: vemos los entretelones de los espectáculos, se muestran los problemas económicos, humanos, sindicales, políticos, y cuando salen las chicas a bailar, todo es gracia. En **Model** pasa lo mismo, a algunas de las chicas les duelen los pies, qué se yo, pero cuando salen a desfilarse ante el público, todo es pura sonrisa.

R. BECEYRO: Como se ve es posible, ante este film, como en realidad ante todos los films, ver las cuestiones con diferencias de grados, o de matices.

UN ESPECTADOR: No he leído todo lo que se ha escrito sobre Wiseman, pero seguramente la cuestión

del punto de vista es central en Wiseman. He leído a críticos que han destacado el aspecto «marxista» de Wiseman, y me parece ver en su film algunos momentos que pueden funcionar como «cebos» en ese aspecto: la marcha de los negros reclamando, o el señor arrastrando un carrito. Ahí uno podría decir: ah, ahí hay crítica social, pero también puede pensarse que están como ajenas al universo de la película. Por otro lado miraba los momentos en que se construía la puesta en escena, y no difería mucho de **Naturaleza muerta**, de Harun Farocki [1997, 56 minutos]. Ahí donde Farocki muestra cómo se filma un queso, aquí vemos cómo se filma a una persona.

R. BECEYRO: Creo que **Model** plantea el conflicto del mundo de las modelos, un poco, digamos, artificial, y el mundo real, que está en la puerta, o en la esquina. Las tomas de ciudad, del ambiente, que Wiseman suele usar en sus películas, aquí están totalmente justificadas, porque constituyen el tema central de la película. En ese mundo real surgen muchas cosas: algunas brutales, como las manifestaciones, otras menos, como el señor con el cajón del cual se caen frutas, y hay pasantes simpáticos que lo ayudan a juntar esas frutas. Esa relación con el mundo real aparecen no solo en las tomas de ciudad, en las cuales no hay modelos, sino en todo momento: la gente «real» que pasa por ahí y que mira eso que está pasando, ese mundo ficticio.

El mundo ficticio a veces «ocupa» el mundo real, como en la filmación del publicitario, con la instalación de luces, cámaras, etc., aunque a veces es desalojado, como cuando se suspende la filmación para dejar pasar a algunos de los habitantes «reales» de las casas «reales».

A Wiseman, en este y en los otros films, le gusta hablar de cuestiones «materiales» como el dinero, por ejemplo. No sé si eso lo hace «marxista», pero a él le gusta que se traten los problemas de deudas impagas, y de salarios, y esas cosas.

OSCAR MEYER: Creo que hay tres cuestiones que se desarrollan en el mundo de las modelos. La primera son las sesiones fotográficas, otra es la filmación del publicitario, otra es la filmación (que en parte Wiseman comparte) de una especie de documental sobre la Agencia de modelos. Ahí se entrevista a Zoli, el dueño de la agencia, por ejemplo.

R. BECEYRO: En relación a un procedimiento típico del documental, que es la entrevista, podemos decir que Wiseman nunca hace entrevistas, y lo que hace aquí es filmar la entrevista que hace otro, y entonces entrevistador y entrevistado son mostrados por Wiseman, tal como sucede con el dueño de la agencia. Hay otras entrevistas disparatadas, como el modelo entrevistado mientras se está duchando, y el director se coloca debajo del lavabo, algo realmente absurdo. La entrevista con Zoli es «normal», y ahí se le pregunta lo que piensa de los modelos, si son raros, o si ganan demasiado, etc. Y Zoli contesta de manera más o menos sensata sobre esas cuestiones.

Tengo que reconocer que si bien tenemos una entrevista «ajena», no hecha por la película, en alguna medida Wiseman se apropia de esa entrevista, en ese plano, bastante frontal, en el que Zoli dice que raros hay en todas las profesiones, y que si los modelos ganan mucho, eso se debe a que tienen una vida «útil» muy corta. Ahí tenemos lo que Zoli piensa sobre esas cuestiones, y funciona como una en-

trevista bastante normal. Distinta es la entrevista en la ducha, que no funciona como ninguna entrevista, sino como una situación delirante, inventada por un cineasta imbécil.

M. LLINÁS: Retomando la cuestión de los «cebos marxistas», me parece que las tomas de la manifestación de los negros, en la calle, son lo que normalmente se llaman: «planos de establecimiento», marcando el comienzo de cada día de trabajo. Son cosas que suceden en la calle, afuera de esos interiores en los que se van a tomar fotografías, preparar desfiles, etc. Entendemos que la marcha de los negros sucede ese día en el que se tomaron esas fotos, y esas tomas aparecen en el film como, de alguna manera, aparecieron en la realidad, de manera imprevista. No creo que estemos frente a, usando una terminología anacrónica, un montaje de atracciones, donde se utilizan elementos ajenos al universo del film, sino simplemente frente al exterior del interior que vemos inmediatamente.

En vez de una oposición marcada entre una cosa y otra, vemos la coexistencia de ambas cosas. Por eso me parece un poco menos «marxista».

AGUSTÍN FALCO: He visto **Model** hace un tiempo, no hoy, y esa contextualización es precisamente lo que más recuerdo. Estas breves y numerosas tomas de los exteriores no me parecen «marxistas», sino más bien una caracterización del mundo en el que suceden esas cosas.

R. BECEYRO: El desarrollo de la manifestación de los negros no es diferente (ni más extensa, ni más detallada) que las otras escenas callejeras, como el se-

ñor con el carrito con frutas que cruza la calle, por ejemplo.

M. LLINÁS: Ni el film termina con la manifestación de los negros.

R. BECEYRO: Ni hay mayor duración, ni cantidad de tomas. No ocupa un lugar preponderante.

J. NOVAK: Si se hubiese filmado otro día, se hubiera incluido otra cosa.

R. BECEYRO: Sucedió eso, como sucedió que al señor se le cayeron las frutas.

M. LLINÁS: Es un poco «y además». Podemos decir: y además hay marchas de negros, etc.

A. FALCO: Y en este mundo complejo...

M. LLINÁS: ...hay un señor al cual se le caen las frutas, y vienen unos transeúntes y lo ayudan. Está menos direccionado de lo que aquellos marxistas con los que se especula, podrían desear.

R. BECEYRO: Hay que reconocer que en varios momentos de la película los materiales «de la realidad» aparecen francamente en oposición con el mundo de los modelos. Las personas que vemos en la calle aparecen vistas muy favorablemente. Estar en la calle es algo bien visto: vemos a gente que camina, mira, va y viene, todo está bien.

Además hay situaciones en las que los dos mundos se entremezclan. Esos señores que caminaban por la calle llegan al lugar donde están haciendo fotos o

filmando el publicitario, y a veces pasan entre el modelo y la cámara. Los dos mundos se chocan. Aquellas personas que cruzaban la calle ahora están junto a la filmación, mirando todo ese extraño, inexplicable, mundo.

En **Model** el sistema que Wiseman utiliza en otras películas (contextualizando la cuestión central, sea una universidad o un museo), ese sistema de tomas contextuales, funciona mejor que nunca.

M. CONTARDI: En la mostración de ese mundo exterior Wiseman es franco, no muestra ninguna astucia.

R. BECEYRO: Pero esas situaciones duran: vemos que el señor comienza a cruzar, vemos que se le empiezan a caer las frutas (parecen mangos), y lo vemos antes de que él se dé cuenta, luego vemos los transeúntes que lo ayudan.

M. CONTARDI: Sucedió así y no se iba a perder eso precisamente. Hace pensar en tomas similares de Ozu, también de los lugares en los que se desarrolla la acción. Hablando de otra cosa: es extraordinaria la secuencia del maquillaje, en la que Wiseman parece desarrollar todo lo que sabe, y uno puede pensar en los planos de la Falconetti, en **La pasión de Juana de Arco** de Dreyer. En todo caso como espectadora pienso que si me fascina ese momento es por algo que viene directamente del modo en que es mostrado.

UN ESPECTADOR: El desfile del final aparece como la conclusión lógica del relato.

M. LLINÁS: Ya nadie objeta el desfile.

(Sigue) **UN ESPECTADOR:** ... es cierto que vemos mucho maquillaje. Quizá haya cosas que quieran esconder.

R. BECEYRO: Tomemos a Frederick Wiseman, el realizador de **Model**, que hemos visto, y de **ExLibris**, que veremos después. Es uno de los más grandes cineastas actuales, y un ejemplo de lo que es el cine hoy. Tendríamos que plantearnos la cuestión que también nos reúne hoy: el cine del futuro.

Me parece que en toda reunión en la que se hable de cine, en algún momento se presenta este tema: el cine del futuro.

Las formas de enfocar este problema pueden ser muy variadas: se puede comenzar hablando de la «inédita situación tecnológica» en la que estamos hoy, y que preanuncia nuevos e inesperados desarrollos.

Puede plantearse la cuestión de las numerosas y variadas formas en que hoy se puede ver cine. Algunas de esas vías por las cuales se ve cine, como, pongamos, Netflix, producen en el espectador una impresión contradictoria: al mismo tiempo aparecen como un objeto que supone una gran variedad (de formatos, de temas, de tonos) y como algo uniforme.

Siempre que se habla de cine, se plantea alguna de estas cuestiones.

J. NOVAK: En otros momentos se han producido situaciones similares.

R. BECEYRO: Más o menos. En una ocasión en la que se planteaba una discusión sobre cine, y estaba Agustín, decías que todo lo que mostraba Netflix parecía fotografiado por el mismo fotógrafo, e incluso añadía: «y dirigido por el mismo director».

J. NOVAK: ¿Se hablaba de lo que produce *Netflix*?

R. BECEYRO: Fue una alusión, simplemente. Pero volvamos a la cuestión de que lo que pasa ahora pasó otras veces. Hubo otro momento, alrededor del 2000, en que se produjo otra revolución tecnológica: aparecieron las camaritas digitales. Con las camaritas digitales todo empezaba de nuevo, todo iba a cambiar.

J. NOVAK: De todas maneras me parece que la gran novedad que supone *Netflix* está relacionada con las audiencias y con el tipo de consumo, más que con la producción. La cuestión del usuario de *Netflix* es lo revolucionario de *Netflix*.

A. FALCO: Intuyo que el espectador de *Netflix* es alguien que viene más de la televisión que del cine. Tal vez del público que ve cine por televisión, pero no el que va al cine a ver una película. El espectador de cine en televisión es el que se corre a estas nuevas plataformas.

El espectador de televisión ve espectáculos televisivos y películas adaptadas para televisión. En *Netflix* aparecen productos que tienen una especie de estética *Netflix*. Han conformado un patrón plástico, incluso espacio-temporal, con un ritmo parecido, con una experiencia del tiempo similar, que los hace muy uniformes.

Por supuesto que en esta generalización hay excepciones. *Netflix* atenta más contra la televisión que contra el cine.

M. LLINÁS: ¿Por qué decís que atenta?

J. NOVAK: Claro, ¿por qué usás ese término?

A. FALCO: Porque quiero decir que compete, disputa, eso es todo.

M. LLINÁS: No soy un espectador de *Netflix*, y lo que puedo contar aquí es mi falta de experiencia como espectador de *Netflix*. Debo confesar, y no me jacto de ello, que no sé bien cómo es.

Yo tengo un viejo televisor, esos objetos cuadrados que ya no existen, y no tengo cable, así que en ese viejo televisor, si oriento bien la antena que se despliega como una V de la victoria (¿la victoria de quién?) puedo ver cuatro canales de aire (el 7, el 9, el 11 y el 13) y ver pero mal, el canal 2.

Incluso debo confesar que mi viejo televisor está, desde hace mucho tiempo, desenchufado.

Una vez, para hacer el montaje de una película, compramos un televisor de los nuevos, y me dijeron que ahí se veía *Netflix*, así que cuando esperábamos que se hiciera un *render*, veíamos *Netflix*, porque alguien «tenía una cuenta» y esas cosas.

A mí me habían comentado que en *Netflix* «estaba todo», como si fuera una especie de *aleph*. En aquella época yo estaba viendo películas de Ray Harryhausen, el maestro del stop motion, veía películas como **Jasón y los argonautas**, **Furia de titanes**. Pedí ver algo de eso y me dijeron: «no, eso no está». Esas películas que quería ver las había visto cuando era chico, en un programa de TV llamado «Sábados de super acción». Así que no podía recuperar mi infancia.

[**Ray Harryhausen** (Raymond Frederick Harryhausen: Los Ángeles, 29 de junio de 1920 – Londres, 7 de mayo de 2013) fue un técnico en efectos especiales y productor cinematográfico estadounidense. Era especialmente conocido por su estilo en la téc-

nica de animación *stop motion*. Algunos de sus más notables trabajos son **El gran gorila** en 1949 (junto a Willis O'Brien, película que obtuvo un Óscar a los mejores efectos visuales), **Simbad y la princesa** en 1958 (su primera película en color), **Jasón y los argonautas** en 1963 y **Furia de titanes** en 1981. Falleció el 7 de mayo de 2013 en Londres, a los 92 años.]

Insistí: «poné algo de Chaplin». «No, Chaplin no.» «¿Cómo Chaplin no?» «No, en *Netflix* se ven sobre todo series de televisión.»

En *Spotify* está toda la música, porque si uno quiere escuchar a los Beatles, se puede escuchar a los Beatles, y si uno quiere escuchar a Stravinsky, puede escuchar a Stravinsky.

Así que en *Netflix* no está todo el cine, y, como dice Agustín, tiene más que ver con la televisión, es algo que remite a las experiencias de la televisión.

Es cierto que en la televisión siempre se pasaron películas, uno veía las películas en el cine y después las veía en la televisión, pero no entiendo la gran novedad que significa *Netflix*, más allá del hecho de que quizá ahora tienen mucha plata para producir películas, más plata que otros productores. Claro que pretende que esas películas vayan directamente a la televisión, pero no veo que eso pueda interesarle al público, salvo que se llegue al extremo de que todas las películas se hagan para televisión, en cuyo caso los cineastas estaremos en problemas.

Creo que *Netflix* tiene más que ver con el futuro de la televisión que del cine.

J. NOVAK: Y sin embargo ahora lo tenemos a Martin Scorsese haciendo una película para *Netflix*, y ahí se complican las cosas.

No sé si en el futuro va a haber una diferencia tan tajante: «esto es para televisión y esto otro para cine».

M. LLINÁS: Ya hay mucha gente que dice que no hay diferencia entre cine y televisión, y pienso que esa gente es sobre todo gente que ve televisión.

A. FALCO: No he visto la película de Scorsese para *Netflix*, pero si algo tienen las películas de *Netflix* es que son en general muy malas. He visto varias películas de *Netflix* que me habían dicho que eran buenas, y eran muy malas, peores que las series, que son convencionales, que cumplen algunas expectativas del ojo convencional, pero las películas ni siquiera eso.

R. BECEYRO: En consideraciones como estas hacemos inevitablemente generalizaciones, que dependen de las experiencias que uno tiene. Por ejemplo: no tengo televisor en casa, solo tengo un lector de DVD y un monitor. Y en la computadora tengo *Netflix*. Y entonces veo *Netflix*.

En esta situación personal, uno tiene impresiones contradictorias. *Netflix* es parecido a un cable, como si fueran diferentes canales que ofrecen materiales diversos. Por ejemplo últimamente he visto algunas películas surcoreanas, como si hubiera un canal surcoreano, a causa de algún acuerdo comercial entre un productor de cine surcoreano y *Netflix*. Así he visto películas parecidas a la de todo el mundo, pero de Corea del Sur.

J. NOVAK: En *Netflix* se pueden ver buenas películas, como las de Woody Allen, también.

R. BECEYRO: Precisamente para evitar las generaliza-



ciones, quisiera tomar un caso, en *Netflix*, de una miniserie documental, que había visto, y que volví a ver, para poder hablar de ella, en esta ocasión. Se trata de «Bobby Kennedy for president», dirigida por Dwan Porter. Se trata de 4 episodios de 1 hora cada uno: un film de 4 horas dividido en 4 partes, formato habitual en *Netflix*. Cuando lo vi me encontré con largos fragmentos de los clásicos del cine documental **Primarias** y **Crisis**, realizados por el equipo de los grandes documentalistas estadounidenses: D.A.Pennebaker, Richard Leacock, Albert Maysles, Robert Drew. Incluso en cierto momento se incluye una entrevista a Pennebaker, que justamente falleció hace unos meses, a la edad de 94 años. Desgraciadamente, como era de esperar, la entrevista de Pennebaker está hecha «a la americana», es decir muy fragmentada: el entrevistado dice algo y va el corte. Esta fragmentación excesiva impide la conformación de un verdadero personaje: a veces es muy interesante lo que hay entre una respuesta y otra, las dudas y vacilaciones. La utilitaria idea de entrevista que tienen los rutinarios documentalistas estadounidenses, impide concretar algo fundamental para el documental: convertir a las personas de la realidad en personajes de la película. Uno se da cuenta cuál es la razón por la cual hacen eso (elegir una frase y cortar, volver a poner otra frase y cortar): tienen pánico a aburrir a un espectador que consideran prácticamente infradotado. Es decir que hay ahí algo contradictorio: el noble material de **Primarias** y **Crisis** se incluye en un film donde convive con otros materiales menos nobles. Desearía sin embargo, más allá de esta crítica, confesar que me encontré en este documental de *Netflix* con una toma que hubiera debido estar en **Crisis**, y que no había sido incluida. Resulta que Pennebaker

sacó de su archivo una toma realizada cuando filmaban **Crisis** y que no había sido incluida en el montaje final: se trata de una toma filmada en esa situación que está muy desarrollada en **Crisis**: la conversación en la Casa Blanca entre el presidente, su hermano Ministro de justicia y colaboradores, discutiendo qué se hará en el enfrentamiento entre el gobernador racista de Alabama, George Wallace, y el segundo del Ministro que había ya viajado al sur: Nicholas Katzenbach, en la puerta de la Universidad. En cierto momento el presidente le dice al *cameraman* que no filme lo que se va a decir, la cámara apunta al piso, corte. Uno entiende por qué una toma como esa, que hoy en día seguramente todo documental se apuraría a incluir, no haya sido incluida en **Crisis**, ya que seguramente fue considerada como una especie de intrusión en la intimidad de Kennedy y no se la incluyó por una especie de pudor. Pero uno, que ha visto tanto **Crisis** como la serie de *Netflix*, ya incluye en **Crisis** esa toma que **Crisis** no tiene.

Hay otra curiosidad en la serie de *Netflix*, que muestra una manipulación por parte los cineastas. Hay un momento de la serie en que se cuenta que, cuando Martin Luther King estaba preso en una cárcel del sur, el candidato Kennedy, que no había sido todavía elegido presidente, le hablaba por teléfono a su mujer, manifestándole su simpatía y diciéndole que iba a tratar de ayudarlo. En *off* se nos dice que Kennedy habló a la mujer de King y lo vemos hablando por teléfono. Ahora bien, quien haya visto **Primarias** sabe que esa toma fue filmada la noche de la elección primaria que el film describe minuciosamente, y que Kennedy en realidad está recibiendo los datos del escrutinio. No es cierto, entonces, lo que se nos dice: Kennedy no está hablando a la mujer de King.



M. LLINÁS: Quien habla por teléfono una vez, está llamando por teléfono todas las veces.

R. BECEYRO: Admito que el cine a veces comete algo parecido a esta manipulación que se advierte en la serie de *Netflix*. Ya se ha dicho que **Noche y niebla** de Alain Resnais incluye, ilustrando la dura vida del campo, tomas que fueron realizadas una vez que los campos fueron liberados. Eso quizá en la época de **Noche y niebla** no era considerado muy grave, pero años después, cuando se ha generalizado un uso más estricto de tomas y fotografías, puede ser algo criticable.

M. LLINÁS: La invención de la palabra «abyección» por parte de Jacques Rivette, criticando en **Kapó**, de Gillo Pontecorvo, una manipulación en el encuadre seña algo parecido.

R. BECEYRO: La referencia que se hace de la abyección que evidencia Pontecorvo, según Rivette, cuando en **Kapó**, mediante un *travelling*, adecúa el encuadre a la mano de un cadáver que está en los alambres que demarcan el campo de concentración, señala un problema que es quizá «del cine», y no «de Pontecorvo». En **Lincoln**, de Spielberg, hay un *travelling* igualmente abyecto, con la mitad inferior del plano ocupado no ya por un cadáver, sino por decenas de cadáveres y que además tiene 50 metros.

M. LLINÁS: Ese es realmente abyecto, pero el pobre Pontecorvo, que simplemente corrigió un poco el encuadre, cosa que hacen todos los cineastas en todas las películas, me parece exagerado que se lo tome como el enemigo público número 1. Si Pontecorvo,

lo supongo, leyó el escrito de Rivette, seguramente mostró extrañeza ante tamaña acusación.

R. BECEYRO: Volviendo a la manipulación de la llamada telefónica de Kennedy, es cierto que en esta reciente serie de *Netflix*, cuando se nos dice algo que sabemos que no es cierto, tiene un carácter problemático. Esto es lo que puedo decir de esta serie de *Netflix*, y me parece que para evitar generalizaciones que obligan a considerar excepciones, y que además se adecúan dificultosamente a ejemplos concretos, sería conveniente realizar en los años venideros una serie de trabajos de campo que se podría hacer con las series o films que nos muestra *Netflix*.

M. LLINÁS: Precisamente, creo que cuando ves lo criticable de la serie de *Netflix* (la toma mentirosa) se lo adjudicás a *Netflix*, pero cuando ves lo positivo (la toma encontrada) cuesta adjudicarlo a *Netflix*.

Pero considerando la experiencia que hemos tenido: ver **Model** de Frederick Wiseman, en esta sala, en la oscuridad, junto a los otros espectadores, me pareció percibir cosas que iban más allá del programa de Wiseman. Por ejemplo la insistente presencia de las Torres Gemelas, que aparecen en varias tomas a lo largo del film. **Model** fue filmada en 1980 y uno se dice: «estaban todavía».

Con esas mismas Torres Gemelas Jonas Mekas hizo un film conmovedor. [**World Trade Center Haikus**, de Jonas Mekas, 2010, 5 minutos]

Uno ve así cosas que estaban presentes sin que nadie quisiera mostrarlas: algunos avisos publicitarios, incluso detalles que mostraban cómo la gente se vestía en esa época, que incluso me hacen pensar en mi infancia, porque mi padre vivía en Nueva York pa-



■ Model (1980)

ra esa época, y esas son como experiencias laterales a la película, que van por fuera de la narración central, como una especie de paisaje externo, que cada vez, a medida que voy envejeciendo, por supuesto, se produce en mi cabeza de manera más nítida: cada vez veo más esas cosas en las películas viejas, que la narración central. Creo que alguien, alguna vez, llamó a eso inconsciente óptico, eso que aparece en las películas un poco a su pesar, como si la película fuese capaz de registrar cosas que no sabe que está registrando, cuyo narrador no sabe que está registrando. Esas cosas cada vez me interesan más.

Eso tiene que ver, me parece, con la posibilidad de la distracción. El ritmo de la película me permitía distraerme, y ver cosas que no tenían que ver con la cuestión central. La película, como quería Bazin, pero por otros medios, permite una democratización de la atención, que pudiese incluir la distracción misma, una cierta deriva.

La película de Wiseman manifiestamente ha alcanzado ese nivel de maduración, que quizá no haya sido percibido por sus espectadores contemporáneos. A ellos no les sorprende encontrar esas cosas, esas vestimentas, porque son las cosas de su tiempo. En cambio nosotros, que hemos perdido ese tiempo, vemos cosas que de otra forma no se verían.

Tal vez esa sea una de las armas del cine, una de las características del cine que estamos descubriendo que tiene: la posibilidad de ver algo que no era lo que se quería mostrar. Eso es algo que aprendemos con el tiempo, a medida que las películas van envejeciendo, o que nosotros vamos envejeciendo.

No sé si se podría comparar este «añejamiento» del cine con el paso de los años con el vino. Porque no es que con el paso de los años adquiera propiedades que

antes no tenía: simplemente es más rico. El cine sí. La pregunta que cabría hacerse es si las películas hechas para la televisión van a adquirir efectivamente esas propiedades que adquieren las películas vistas en un cine. Hay una posibilidad que no se menciona como alternativa a *Netflix*, que aparece así como la única posibilidad, como el último camino de las imágenes, algo que me parece una invención que me gusta mucho, y que uso mucho, que es *YouTube*.

Lo que hago es elegir algo en *YouTube*, (ahí parece realmente estar casi todo) y la proyecto en una especie de salita de cine que armé. Ahí se produce casi lo contrario de *Netflix*: se pueden ver pequeños fragmentos televisivos, entrevistas, pequeños momentos de lo que era antes la televisión, donde tocaba algún músico que a mí me gusta, o cantaba alguna cantante, y entonces esos fragmentos de televisión, proyectados, se vuelven cine. Y se ven texturas, soportes, de épocas diferentes. Esa posibilidad también existe. *YouTube* es otro invento del cual prácticamente no se habla, pero que es como la contracara de la rigidez de *Netflix*.

J. NOVAK: Además cualquiera puede compartir cosas de *YouTube*, lo que no sucede con *Netflix*. Eso me parece relevante.

R. BECEYRO: Ya que se ha mencionado *YouTube*, y dado que en este Encuentro hemos visto **La Ópera**, de Jean-Stéphane Bron, en *YouTube* puede verse una especie de subproducto de **La Ópera**, que se llama **Vers le silence** (Hacia el silencio). Dura 9 minutos y es una idea que ha tenido Bron, ya que el director de la orquesta es el mismo que el de **La Ópera**, mientras filmaba su film, y que tiene como base el final de la *Novena Sinfonía* de Gustav Mahler. Vemos ensayos



de Philippe Jordan, el director, con su orquesta, y luego vemos el fragmento final de la Sinfonía, que termina en el silencio, durante un concierto.

Quisiera rescatar *YouTube*, injustamente olvidado en estas consideraciones, en detrimento de *Netflix*.

M. CONTARDI: Hay películas extraordinarias en *YouTube*.

M. LLINÁS: En *YouTube* hay realmente todo. Y es notable esa posibilidad de volver cine lo que nació como televisión. Veo frecuentemente ese programa de televisión que se llama «El Show de Dick Cavett». Recuerdo ese programa de Cavett en el que aparecen los tres actores de **Maridos**, de Cassavetes: Gazzara, Falk y el propio Cassavetes. Eso ha adquirido una posibilidad cinematográfica: se ha vuelto cine. Basta con que se proyecte con un proyector grande y se vuelve cine. Curiosamente el nombre *YouTube* nació apelando a «tu televisión», y en *Netflix* está la idea del policía (flic) que es raro que no se le haya ocurrido a Godard, y la idea de limpieza, de nítido (net: red, neto). *Netflix* significa eso para mí: es la policía que limpia la imagen.

[Comentario de Llinás a posteriori: «A decir verdad, el juego de palabras con Net Flics siempre lo pensé a partir de algo así como «Les flics que nettoient»: No estoy seguro de que se entienda en la formulación del escrito. *Un Flic Net: Un policía Limpio – Un policía neto*. No había pensado la idea de Net-Flics – Red de canas»]

Por otra parte viendo *Netflix* en casa de amigos, en televisores modernos, se ve una imagen horrible, con una profundidad de campo desmedida, excesiva, y lo que aparece en un primer plano y lo que aparece en el fondo son como pertenecientes a planetas diferen-

tes. Entonces le digo a mis amigos: «por favor, sacá eso, poneme **El ciudadano**». Y entonces veo **El ciudadano** en *Netflix* y está mal; como si el aparato no supiera leer **El ciudadano**.

Me explican que eso se debe a que la definición es mucho mayor, y me pregunto ¿qué definición será esa que lee **El ciudadano** de una manera que ya no es **El ciudadano** y se convierte en una especie de *videogame*? Me parece que la lucha entre el cine y la televisión no tiene ese costado apocalíptico que a veces se dice que tiene. Más bien tiene que ver con la necesidad que tenemos algunos de ver las cosas proyectadas.

A. FALCO: Incluso en *Netflix* y en *YouTube* tenemos una tecnología de base que es similar. La diferencia está en el diseño y la decisión: alguien decide qué es lo que puede entrar y lo que no puede entrar. Uno tiene la sensación de que *YouTube* es más democrático, o por lo menos tiene mayor diversidad.

M. LLINÁS: Creo que hay otra diferencia, mayor, que es la diferencia entre el cine y la televisión, que es la relación que tiene cada uno con la memoria y con el olvido. La televisión es un objeto básicamente diseñado para el olvido. No sé si los programas de *Netflix* puedan ser vistos una y otra vez.

M. CONTARDI: Y en ese caso se vería allí lo mismo que veías en el film de Wiseman: cómo se vestía la gente en épocas pasadas, etc. Eso es algo que también pasa en la vida.

M. LLINÁS: Pero en el cine no pasa. De la misma manera es que es difícil volver a ver el programa del 9 de noviembre de 1985 del programa «Realidad 85», ani-

mado por Ramón Andino, ya que nadie lo hizo pensando en que se volviera a ver, y pienso que pasa lo mismo con los programas de *Netflix*, en cambio el cinematógrafo parecería tener la misión contraria, que es la memoria; el cine es una extraña máquina de la memoria, selectiva, es cierto, pero inédita.

YouTube es, en ese sentido, una especie de aliado del cine, que funciona como una especie de archivo. La televisión es una máquina de olvido, con su *Netflix* incluido.

R. BECEYRO: Quisiera introducir otra cuestión. Hace poco Scorsese y otros cineastas dijeron que consideraban que el centro del cine del mercado, los films de Marvel, no son cine, son como parques de diversiones. Creo que estamos con el viejo problema de la fractura que se produjo entre el cine del mercado, el cine que se da en las multisalas, y el «otro» cine, ese cine que a uno le interesa, y en el cual estarían Wiseman, Bron, etc.

M. LLINÁS: Tengo la impresión de que quienes protestan, son los grandes directores de los 70 o de los 80, los cineastas clásicos de esas décadas.

R. BECEYRO: En su momento hubo grandes cineastas que protestaron contra la llegada del cine sonoro.

J. NOVAK: Cada época tiene estas discusiones cuando aparecen novedades, cosas nuevas.

A. FALCO: Habría que distinguir los objetos. La discusión mudo/sonoro me parece más clara que cuando protestan Scorsese y Coppola contra Marvel, o cuando Martel se niega a filmar una película de Marvel.

J. NOVAK: Se hablaba del cine comercial, y tanto Scorsese como Coppola son directoralmente francamente comerciales, y ésta parece una discusión entre una empresa y otra, y no entre un tipo de cine y otro.

R. BECEYRO: Aparte del juicio que nos merecen las personas involucradas en esta controversia, hay aquí una discusión en la que participa el núcleo del cine del mercado, los films Marvel, que ocupan todas las pantallas del planeta al mismo tiempo, que incluso están diagramadas de una manera industrializada, porque ya sabemos que en 2028 se estrenará la Marvel número no sé cuanto, Hay ahí un perfeccionamiento industrial en la manufactura de esos productos, y ante esta situación se alzan voces que dicen: «pero esto no son películas, esto no es cine».

J. NOVAK: La pregunta que se puede hacer es si en otros tiempos no hubo discusiones parecidas. Hoy están los films de Marvel, en otra época era la pantalla ancha (el Cinemascope) o la pantalla chiquita (la televisión).

A. FALCO: No lo tengo claro, pero recuerdo que en la polémica mudo/sonoro se decía que iba a haber una regresión teatralizante, que llevaría al cine de lo visual a la palabra, al discurso, etc. Tendríamos hoy que preguntarnos qué hay en los films de los superhéroes que lastima eso que consideramos cine. Habiendo visto muy pocas películas de superhéroes, habiendo conversado con algunos miembros de su público, tengo la impresión de que más allá del momento cinematográfico, se plantea la cuestión de «saga», un objeto que reúne a varios, muchos, films. No importa tanto lo que está pasando, sino aquello otro que está conectado lo que está pasando, o lo



que está pasando está conectado con algo que se va a ver más adelante, importa más el conjunto de las narraciones. El presente, este film en particular, no es lo importante, sino eso que llaman universo: la trama general de una cosmogonía mitológica. Si bien hay cosas presentes, todo está conectado con lo que pasó y con lo que va a pasar.

R. BECEYRO: Qué vivo, así se es totalmente irresponsable en cuanto al film que estamos viendo. Yo también he visto pocos films de Marvel, creo que uno solamente, y el plano final, que para los espectadores parecía cargado de sentido, y que para mí era incomprensible, me tuvo que ser explicado por mi nieto, que estaba conmigo, y la explicación venía por el lado de lo que ya se sabía de ese personaje, de otros films. Me parece que la Saga justifica lo que son demisiones del narrador en cada film particular, en cada película.

M. LLINÁS: A diferencia de ustedes yo he visto todos los films de superhéroes, me gustan las películas de Marvel. Habría que preguntarse por qué. No lo tengo muy claro, algo se ha dicho, y quizá haya algo que venga de un paisaje anterior. Se hablaba de Alain Resnais, y Resnais era un entusiasta de Marvel, se reunió con Stan Lee para intentar hacer films sobre sus personajes, y entonces no estoy solo en mi gusto por los superhéroes.

J. NOVAK: A mí sí me gustan las historietas, pero menos los films.

M. LLINÁS: Justamente las historietas eran tradicionalmente baratas, se publicaban muchos números de cada una, había un desarrollo aluvional de las mitologías de las historietas y este desarrollo *ad nauseam* excedía cada ejemplar de historieta (como sucede ahora con cada film). Los films de Marvel vuelven a aquella rutina de las historietas: vemos un film que forma parte de un todo mucho mayor.

Me pregunto por qué Scorsese se indigna de los films de Marvel y no se indignó de las series de films que Spielberg impuso en los ochenta, como **Volver al futuro** o **Indiana Jones**.

En el 77 Scorsese hizo **Taxi driver**, y poco tiempo después **Taxi driver** era un film imposible de hacer justamente por su amigo Spielberg, que había impuesto las sagas de Indiana Jones. ¿Por qué eso no le resulta objetable a Scorsese, y Marvel sí?

Creo que Marvel ha renovado cierto entusiasmo del público en el cine, y a eso se deben las largas colas de espectadores de los films de Marvel. No se trata si cine sí o cine no. Se trata de un problema de «eficacia». Veo que Marvel y *YouTube* son los grandes ganadores de esta discusión.