

17

Cuadernos de Cine Documental



NÚMERO 17. 2023. ISSN 1851-4568
SANTA FE. REPÚBLICA ARGENTINA

UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL



Cuadernos de Cine Documental 17

■ Discusión / 1

Homenaje a Rafael Filippelli
Mariano Linás, Juan Villegas, Rodrigo Moreno,
Alejo Moguillansky, Carlos Essmann | 4

■ Discusión / 2

Diciembre de 1988
Beatriz Sarlo | 18

■ Programa Encuentro
de Cine Documental 2023 | 26

■ Rafael Filippelli y su *Revista de cine*
Raúl Beceyro | 30

■ Ensayos / 1

«El Ciudadano» cumple 80 años | 36

El cine y la fotografía (o, más bien,
«Barthes y Bazin») | 44

Dónde está el cine. Trabajo práctico | 51

■ Sobre Otari Iosseliani

El hilo de la narración
Raúl Beceyro | 58

■ Ensayos / 2

Sobre el travelling de «Kapo» | 66

Sobre la abyección
Jacques Rivette | 67

El travelling de «Kapo»
Serge Daney | 71

■ Los 18 films del Instituto de Cinematografía UNL
(1956-1976) que pueden ser vistos online | 84

Consejo editorial

Raúl Beceyro
Marilyn Contardi
Oscar Meyer
Pedro Deré
Agustín Falco

Contactos

cineyvideo@unl.edu.ar

En foto de tapa

Rafael Filippelli

Diseño interior y tapa

Ti de **tintas**

Coordinación editorial

María Alejandra Sedrán

 ediciones UNL

Facundo Zuviria 3563
3000, Santa Fe, Argentina
e-mail: editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

discusión

■ discusión / 1

Mariano Llinás
Juan Villegas
Rodrigo Moreno
Alejo Moguillansky
Carlos Essmann



Homenaje a Rafael Filippelli

RAÚL BECEYRO: Antes de comenzar este homenaje a Rafael Filippelli, voy a leer lo que ha escrito y mandado desde Barcelona, donde está viviendo, Carlos Essmann, formado en el Taller de cine UNL y que ha trabajado con Rafael en varias ocasiones.

CARLOS ESSMANN:

Rafa: Pasa cada vez más seguido. Muere alguien, un admirado o un amigo, o, como en este caso las dos cosas. Entonces llenamos el facebook, el instagram de sus fotos, de su foto con uno y escribimos las palabras de despedida, siempre te recordaremos, siempre con nosotros y así. Y no está mal.

Y tampoco está mal hablar de uno mismo, aunque a mí no me guste, pero ya que salgo en la foto con Rafael, en casa de Raúl, tal vez filmando el **Retrato de Saer**, y como estamos entre amigos y somos poquitos, lo haré.

En noviembre de 2022, hace un año ya, recibí el último email de Rafael, que contestaba a uno mío donde le pedía opinión sobre un documentalito que estoy haciendo: transcribo aquí el final (y perdón por el autobombo):

«En menos de dos semanas cumpliré 84 años y mi salud es bastante precaria. De todos modos, pelearé hasta el final. A la última película que hice le puse **No va más** y, sin embargo, tengo otro proyecto que no me será muy fácil realizar. Como tal vez estarás enterado, con mis exalumnos de la FUC sacamos una revista anual que te daré cuando nos veamos. Acaba de salir el número 9. Tu material me resultó muy atractivo. Veo tu decisión de encarar lo que ahora se llama documental. Si bien para mí no es una sorpresa los encuadres son muy precisos, pero me pareció que el montaje que vi es de-

masiado constante e impide la posibilidad de percepción. Dado que sigo pensando que el plano es la matriz del cine, habiéndolos logrado por qué no mantenerlos en una mayor duración. En fin, ya habrá tiempo de hablar de todo esto. Abrazo, Rafael.»

Abría, como siempre, frentes para discutir sobre todo «lo que ahora se llama documental». Y podría haberme dicho, las tomas son muy cortas, pero no, era un tipo con estilo. No hubo tiempo de hablar de todo eso, lo busqué antes de irme en noviembre, le dejé infinidad de mensajes, pero no hubo forma. Me quedé tranquilo porque volvería en abril, pero en abril ya fue tarde. En el siglo pasado, cuando yo aún vivía en Buenos Aires y no había, o no todos tenían celulares, si necesitábamos encontrarnos con Rafa quedábamos en que «mañana el primero que sale de casa llama». Y luego podían pasar semanas sin noticias, no sé si eso me pasaba solo a mí, lo que sé es que no había forma de enojarse.

Mi culo canta por radio.

Hasta que no se termina el vino nadie se levanta de la mesa.

Bing Crosby canta mejor que Frank Sinatra.

En el set quiero escuchar una sola voz: la mía.

En el Falcon, el codo izquierdo en el apoyabrazos (se la enseñó Oscar Alfredo Gálvez).

Más inteligente que Sartre, sólo Godard.

No creo que Rafa supiera quién es Keanu Reeves, pero hay un video por allí donde le preguntan qué pasa cuando nos morimos, y el tipo contesta: lo que sé es que los que nos quieren nos van a extrañar. Tiene razón.

JUAN VILLEGAS: Quisiera decir que varias veces me habían invitado a venir a Santa Fe, y por distintas razones no pude venir. Y ahora sí pude venir, en este homenaje a Rafael.

Me quedé pensando en esa frase que recuerda Carlos Essmann, esa frase sarcástica, típica de Rafa: «lo que ahora llaman documental», que puede ser tomada por una frase dicha al pasar, pero que puede suscitar un montón de cuestiones para discutir.

Acabamos de ver **No va más**, que alguien puede decir que es documental, pero esa es una apreciación bastante discutible. Ustedes pueden ver que en los títulos figuramos Mariano, Rodrigo y yo como productores, aunque no hicimos lo que hacen usualmente los productores, sí hicimos lo necesario para que la película se realice. A mí me tocó el rol de trabajar para que la película fuera aceptada por el *Incaa*; ese fue tal vez mi único rol como productor. Y en un momento decidimos presentarla como documental, eso que en el Instituto llaman «5ª vía» o «vía digital», aunque no existan las otras cuatro vías, y tampoco es digital, pero se llama así. Son en general documentales de presupuestos bajos, que exigen menos requisitos, lo que posibilitaba la libertad que Rafa necesitaba para hacer esa película.

La presentamos entonces como documental, sabiendo que no era un documental. En los últimos tiempos Rafa venía defendiendo la idea de que no importaba si una película es un documental o no, y me parece que la frase del mail («lo que ahora llaman documental») tiene que ver con esto.

En discusiones con Rafael yo defendía la idea (aunque después fui aceptando que no importaba tanto si era documental o no), de que importaba la cuestión del registro o la representación de lo real, y que en-

tonces no era lo mismo, y que en una película había que hacerse cargo de si algo era real o no. Para Rafa eso no era importante.

Lo que resulta interesante es que en muchas de sus películas, y en esta última también, incluso con mayor claridad, esa idea, que no llamaría «híbrido» como se lo llama a veces, ese híbrido entre la ficción y el documental, sino algo que tiene que ver con la ambigüedad del plano, esa idea que era de Rafa, y que también la menciona en el mail citado por Carlos Essmann, y que me hace pensar en Bazin, aunque en los últimos tiempos Rafa venía denigrando a Bazin, aunque no se entendía muy bien por qué, dado que seguía siendo un *baziniano*, aunque lo negara. La idea de la ambigüedad de lo real seguía estando presente, sobre todo en sus películas, y también se manifiesta en esa indefinición entre lo real y la ficción, que está presente en su película y, me parece, en todo el mejor cine existente. Cada vez estoy más convencido de eso.

Hoy en día tanto en el cine como en la literatura, en que se habla de literatura autobiográfica, literatura del yo, cine del yo, aparece ese elemento del documental: en la aparición del narrador, como personaje, y lo autobiográfico.

No va más, la película de Rafa, parece que se inscribe en esa nueva tradición, aunque me parece que pertenece a una tradición mucho más antigua, la de los poetas líricos, que se refieren a su propia experiencia en el poema. Esa tradición se traslada a la canción, en todas sus formas, y ahí el narrador poeta es el personaje que narra, pero a la vez también es otro. En esa misma zona ambigua Rafa construye su película, y eso está en cada uno de sus planos. No es la idea de lo híbrido, de la mezcla, sino que es una idea que está instalada en cada uno de los planos.

MARIANO LLINÁS: Una cosa que nos llamó la atención, en los días posteriores a ese hecho sorprendente y al mismo tiempo previsible, que fue la muerte de Rafa, algo que sabíamos que podía pasar en cualquier momento, pero que al mismo tiempo, cuando llegó, fue algo cercano a lo inconcebible, cuando empezamos a compartir cosas que hablábamos con uno y otro, lo que resultaba sorprendente para todos, los que formamos el núcleo de *Revista de cine*, que formábamos lo que se puede llamar una cofradía de discípulos, que seguimos alrededor de él, en ese empeño, de una manera casi ciega. Seguíamos haciendo, básicamente, lo que él quisiera.

Lo que me resultó más sorprendente de todo fue una especie de irrupción de otros Rafael Filippelli, que empezaron a surgir por todos lados. Como «Rafael Filippellis» secretos, que otras personas, que nosotros no conocíamos, también tenían. El caso más emblemático es el de sus amigos del *Brighton*, con los cuales Rafael tenía una relación no menos intensa que la que tenía con nosotros, incluso tal vez más intensa. Por lo menos era tan intensa como la que tenía con la gente de *Revista de cine*, uno de los más grandes emprendimientos de toda su vida.

Esa intensa relación con la gente del *Brighton* no se tocaba en absoluto con la muestra. Era una especie de bigamia absolutamente perfecta: otra vida. Alguno de sus amigos del *Brighton* podía no saber nada de la relación de Rafael con el cine, podía no saber nada de *Revista de cine*.

Y esas otras vidas podían multiplicarse, como su relación con el billar, por ejemplo. Había tantos «Rafael Filippellis» como personas que pudieran hablar de él. Cada una de las relaciones con Rafael con todos ellas era, en cada caso, particular, pero coinci-

dían todas ellas en un punto nada desdeñable: la intensidad. Una intensidad absoluta, en la cual todo el mundo coincidía. Por momentos, como toda intensidad, se volvía intolerable, pero pasado ese momento, quedaba como la resaca de un enorme cariño. Esa intensidad, que por momentos era difícil, se volvía algo imprescindible.

En un momento comprendí que yo mismo tenía el registro de esos Rafaeles alternativos, mucho antes de tener con él la relación que mantuve con él en los últimos veinte años. Quisiera contar de dónde viene esta temprana relación con Rafael.

Yo conocí, desde mis más antiguos recuerdos, a la familia de Rafael, al primo de Rafael, «el jinete de Salto»: Carlos Marcelli. [Fallecido en mayo de 2008] Sé que es sorprendente que haga aquí referencia al salto, a la equitación. Voy a tratar de justificarlo.

El *Tano* Marcelli, amigo de mi padre, la persona que más lo hizo reír a mi padre en toda su vida, famoso por sus fechorías de todo tipo, fue famoso también por su sentido del humor a toda prueba, y por un sentido irrefrenable de la incorrección, en una época en la que no se hablaba de la incorrección política, sino simplemente de la incorrección, y el *Tano* cultivaba eso.

Una de las personas más indomables que mi padre y yo habíamos conocido era él: la primera persona «indomable» que yo conocí era él.

Cuando empecé a estudiar cine mi amigo, el hijo del *Tano* Marcelli me dijo que ahí estaba Filippelli: «es el primo de mi viejo».

Cuando conocí a Rafael descubrí la profunda afinidad que existía entre esos dos hombres tan lejanos en sus intereses. Rafael me habló con respeto, desprecio y cariño de su primo y su familia, diciendo: «son caballos». Y tenía razón.

Al mismo tiempo, hablando con ese hombrecillo con el que me estaba encontrando por primera vez, no podía dejar de acordarme de esa especie de vértigo que sentía al hablar con el otro primo, una sensación de peligro constante pero también de éxtasis. Esa especie de peligro que uno transita con la sensación de que detrás de ese riesgo está el fervor.

Es evidente que después, cuando Rafael se convirtió en alguien mucho más importante que el *Tano*, nunca pude separarlo de ese origen familiar, y de esa manera Rafael parecía formar parte de mi familia desde la infancia, su figura marcándose desde la infancia. La última vez que hablé por teléfono con Rafael le conté que me había encontrado con mi amigo, el hijo del *Tano*, y le dije que me había contado una anécdota de su viejo que me parecía le iba a hacer gracia. Les voy a contar esa anécdota, y díganme si no parece una anécdota de Filippelli.

Mi amigo me cuenta que su hijo, a los seis o siete años, le pregunta si se puede poner la capa de Superman y tirarse por la ventana, para ver si podía volar. El padre contesta: «sí, tirate». Todos lo miran y le preguntan si estaba loco. Contesta: «mirá, si es tan pelotudo como para tirarse, mejor que se tire ahora». Esa fue la última vez que lo escuché reírse a Rafa, y pocas veces lo escuché reírse tanto.

Creo que en esa búsqueda del riesgo permanente está la clave de dónde está, dónde tenemos que buscar, esa especie de temor y temblor, que nos ha quedado vacante. No sé si eso es posible, pero creo que todos los que estuvimos muy cerca de él, sabemos qué es eso que, desde hace unos meses, tenemos que ir a buscar a otro lado.

R. BECEYRO: Sin ser estrictamente un discípulo de Rafael, desearía hacer dos observaciones «locales».

Rafael siempre estuvo muy cercano al Taller de cine, nos ayudó mucho, vino muchas veces, participó en muchas actividades, aquí en Santa Fe se hizo el montaje de algunas de sus películas. Esa es la parte más visible de esa «utilidad» que significaba Rafael, para todos los que estábamos acá.

Hay una contribución de Rafael menos evidente, y que parte del hecho de que para los intelectuales, artistas, cineastas, escritores, que vivimos en la ciudad de Santa Fe, hay una especie de trampa que se nos plantea, que es la de tener un enfoque un poco provinciano, o pueblerino, que conduce a una suerte de cerrazón, de frecuentación solo con lo poco conocido.

Un ejemplo de esto es la situación de Juan José Saer, que es por una parte admirado por muchos, pero que por otro lado es considerado por algunos escritores santafesinos una especie de objeto extraño que les gustaría que no existiera. Saer es un poco un modelo de eso que no llegarán a ser.

Rafael nos ayudó a disipar esa amenaza. Voy a contar algo que me da vergüenza recordar y me da vergüenza contar, pero lo voy a contar igual.

En cierta ocasión recuerdo haber emitido mis dudas sobre las películas realizadas por actores. Pensaba, claro, en Robert Redford, o Paul Newman o Woody Allen. Entonces Rafael empezó a enumerar algunos otros actores que habían hecho películas: Erich von Stroheim, Orson Welles, Charles Chaplin, Jean Renoir, John Cassavetes. No es que me discutió ni me corrigió, pero oí el llamado a no desoir la verdad compleja de todas las cuestiones.

Esa fue una cosa que Rafael enseñó a «los de Santa Fe». Sus venidas, sus participaciones ayudaron a disipar aquel peligro que acecha a los intelectuales, artistas, escritores, cineastas, de una ciudad como Santa Fe.

J. VILLEGAS: Se ha dicho que estoy aquí como «discípulo» de Rafa, y me hago cargo de esa denominación. Porque todos los que estamos en la *Revista de cine*, y muchos más que no están en la revista, se sienten discípulos de él, lo que es bastante impresionante. No sé si en la Argentina, en cine o en otras disciplinas artísticas, hay una figura como esa, que es no solo un referente intelectual, sino también alguien que acompaña a otras generaciones, y van avanzando juntos.

Hacer *Revista de cine* era un desafío intelectual para Rafa, y al mismo tiempo siempre sospeché que era una forma de tenernos cerca. Eso producía en nosotros una mezcla de ternura y de compromiso para acompañarlo en esa lucha.

Rafa siempre fue el que ponía más energía y más entusiasmo, llegando a retornos y enojarse porque nosotros no poníamos la misma energía que ponía él para que la revista siguiera existiendo.

Hoy, cuando él ya no está, sigue existiendo ese desafío, y la revista va a seguir existiendo, y eso por el recuerdo de aquella energía que él siempre ponía.

Pero al mismo tiempo era otras cosas. El hecho de que claramente era nuestro maestro y nosotros sus discípulos, no impedía que se diera una relación de amistad. Nosotros nos considerábamos amigos, y él nos daba ese lugar: era algo que tenía que ver con su generosidad. Generosidad que, como decía Mariano, te desafiaba, y que, muchas veces, no era algo

cómodo. Eso, que al comienzo significaba un peso, a la larga era algo que uno terminaba agradeciendo. Pero hay algo más. Rafael fue la primera persona que me hizo sentir director de cine, posiblemente cuando yo todavía no lo era, y siguió haciéndome sentir director de cine, y colega, muchas veces.

La primera vez fue en un aula de la Universidad del Cine, cuando mostré mi primer corto, que ni siquiera estaba terminado, y la forma en que él me hablaba me hizo sentir director de cine. Recuerdo que cuando un alumno mostraba un corto, él hablaba de «la película de Juan, la película de Mariano». Eran cortos de estudiantes, y no sé si le salía naturalmente, o lo usaba como una estrategia, pero fue algo importantísimo para nosotros. El sentirse director de cine para alguien que está empezando es algo fundamental. Eso también implicaba un desafío y cuando uno hacía algo se preguntaba si le iba a gustar o no. Y pienso que los miembros de la revista, cuando hagamos otra película, vamos a preguntarnos si le va a gustar o no. Rafa también era impredecible. Recuerdo cuando presenté **Las Vegas** abriendo el *Bafici*, y él estaba en la sala. Para mí era muy importante que él estuviera, por las implicancias personales que tenía la película, por lo que generó que yo tuviera ganas de hacerla, yo quería que le gustara a Rafa. Cuando salimos de la proyección y me dijo que le había gustado, yo me di cuenta de que era sincero y me dije: «ya está». No necesitaba nada más.

Esto no significaba que uno hiciera las películas para que a él le gustaran. Pienso en **Las Vegas**, que a priori no era la película que podía gustarle. Yo tenía ese miedo y me decía «esto va a parecerle una boulder atómica».

Pero, por suerte, le gustó.



Rafael Filippelli en la filmación de *Retrato de Juan José Saer* ■



M. LLINÁS: En lo que está hablando Juan hay una pregunta, que es la única pregunta que se podría traer aquí: ¿cómo se llega a ser «maestro»? Un maestro no es solamente alguien que enseña lo que el otro no sabe, no es solamente el que despierta curiosidad, sino que, me parece, es el que ayuda a los demás a seguir adelante. Y creo que nadie hizo eso con el talento con que lo hizo Rafael Filippelli. Y creo que por eso muchos de los que estamos acá, diciendo estas cosas, le estamos haciendo este homenaje.

Juan hablaba de la generosidad de Rafael, que era un tipo de generosidad muy aguda; hay mucha gente generosa que no logra eso. Es una mezcla de generosidad y agudeza.

¿Cómo formar directores de cine? ¿Cómo se es un tipo especial de persona que convierte al otro en director? ¿Tiene que ver con la acumulación de una determinada cantidad de saber? ¿Tiene que ver con el ser uno un buen director? Uno cree que no.

Rafael, misteriosamente, conocía ese secreto, y por eso todos los directores que se formaron en la Universidad del cine, se formaron con él, aunque fuera bajo la forma de un «fantasma». Todos, aunque para algunos fuera desde el temor o el rechazo, también deben estar agradecidos.

Puedo contar mi caso. Hubo un momento preciso en que Rafael me convirtió en director de cine. Yo ya tenía una buena relación con Rafael, él había conocido a mi padre, creo que me tenía un poco de simpatía, creía que yo era un muchacho curioso, medio pedante, «con inquietudes», como se dice, pero que no sabía nada de cine. Pienso que él se decía que yo era «inteligente» pero que de cine no entendía nada.

Yo había hecho mi primer corto [**Derecho viejo**, 1998, 12 minutos], que por ciertos aspectos tenía relación con una de las numerosas zonas de interés de Rafael, el tango, ya que era una historia de orilleros, una especie de *Hombre de la esquina rosada* un poco *light*. Yo no sabía si el corto me había salido bien o mal, y entonces Rafael vio el corto, y yo estaba aterrorizado pensando qué me iba a decir, de qué manera me va a destrozar.

La manera en que me destruyó fue la última que hubiera esperado. Yo me acerqué medio tembloroso y le pregunté: «Bueno, y...?». Me contestó: «Claro, digamos que viviendo a fines del siglo XX, vos no tenés que saber cómo encuadrar a la gente con sombrero».

De todas las cosas que esperaba que me dijera, esa era la última que hubiera esperado, pero no por la palabra sombrero, sino por la palabra encuadre. Yo nunca había pensado que encuadrar a una persona con sombrero o sin sombrero implicara algo. Yo simplemente quería que si había un personaje estuviera ahí donde se lo viera. No me había planteado nunca la preocupación del encuadre, y hay que pensar que ya estaba terminando la Universidad del cine.

Al escucharlo a Rafael me di cuenta de que no sabía nada, y sin embargo sentí una sensación de enorme felicidad.

Rafael me había sugerido, con enorme delicadeza, que no sabía nada, pero al mismo tiempo por dónde había que empezar, qué era lo que había que saber, para empezar a ser un director de cine.

Pasó el tiempo y la pregunta de cómo encuadrar a las personas que tienen un sombrero no está resuelta aún, pero sigue planteada como pregunta, para siempre.

Recordando la anécdota de Spielberg con John Ford, creo que Spielberg no entendió lo que le dijo Ford, pero yo creo haber entendido lo que me dijo Rafael, con la cuestión del sombrero. Creo que no es fácil encuadrar a la gente con sombrero, pero estoy aprendiendo. [En una breve conversación que mantuvieron John Ford y Steven Spielberg, cuando Spielberg era un aspirante a cineasta, Ford le mostró unos cuadros que había en su oficina, y le preguntó qué veía en ellos; el joven Spielberg respondió que unos indios, unos caballos... y Ford lo mandó a callar y le dijo: «Cuando entiendas por qué el horizonte está arriba de la imagen, o abajo, y no en el centro, puede que seas un muy buen cineasta».]

R. BECEYRO: Siguiendo con la relación de Rafael con Santa Fe, en los últimos meses, nuestra relación se intensificó, nos hablamos mucho más que en algunos otros momentos de nuestra relación en el pasado, y esto fue sobre todo debido a los intercambios frecuentes de ideas que tuvimos sobre un artículo para la Revista de Cine.

Rafael me había propuesto hace ya unos años, que escribiera para su *Revista de cine*, que ya había publicado 7 números hasta ese momento. La propuesta no era escribir sobre lo que se me ocurriera, sino que debía seguir algunos temas que se desarrollaban en cada uno de los números de la revista.

El tema del número 10 de la revista, que espero aparezca pronto, es «Dónde está el cine», y esto fue lo que hizo que empezáramos a intercambiar los borradores; Rafael me mandó el borrador de su artículo, lo leí y le dije que yo pensaba escribir algo parecido, así que debía cambiar de enfoque. Este intercambio de borradores no había sido algo frecuente, de manera

que cuando cada uno terminó su artículo, en broma, pero quizá no tanto, pensamos si no podíamos, los dos, firmar cada uno de los dos artículos.

La segunda cuestión tiene que ver con el documental que veremos después, **Diciembre de 1988**. Les había hecho llegar a Rafael y a Beatriz un montaje, no el último, del film. Estuve esperando, con bastante ansiedad, que lo vieran, y una noche recibí una llamada de ambos, después de haber visto la película, ahí Rafael me dijo que se había emocionado mucho al verla. No quisiera ir más lejos de la realidad de aquel momento, pero la realidad del presente, que hace pasar como en una sobreimpresión el final del film que vamos a ver, **Diciembre de 1988**, con la partida tan reciente de Rafael, tiñe indeleblemente aquella conversación con un brillo de ojos húmedos, que ya no sé si fue real o imaginado.

Rafael estuvo ayudando al Taller de cine se podría decir, hasta el final. Habíamos organizado un concurso para elegir un Director invitado del Taller, un cineasta que desarrollara, durante 6 meses, el Curso anual del Taller. Los integrantes del Jurado eran miembros de la Universidad, pero pensamos en incorporar una personalidad exterior y nos pareció que Rafael era la persona ideal.

Le propuse entonces a Rafael que integrara el jurado, y él aceptó, aclarando, por supuesto, que no sabía qué hacer en esa situación, pero si se lo pedíamos, no podía sino aceptar.

El 15 de marzo se cerraba el plazo para la presentación de los candidatos del concurso, y supongo que el 16 o 17 le hice llegar copia de las ocho presentaciones. Dos o tres días después hablamos por teléfono, a su pregunta sobre qué debía hacer, le dije que si encontraba algo que le interesara en esas presen-

taciones, que lo dijera. (Era obvio que si le interesaba alguno de los proyectos, ese proyecto sería elegido.) Esa conversación se desarrolló el 19 o 20 de marzo, y Rafael falleció el 22.

Querría agregar algo más, decir que Rafael fue, en más de uno de sus modos de entender el cine, un incomprendido. Una prueba de esa incomprensión se vio en algunos de los artículos aparecidos en los diarios nacionales a la muerte de Rafael; el más desarrollado, y más extenso, fue el que escribió Marcelo Stiletano en *La Nación*. Resulta bastante obvio que había diferencias entre las ideas y opiniones sobre el cine entre Marcelo Stiletano y Rafael y que esas diferencias eran grandes, pese a todo en ese artículo se muestra una real simpatía, un aprecio verdadero hacia Rafael. En un momento se hace mención de su obra «secreta y rigurosa», aunque poco después y seguramente con la misma intención de rendir homenaje, se señala que Rafael «siempre decía que los elementos básicos de ese arte [del cine, claro], eran el guion y el montaje».

Los santafesinos que hemos escuchado a Rafael en alguna de sus frecuentes visitas sabemos que muchas veces, a veces a propósito de cualquier otro tema, Rafael decía que la idea de que el guion y el montaje son la base del cine, le parecía nefasta. Para él el rodaje era el momento incandescente del cine.

M. LLINÁS: Rafael fue tratado de la misma manera en otros ámbitos. El pianista del Brighton decía que uno de los temas favoritos de Rafael era *Los mareados*, o *Cafetín de Buenos Aires*, que eran tangos que Rafael no mencionaba nunca. Ese pianista tocaba *Cafetín de Buenos Aires*, por ejemplo, y sentenciaba que ese era el tango preferido por Rafael, y no era cierto.

Uno se pregunta si Rafael era incomprendido, o si eso era uno de los tantos acertijos que Rafael dejaba por ahí. Viene a ser lo mismo.

R. BECEYRO: Llegó a ser un motivo de broma el que Rafael dijera que el guion y el montaje no eran la base del cine. Al afirmar lo contrario se demuestra la escasa familiaridad con lo que Rafael decía, pensaba, filmaba. Y lo de Stiletano en *La Nación* fue repetido por *Clarín*, y supongo, por otros periodistas. Uno puede imaginar cómo habría reaccionado Rafael, leyendo esas afirmaciones: «no, no es cierto que yo haya pensado eso, eso no es así».

Quisiera contarles cómo fue la primera ocasión en que lo vi a Rafael. Fue en noviembre de 1970, y lo recuerdo en un ascensor, en el edificio donde funcionaba la productora de cine publicitario de Fischerman. Por supuesto que estos lejanos recuerdos pueden haber sido modificados por el paso del tiempo.

Porque resulta que, en ese momento, en el Instituto de Cinematografía de la UNL se había planteado un conflicto entre la dirección y el conjunto de alumnos y profesores, y el Instituto estaba cerrado. Los profesores y alumnos desarrollábamos actividades en un sindicato, y entre otras ideas estuvo la de organizar un Encuentro contra la censura, y entonces algunos de nosotros fuimos a Buenos Aires a invitar a algunos de los cineastas que conocíamos.

En esa ocasión se produjo lo que Beatriz Sarlo llamó «la noche de las cámaras despiertas». Los cineastas de Buenos Aires contribuyeron a ese Encuentro contra la censura trayendo películas, que se exhibieron esa noche, y que fueron consideradas por un sector de los espectadores, y por una parte de los que estaban en ese momento alrededor del Instituto, como

provocaciones. Otro sector de profesores y alumnos del Instituto recibimos las películas con mayor comprensión, y ahí, creo, se cristalizó, no solo por la recepción de los films de los cineastas de Buenos Aires, esos dos grupos mencionados por Beatriz Sarlo, a los que llama «birristas» y «antibirristas».

Beatriz no inventa nada, porque simplemente constata la existencia de esos dos grupos, porque en esos momentos, finales de 1970, se había producido una separación de profesores y alumnos del Instituto en dos grupos, que adoptaron, no solo ante los films de los cineastas «porteños», posiciones diferentes.

Con respecto a esa historia lejana, hay que recordar que personas que pertenecerían al sector birrista niegan la existencia de ese sector, y gente que pertenecería al sector antibirrista niegan que haya existido dicho sector. Lo cual es cierto. Durante muchos años, hasta el '70, no había una separación ideológica, o principista, y todos nosotros participábamos de las actividades que incluían a todos.

Es cierto que lo que siempre existió fue grupos de afinidades, grupos de amigos, digamos, pero que no iba más allá de eso.

Esa fue, entonces, en el ascensor de la oficina de Fisherman, en noviembre de 1970, que vi a Rafael.

La última vez que lo vi fue, efectivamente, en el *Brighton*, ese lugar que también formaba parte de la vida de Rafael. En su entierro había algún representante de ese fragmento de Rafael, porque allí estaban los representantes de *Revista del cine*, y los representantes del *Brighton*.

El *Brighton* es simplemente un bar, y en ese ámbito Rafael tenía, con varias de las personas que lo frecuentaban, una relación amistosa, afectuosa, muy intensa.

Ese encuentro fue en febrero de este año, un mes antes de su fallecimiento.

En realidad, la última, última vez que lo vi a Rafael fue la mañana de su entierro. Yo había viajado de noche y llegué muy temprano a la Sala del velatorio. Estaba cerrada pero una señora muy amable me dejó pasar, y entonces estuvimos un rato Rafael y yo.

J. VILLEGAS: Pensaba en lo que el otro día hablábamos con Beatriz, respecto a la relación de las revistas con la historia cultural de la Argentina, una historia ya bastante larga. Siempre he asociado la idea de las revistas con las polémicas. Rafa era también un gran polemista, marcando posiciones fuertes sin tener miedo a señalar que estábamos los de un lado, y estaban los del otro. No tenía miedo a eso.

La tradición de las revistas se construyó a partir de las polémicas. Y cuando se hablaba de los birristas y los antibirristas, pensaba en Boedo y Florida, que tenían sus propias revistas en las cuales esas polémicas se planteaban. Esas polémicas se tomaban como enfrentamientos que se tomaban muy en serio.

Rafa tuvo una gran participación en *Punto de vista*, donde siempre le interesó marcar posiciones claras. Es un aspecto que me parece necesario señalar en este recuerdo de Rafael.

M. LLINÁS: Y después está lo que señala Alejo Moguillansky, y que es aquello que siempre Rafael creyó, que es «la voluntad de forma». Y eso es lo que separa aguas de una manera manifiesta. Tenemos, por un lado, entonces, la voluntad de forma, y enfrente la ausencia de voluntad de forma, es decir el contentidismo, la voluntad de aleccionar, el convencionalismo.

Rafael consideraba la voluntad de forma como un elemento siempre redentor, como un elemento de libertad. Contrariamente a lo que uno podría pensar, que Rafael era formalista, y que el formalismo funciona siempre como algo coercitivo, como algo deliberadamente difícil, tengo la impresión de que toda su vida, Rafael defendía la voluntad de forma, y eso tenía que ver con todos sus «gustos», por ejemplo, sus valoraciones de los cantores de tango. Su defensa de Raúl Berón y de Gardel se debía a cuestiones que tenían que ver con la forma. Cuando Rafael hablaba de Berón hablaba de una manera en que nadie hablaba, y los que discutían los gustos de Rafael utilizaban argumentos que no tenían nada que ver con la forma. En ese sentido la contundencia de sus argumentos convertía lo que él decía en algo fértil. La forma era el camino hacia la libertad.



■ Llinás y Villegas.



discusión

■ discusión / 2

BEATRIZ SARLO: Me proponen decir algo después de ver **Diciembre de 1988** y lo primero que se me ocurre, espontáneamente, como viendo una imagen, y no una historia es: esto no pudo pasar en Argentina. No pudimos tener una dictadura militar de las más sangrientas, y en tan corto tiempo después de esa dictadura, la sociedad permitió, eligió, siguió a Raúl Alfonsín, un líder completamente convencido, casi enloquecido en su convencimiento, convencido de la democracia. Es como si esta película describiera una parábola que debía suceder en el futuro, no que efectivamente sucedió en esa Argentina que yo viví, esos acontecimientos que formaron parte de mi vida. Esta película le da una centralidad a la política que me parece fundamental. Sabemos que la política es una dimensión más en el mundo social, pero si no cuenta con este tipo de dirigentes (aun cuando tengan ideas opuestas a las de Alfonsín) la política pierde esa centralidad.

Cuando aparece Menem, hacia el final de la película, uno comprende que termina ahí no solo el gobierno de Alfonsín, sino un capítulo fundamental de la historia de la Argentina. Cuando aparece Menem me dije: «¿es posible, volvió el pasado?».

Cuando hablo de pasado estoy hablando del federalismo reaccionario, porque si bien hay un federalismo progresista, organizador, estructurador, que existió en la Argentina desde el comienzo, pero también hubo esa vertiente feudal, autoritaria, reaccionaria.

Si esto pude pensarlo, mientras aparecía Alfonsín todo el tiempo, si pude pensarlo, debo atribuirlo al mérito del film. Mientras aparecía Alfonsín, casi en un presente de la historia que se estaba contando, yo podía mirar hacia atrás, el film me puso en condiciones de mirar hacia atrás, y también de mirar hacia adelante.

Pude hacer una especie de rememoración histórica, y también de advertencia. Lo que nos pasó una vez puede que nos pase en algún otro momento, si no cuidamos, como Alfonsín cuidó, a nuestra democracia.

RAÚL BECEYRO: Viendo la película en esta ocasión, me pareció advertir, más que en otras ocasiones en que la vimos, la actualidad del discurso político de Alfonsín. Por un lado, se ven los problemas que Alfonsín tuvo en su relación con los militares. Pero más allá de eso, en lo que Alfonsín dice, refiriéndose a esos problemas y a aquellas épocas, se encuentra cierto tipo de actualidad: por ejemplo la imagen de la política arrinconada, y cuando habla de la necesidad del diálogo en política, y el peligro de que en lugar de ese diálogo haya dos monólogos, y otras cosas parecidas, y uno tiene la impresión de que una reflexión de ese tipo es algo inaplicable hoy en día, en donde encontramos eso que Alfonsín criticaba: la ausencia de diálogo, los dos monólogos, etcétera.

Ya se olvidó que la política es diálogo, es deliberación, es discusión (no hago otra cosa que repetir las palabras de Alfonsín).

Cuando Alfonsín viene por última vez a la Universidad del Litoral, en 1996, pronuncia un discurso y algunos de los fragmentos del discurso están en la película. No hay que olvidar que estamos muy cerca de la Convención Constituyente del 94, y que en gran parte ese discurso trata de explicar, mediante ese elogio de la política como diálogo y deliberación, lo que dos años antes se había planteado, en la discusión pública, como «el pacto de Olivos», el acuerdo entre Alfonsín y Menem para reformar la constitución. Hoy casi no se habla del Pacto de Olivos; se habla de la Reforma del 94.

Podemos pensar que Alfonsín ganó esa discusión. Más allá de la cuestión del Pacto de Olivos, está la cuestión, central, del consenso, del acuerdo en política. Ese aspecto de la política, que Alfonsín desarrolla extensamente en 1996, y cuyos fragmentos centrales están rescatados en esta película, parece hoy algo imposible.

B. SARLO: O también se cambian los condicionamientos de los acuerdos y de los consensos. Cualquiera de nosotros puede pensar que los consensos que hoy se logran a uno no le gustan. Porque aquí hubo, y a uno puede no gustarle, el «pacto de Gualaguaychú» [En alusión al acuerdo de la UCR y el PRO que condujo a la elección de Mauricio Macri en 2015.]

En la Argentina se ha pasado por diversas formas y diversos contenidos de los consensos. Poner a Alfonsín como el consenso paradigmático que cumpliría todos nuestros deseos, es quizá un poco arriesgado después de las cosas que han pasado en estos últimos años. Ha habido consensos que evitaron situaciones que podrían haber llegado a ser graves.

Por otra parte, pienso que lo que hizo Alfonsín con las fuerzas armadas fue profundo. Aunque posteriormente hubo algunas intenciones militares, se puede pensar que técnicamente ya fue imposible que esas fuerzas armadas actuaran como lo habían hecho, porque Alfonsín recortó esa concentración de poder que permitió que las fuerzas armadas no pudieran seguir actuando como antes.

R. BECEYRO: Aunque hasta el último día Alfonsín debió enfrentar situaciones muy difíciles. Lo que pasa, justamente, en diciembre del 88, ese mes que comienza, el día 1º, con la sublevación de Seineldín,

y luego, desobedeciendo las instrucciones de Alfonsín (que no hubiera ninguna negociación con los sublevados), se produce un acuerdo entre Seineldín y Caridi, el Jefe del Ejército. Alfonsín se queda así sin ningún poder.

Incluso está la complicación que supone la presencia de Menem, que aunque todavía no ha sido elegido ya es el candidato del peronismo, y se producen conversaciones entre los carapintadas y dirigentes menemistas.

Así que hasta el final Alfonsín debía enfrentar situaciones muy complicadas.

B. SARLO: No hay que olvidar que en el interior del radicalismo había gente, que podría ser calificada de derecha, que no estaba de acuerdo con una política tan intransigente con las fuerzas armadas.

Que la UCR haya logrado, con Alfonsín, un estatuto de enorme responsabilidad, es cierto, pero ninguno de los dos grandes partidos ha evitado las tentaciones a las que el peronismo ha sucumbido, varias veces, en estos últimos años. Los dos partidos tienen una fuerte responsabilidad, y no solamente el peronismo.

R. BECEYRO: En ese sentido el peronista que pensaba muy parecido a Alfonsín era Antonio Cafiero, tal como el propio Alfonsín manifiesta. La cercanía de Cafiero a Alfonsín no le fue para nada provechosa, ya que pierde la interna con Menem, quizá, entre otras razones, por esa cercanía.

Hay muchos detalles que pueden detectarse. Por ejemplo, cuando Alfonsín anuncia que va a entregar el poder anticipadamente, menciona explícitamente el Vicepresidente, y eso tiene que ver, me parece, con los rumores que corrían en esos días, respecto

a que Alfonsín podía renunciar, y Martínez asumir la presidencia.

B. SARLO: Tal como sucedió con Guido continuando el gobierno de Frondizi.

R. BECEYRO: Efectivamente, tal como sucedió con Guido, aunque no era el Vice, ya que no había Vice en ese momento, sino el Presidente del Senado, y continuaba la cadena institucional.

Además, en ese discurso de Alfonsín anunciando que entrega el poder, Alfonsín está tosiendo todo el tiempo...

B. SARLO: Debe ser porque era fumador, como yo...

R. BECEYRO: No creo que fuera porque fumaba mucho. Además, termina recitando el preámbulo, tosiendo, anunciando el final de su gobierno. Podría hacerse una película, que se llamaría «De preámbulo a preámbulo», que comenzaría con el Preámbulo en la 9 de julio, ante un millón de personas, y terminaría con el discurso anunciando la entrega anticipada del gobierno. En otro momento, en la entrega del poder a Menem, es muy impresionante ver el carácter republicano de Alfonsín, aplaudiendo a Menem, muy considerado con la ceremonia en la que participaba, y en un contexto tan desfavorable para él, en esa sala llena de entusiastas menemistas.

B. SARLO: No voy a hacer un alegato pro Menem, pero pensemos en la posibilidad de un desenlace diferente. Que Menem hubiera dicho: «No me corresponde, en esta ocasión no agarro». Y hubiera asumido algún gil en esa situación tan complicada, para que, solo



después, llegara Menem (vaya uno a saber a qué país llegaría Menem).

R. BECEYRO: Como uno ha estado mucho tiempo trabajando en la película, y ha visto cientos de veces los materiales, advierte muchos detalles que, me parece, son muy significativos. Alfonsín entrega el poder y si uno mira todo el tiempo, solamente a Alfonsín, se lo verá haciendo esfuerzos para demostrar respeto y consideración hacia Menem. Luego viaja a Chascomús, y en ese discurso declara que es un día de alegría. Yo estaba ese día en Chascomús, que en ese momento era un planeta aparte, pero recuerdo la tristeza, la desolación que todos teníamos, incluyendo a Alfonsín. Y sin embargo enfrentaba ese día muy complicado para él, y declaraba que era un día de alegría, porque por primera vez desde la instauración del sufragio universal, un presidente elegido democráticamente entregaba el poder a otro presidente elegido democráticamente. Alfonsín podía sentir alegría por eso, pero ciertamente había tristeza por las condiciones en las que se producía ese traspaso del poder, y debía esforzarse...

B. SARLO: Creo que también estaba celebrando efectivamente. Hay un poco fingir, por parte de Alfonsín, pero, por otra parte, una celebración verdadera, como sucede muchas veces con los políticos. Al lado del sufrimiento podía haber una especie de apuesta: «yo con esto paso a la historia, soy el primer presidente que pasa el poder a otro presidente, las dificultades que tenemos hoy se van a borrar, etc.». Interpretando esa situación, como se interpreta un cuadro, se puede pensar que en esas sonrisas y esa amabilidad también puede estar una sensación de

satisfacción del deber cumplido: «cumplí, aunque mi sucesor sea este tipo tan poco calificado, y logré, después de Rico, de Seineldín, de todos esos problemas, logré pasar el mando a otro presidente.»

Alfonsín logra, en el nivel simbólico estructural, lo que la democracia necesitaba en ese momento. Yo no criticaría a ese Alfonsín diciendo: «cumplí mi tarea, aunque no sea una victoria en todos los frentes».

R. BECEYRO: Recuerdo, cuando en el 94 filmamos **La Convención**, que Alfonsín era una especie de paria político, después del pacto de Olivos.

B. SARLO: Pero no era un paria para su partido...

R. BECEYRO: lo que quedaba de su partido...

B. SARLO: ...lo que quedaba de su partido, que bastante rápidamente se reveló que no era poco.

UN ESPECTADOR: Aprovechando que Beatriz está aquí en Santa Fe, me gustaría una reflexión tuya sobre la actual situación política.

B. SARLO: Pero así no estamos cumpliendo con los acuerdos. Yo vine a ver esta película, que me parece un trabajo extraordinario, y a hablar sobre ella. Pero, rápidamente, dar mi opinión que usted solicita, no es posible. Así no vale. Ustedes acaban de escuchar, con un respeto que agradezco enormemente, estas reflexiones sobre la película, después de ver, también respetuosamente, la propia película. Pero si yo les preguntara, ahora, ¿qué otras cosas vieron, entre las nuevas películas, cuyo tema sea el rock?

Ustedes podrían decir, legítimamente: «Sarlo, no me cambiés de conversación».

Cada 15 días escribo sobre cosas vinculadas al presente, pero plantearlo ahora es como trastornar el pacto discursivo sobre el cual está armado este encuentro. Íbamos a ver este film, y a hablar sobre este film, y en eso consistía el pacto entre nosotros y ustedes, como público.

Podríamos pararnos en la esquina y conversar sobre el presente, pero no me parece que debiera hacerse en este marco. Me parece que tendemos a destruir los marcos discursivos que nosotros mismos hemos logrado construir

R. BECEYRO: Quisiera, de alguna manera, defender la pregunta que se ha formulado. Es cierto que hoy, cuando se toma un remis o un taxi, se habla del presente...

B. SARLO: ...hablá entonces vos...

R. BECEYRO: ...no, eso a nadie le interesa. Podemos preguntarnos de qué manera las cuestiones planteadas en la película pueden tener una prolongación que llegue hasta hoy. Ahí está la legitimidad de esa pregunta.

Porque cuando uno escucha algunas cosas, resueñan de una manera...

MARILYN CONTARDI: ... actual.

B. SARLO: Creo que más bien uno se traslada al mundo de la película. La película nos traslada a ese pasado, tan real, con sus imágenes y sus palabras. Pero no puede trasladarnos al presente. No hay, ahora, militares que puedan actuar así. El último militar fue

Aldo Rico, y lo reprimieron. Lo reprimieron gracias a que, antes, había estado Alfonsín.

M. CONTARDI: Pero en la última parte, cuando Alfonsín viene a Santa Fe en el 96, y se habla del consenso, y ahí se pueden proyectar esas cosas hacia un presente.

R. BECEYRO: Es cierto que actualmente el problema militar no existe, pero no quisiera tener que ponerme a enumerar todos los problemas que existen.

B. SARLO: Pero en ese caso traigamos a un sociólogo y a un economista, para que hable de esas cosas.

M. CONTARDI: Es cierto que algunos problemas de aquella época ya no se plantean, pero tenemos algunos otros que subsisten, como la dificultad de ponerse a discutir sin insultarse ni agarrarse a los tiros. Quizá esto se plantea en otros países...

R. BECEYRO: ... con la Argentina nos alcanza.

M. CONTARDI: Hay cosas que, en nuestro país, hoy, no se pueden hacer.

B. SARLO: Lo que trato de demostrar es que es muy difícil que, un tema, pueda ser trasladado varias décadas, diciendo «ubiquémoslo en el presente». Eso no sucede así. Porque si no terminaríamos hablando de la grieta en la época del peronismo y de la grieta ahora, y todo va a ser una mermelada.

Me gustan las precisiones, sobre todo si tenemos esa historia para sustentar esas precisiones. No me niego a hablar de cosas como la grieta, porque todo el mundo sabe que escribo cosas como esas ca-



da quince días, pero si estamos en una conversación responsable, no quisiera hacer una patinada de aquel pasado hacia este presente. Esto es todo lo que quería decir, y estoy preparada para escuchar lo que se pueda decir sobre eso.

M. CONTARDI: Solo quería destacar la legitimidad de la pregunta.

B. SARLO: Marilyn, vos sos una gran poeta, y por tanto sabés que la diferencia que existe entre «el ponerse a conversar» y «me puse al final de la mesa redonda a improvisar una interpretación sobre eso» es grande, y prefiero, cuando hablo en público (porque hablando en público ya me equivoco bastante), por lo menos no incurrir en la improvisación como una de mis equivocaciones.

En el intercambio de preguntas hay en general un moderador, que establece que las preguntas pueden versar sobre ciertos temas y no sobre otros.

Si tengo que pensar en perspectiva los últimos noventa años de historia argentina, puedo decir: «no me avisaron que trajera un machete sobre esos últimos noventa años».

Creo que el público tiene toda la razón del mundo para hacer la pregunta, pero los que estamos de este lado, podemos decir: «a eso no llego, no voy a responder sobre eso».

Otra pregunta más interesante que podría plantearse es: ¿hubiera sido posible un Gualeguaychú en los años setenta? Es muy difícil colocar a los protagonistas en escenarios completamente diferentes.

No estoy en condiciones hoy de contestar a esa pregunta sobre el presente. Pero dejémosla escrita y reunámonos en Santa Fe dentro de 6 meses. Hay una

bibliografía, podemos estudiar la cuestión y nos veremos dentro de 6 meses.

R. BECEYRO: Vaya uno a saber en qué condición estaremos dentro de 6 meses.

ISABEL MOLINAS: Mi pregunta tiene que ver con la especificidad del cine documental. Me gustaría preguntar cuál fue el trabajo en relación con el guion, cuánto tiempo llevó, cómo fue el trabajo de buscar otras voces para completar el relato.

R. BECEYRO: El trabajo en esta película fue muy raro. Desde comienzos del año pasado empezamos a trabajar. La búsqueda del material fue llevado adelante gracias al Archivo de la Radiotelevisión Argentina. Pero en todo momento hubo sorpresas.

Por ejemplo, hace más o menos un mes descubrimos que el día antes del comienzo del Juicio a las juntas, Alfonsín hace un discurso denunciando tentativas de golpe. No sabíamos que ese discurso existía y nos preguntamos: ¿cómo es eso: el día antes del comienzo del Juicio Alfonsín denuncia tentativas de golpe?

Otro material sorprendente es el discurso del Jueves Santo de la Semana Santa del 87. Porque todos hemos visto las imágenes del domingo, con Alfonsín en el balcón, junto a Cafiero, Luder, etc. Pero el Jueves Santo Alfonsín hace un discurso en el Congreso para parar el golpe que se avecina. Ese es otro material que encontramos ya avanzado el trabajo.

Después está la filmación de Chascomús, con Alfonsín llegando en avión a Chascomús, en una filmación casera o del Canal de cable local, una hora después de entregar el poder a Menem. Ese material es rarísimo y no recuerdo de dónde lo sacamos.

Por otra parte, están las cosas que filmamos nosotros. Está **La Convención** y está **Martes 19**, cuando Alfonsín viene en el 96. Este es un material distinto al del Archivo, porque el Archivo viene filmado por otro. No vayan a creer que el material de archivo está tal cual estaba en el original. Hay modificaciones, limpieza del material, a veces de manera intencionada. Bueno, algo tenemos que hacer nosotros con el archivo, porque si no todo el significado viene «de fábrica».

El trabajo con archivo, en consecuencia, es azaroso, depende de muchas cosas.

El guion se elabora a partir de un hecho central: la Asamblea Legislativa del 21 de diciembre de 1988. Es, después de los títulos iniciales, lo que primero se ve, desarrollado, y luego aparece de nuevo, brevemente, en el momento en que, cronológicamente, le corresponde.

Recuerdo esa Asamblea Legislativa, donde Alfonsín trata de librarse de la encerrona en la que los militares lo habían colocado. Es una situación muy dramática. Alguien [Jean-Louis Comolli] decía que en esta clase de film «político», la victoria es espectacular, pero la derrota es cinematográfica. Por eso nosotros, cuando tenemos el Cabildo, con Alfonsín y mucha gente que lo escucha, ahí tenemos la imagen de la victoria, que es espectacular. Pero cuando tenemos la situación dramática de Alfonsín, en todo ese final de su gobierno, ahí tenemos cosas bien interesantes. Y sobre eso es la película.

Otro asunto es la delimitación del tema. Esta película no es sobre Alfonsín, ni sobre el gobierno de Alfonsín, ni siquiera sobre el período final del gobierno de

Alfonsín. Es sobre los problemas de Alfonsín con los militares en ese período. Nada más. La delimitación del tema es algo esencial.

Y otra cosa más, ya que estamos. A uno no le gustan los documentales en los cuales, cada tanto, aparece un señor que cuenta cosas. A pesar de eso buscamos algo que podría completar el relato. Y entonces surgió la posibilidad de mostrarle a José Ignacio López la película (lo que era la película en ese momento) y filmarlo en sus reacciones posteriores. Y eso funcionó.

B. SARLO: Eso funcionó muy bien.

R. BECEYRO: Es una especie de «viveza» del film. Mostrar a José Ignacio López comentando la película que estamos viendo nosotros.

Lo de Brandoni fue *Litus*, el Canal de la Universidad, que lo filmó cuando vino a Santa Fe a participar en una mesa en el Paraninfo.

Recuerdo que yo estaba ahí, y cuando escuché a Brandoni hablar de esos últimos días de Alfonsín, cuando bajaban los cuadros y había una enorme tristeza en la Residencia de Olivos, me dije: «tendríamos que estar filmado esto». Por suerte *Litus* lo estaba filmando, y gracias a ese material de archivo, tenemos ese fragmento en la película.

José Ignacio López y Luis Brandoni son las únicas dos personas que hablan para la película, digamos, y a uno, que no le gustan los documentales con gente que habla, informando, sin embargo, le pareció que esa participación de José Ignacio López y Luis Brandoni, podía ser algo adecuado.



■ Diciembre de 1988 (2024)



Programa

■ **Jueves 9 de noviembre**
Homenaje a Rafael Filippelli

20.30 hs.: **NO VA MÁS**, Rafael Filippelli, 2021, 63'

El adiós al cine de un gran cineasta.

Homenaje a Rafael Filippelli, por sus discípulos

En presencia de Mariano Llinás y Juan Villegas. Participan Alejo Mognillansky, Rodrigo Moreno.

Rafael Filippelli fue un gran amigo del Taller de Cine UNL, y participó en muchas de sus actividades, viniendo muchas veces a Santa Fe para participar en varios *Encuentros...* En este primer día del *Encuentro de cine documental 2023*, se exhibirá su última película: **No va más**, y luego en una mesa de discusión, varios de sus discípulos participarán en este homenaje. Los participantes son: Mariano Llinás (director de *Balnearios*, *Historias extraordinarias*, *La flor*, *Testa*), Juan Villegas (director de *Sábado*, *Victoria*, *Las Vegas*), Alejo Mognillansky (director de *El escarabajo de oro*, *La vendedora de fósforos*, *Por el dinero*, *La edad media*) y Rodrigo Moreno (director de *El descanso*, *Mala época*, *El custodio*, *Reimón*, *Los delincuentes*).

■ **Viernes 10 de noviembre**
Homenaje a Jean-Luc Godard/ Rafael Filippelli

Jean-Luc Godard falleció el 13 de septiembre de 2022, y Rafael Filippelli falleció el 22 de marzo de 2023. Es sabida la consideración que tenía Rafael de Godard. En cierta ocasión fue invitado a uno de los *Encuentro de cine documental* para, después de ver una película de Godard, participar de una mesa de discusión en la que pudiera desplegar las razones de su entusiasmo por Godard.

Este homenaje a Godard/Filippelli en este *Encuentro...* consiste en la exhibición de **Sin aliento**, el primer largometraje de Godard, cuya influencia en la evolución del cine moderno es indiscutible, y de **Secuestro y muerte**, el film realizado por Rafael Filippelli sobre la historia del secuestro y asesinato de Aramburu por parte de los Montoneros, en 1970.

17 hs. **SIN ALIENTO**, de Jean-Luc Godard, 1960, 90'
Con Jean-Paul Belmondo y Jean Seberg.

El deslumbrante comienzo de la obra de Godard, fallecido el 13 de septiembre de 2022.

18.30 Hs. **SECUESTRO Y MUERTE**, de Rafael Filippelli, 2010, 95'

Guion: Beatriz Sarlo, Mariano Llinás, David Oubiña.
Con: Enrique Piñeyro, Agustina Muñoz, Esteban Bibliardi.

El secuestro y asesinato de Aramburu, por los Montoneros, es el tema de este film riguroso.

20.30 hs. **TISHE! (SILENCIO!)** de Victor Kosakovsky, 2003, 80'

Documental único, que no se parece a ningún otro. Kossakovsky filma lo que pasa en la calle, desde las ventanas de su departamento, y logra describir no solo la vida en San Petersburgo, sino la propia sociedad rusa.

Víktor Kosakovski nació en Leningrado, Rusia, el 19 de julio de 1961. Comenzó su carrera en el cine documental en Leningrado como ayudante de cámara, asistente de dirección y editor en 1978. Realizó sus estudios en los Cursos Superiores de Escritores y Directores de Cine en Moscú en 1988.



La película **Tishe!** se hizo a partir de imágenes que Kosakovski filmó desde la ventana de su departamento en San Petersburgo. La cinta fue un éxito en los festivales de cine en 2002. En 2019, obtuvo gran reconocimiento de la crítica por su documental **Acuarela**, sobre la importancia del agua. Fundó su propia compañía de producción cinematográfica en San Petersburgo, llamada *Kosakovsky Film Production*.

■ **Sábado 11 de noviembre**

Homenaje a **Sergei Loznitsa**.

Sergei Loznitsa nació el 5 de septiembre de 1964 en Baranvichi, actualmente Bielorrusia, que todavía formaba parte de la Unión Soviética, pero se trasladó junto a su familia a Kiev, Ucrania, donde Loznitsa realizó sus estudios.

En 1987, se graduó en el Instituto Politécnico de Kiev Ígor Sikorski como matemático. Entre 1987 y 1991, trabajó en el Instituto de Cibernética en el ámbito de la inteligencia artificial. Al mismo tiempo, trabajó como traductor de japonés. En 1991, entró a la Universidad Panrusa Guerásimov de Cinematografía, en el departamento de dirección en el taller de Nana Djordjadze. En 1997, se graduó con honores.

Desde 2000, trabajó en el documental en San Petersburgo. En 2001, se trasladó a Alemania.

17 hs. **FUNERAL DE ESTADO**, de Sergei Loznitsa, 2019, 135'

La muerte de Stalin, y las muestras de devoción que desencadena a lo largo y ancho de la Unión Soviética,

hasta el monumental entierro final, reconstruido por Loznitsa utilizando el abundante material de archivo producto de la permanente filmación, por parte de numerosos *cameramen*, de todo lo que acontecía. Un oportuno cartel final informa de la realidad de esa situación, más allá de ceremonias y muchedumbres.

Work in progress

Proyección del montaje —en curso de elaboración— de: **Mientras siguen ahí**, de Marilyn Contardi, que por medio del entrecruzamiento de material de archivo, centrado sobre todo en la obra de Pipi Lucero, y material filmado en la actualidad, evoca relaciones y encuentros entre amigos.

Work in progress

«Experiencias del Taller de Cine de la UNL 2023». Director invitado: Agustín Falco.

20.30 hs. **EL PROCESO**, de Sergei Loznitsa, 2018, 125'
En la Unión Soviética, en 1930, ya anunciando los sangrientos procesos de 1937–38, un grupo de ingenieros son acusados de pertenecer al Partido Industrial, y llevar adelante una campaña de sabotaje a la industria. Como anuncian los carteles finales, dicho Partido Industrial nunca existió, y fue un invento de los servicios secretos soviéticos para explicar ciertos problemas de la economía soviética, acusando a inexistentes saboteadores.

Todo el juicio fue filmado con varias cámaras y con ese material Loznitsa construye un relato apasionante.



- Rafael Filippelli y su *Revista de cine*

Rafael Filippelli

Raúl Beceyro

Rafael Filippelli y su *Revista de cine*

Una cuestión que se planteó hace tiempo, tiene que ver con la relación entre el hacer cine y el pensar el cine. En otras palabras, entre el arte y la estética, es decir la reflexión sobre el arte.

A veces se explicitaba esta cuestión, pero otras veces aparecía de fondo, como en filigrana. Cuando Truffaut entrevistaba a Hitchcock para su libro, o cuando Lindsay Anderson, hablando de Ford, daba su visión del cine, o cuando Tarkovsky hablaba de sus propias películas, nos encontrábamos con cineastas que, además de hacer películas, reflexionaban sobre el cine.

En 2015 tuvimos la idea de incluir, en nuestro *Encuentro de cine documental*, una mesa de discusión en la que se podía examinar esa cuestión: «Hacer cine y pensar el cine» tenía como título. Invitamos a Rafael Filippelli y a David Oubiña para que discutieran, entre ellos y con el público esa cuestión.

En cierta ocasión Rafael había dicho, diferenciando claramente ambas cuestiones: «las ideas no se filman». En otras había matizado un poco su posición [«Lo de filmar ideas no me parece claro, las ideas aparecen después del film, pero entiendo lo que se quiere decir: las ideas como formando parte del cine.»], y se había reconocido él mismo como un caso complejo, dado que hace cine, filma películas, al mismo tiempo que escribe sobre cine, y además enseña cine. Explicando su posición Rafael arremetía, lo que había hecho ya en otras ocasiones, contra la idea del guion y el montaje como bases del cine.

«Creo que, cuando dije que las ideas no se filman, estaba pensando en eso que se llama *guion de cine*. Siempre recuerdo el libro de Pudovkin que se llamaba *Guion y montaje, bases del film*, y cuyo título llamaba la atención porque en él no figuraba la

filmación, que era entonces considerada una especie de trámite, que incluso podía realizarse por teléfono. Sin pretender disminuir el rol del guion y del montaje, me parece que es muy importante, para un film, lo que sucede mientras se está filmando.»

Recordemos que en el artículo escrito por Marcelo Stiletano en *La Nación*, cuando Rafael falleció, se decía, erróneamente, que Rafael pensaba que el guion y el montaje eran la base del cine. Era todo lo contrario: Rafael consideraba que la filmación era el momento determinante del cine.

Pero volviendo a nuestra cuestión: Rafael consideraba que había lo que él llamaba cineastas intuitivos y cineasta reflexivos:

«Puede pensarse que hay cineastas que han pensado el cine y hay cineastas intuitivos, y ninguna de las dos situaciones garantiza nada. Puede haber un cineasta que ha pensado el cine hasta las últimas consecuencias, y que hace películas malas. Lo mismo puede pasarle al cineasta intuitivo: se deja llevar por la intuición y puede hacer películas muy malas, o muy buenas.»

En esa ocasión Rafael ramificaba la cuestión inicial. El hacer cine era algo que estaba claro, pero el pensar el cine bifurcaba en dos manifestaciones de ese pensar: enseñar cine y escribir sobre cine.

En cuanto al enseñar cine Rafael decía en la mesa de 2015:

«El enseñar cine empieza con una desconfianza total. En el 89 Manuel Antín deja el *Instituto de Cine*, cuando Alfonsín se va, y tiene un dilema que

conversa conmigo (y supongo que con mucha otra gente): si ponía una escuela, o una productora. Le aconsejé que pusiera una productora, él puso una escuela, y de ahí surgió la FUC. Me ofreció dar clase y al principio no quería, pero al segundo año acepté, porque necesitaba el dinero. Y entonces tuve que empezar a pensar de nuevo el cine, o pensarlo por primera vez, sistemáticamente. Tuve que releer a Bazin, y leer a Deleuze (que tantos malentendidos puede producir en la cabeza de los cineastas), y esas lecturas fueron cambiando, sin que me diera cuenta, mi manera de hacer cine. Puedo decir que esos fueron los mejores años de mi vida.»

Para Rafael, entonces, enseñar cine era como un colorario, casi inevitable, del pensar el cine.

Pero antes, ya había habido una materialización de ese pensar el cine, que era el escribir sobre cine: Rafael había escrito numerosos textos sobre cine en revistas como *Punto de vista* o *Lulú*. Incluso en 2008 se había publicado su libro *El plano justo: cine moderno de Ozu a Godard*, una recopilación de sus escritos sobre cine. Pero cuando Rafael participa en el *Encuentro de cine documental* de 2015, ya hace un año que había aparecido el Nº 1 de *Revista de cine*. Y aquí la cuestión se vuelve todavía más compleja.

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

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

Resumiendo los pasos sucesivos que da Rafael, tenemos:

1. Pensar el cine (reflexión sobre el cine, ideas sobre el cine), al comienzo.
2. Escribir sobre cine, como manera de materializar esas ideas. De ahí los artículos escritos por Rafael.
3. Enseñar cine, con lo que implica un «pensar de nuevo» el cine.
4. Hacer una revista como *Revista de cine*, con lo que implica defender las ideas que se tienen sobre cine, o luchar por esas ideas. Aquí tenemos una especie de escribir sobre cine al cuadrado y, sobre todo, escribir defendiendo ideas, junto a otros que defienden ideas parecidas.

Si miramos el Comité de dirección del Nº 1, tenemos los nombres de Rafael, Hernán Hevia, Mariano Llinás, Rodrigo Moreno, David Oubiña, Juan Villegas y Sergio Wolf. Varios de ellos vienen directamente del «enseñar cine», ya que fueron alumnos de Rafael en la Universidad del cine.

El primer número de la revista produjo algunas respuestas airadas, sobre todo al primer texto, que es una transcripción de la conversación que mantuvieron los integrantes del Comité de dirección sobre el tema «Por dónde empezar (discusión sobre la crítica)». En ese texto se producía eso que la revista quería ser:

una especie de conversación entre personas que pensaban de manera parecida, sobre cuestiones que los enfrentaban con otros grupos, personas o revistas.

Aquí se producía el enfrentamiento entre los cineastas, los que hacen películas, y los que piensan el cine, es decir los críticos. Se afirmaba, con variados argumentos, que los críticos no podían hablar de cine de manera adecuada, y que eran los cineastas los que comprendían más a otros cineastas y a los films. Esta posición tenía antecedentes. Por un lado, Jean-Luc Godard había dicho en 1962: «Todos nos consideramos, [cuando escribíamos en *Cahiers du cinéma*], como futuros realizadores. Ir al cine o a la Cinemateca, era ya pensar cine y pensar el cine. Escribir ya era hacer cine, porque entre escribir y filmar, hay una diferencia cuantitativa, no cualitativa. El único crítico que lo haya sido completamente, fue André Bazin. Los otros, Sadoul, Balazs o Pasinetti, son historiadores o sociólogos, no críticos. (...) En tanto crítico, me consideraba como un cineasta. Hoy en día me sigo considerando un crítico, y en cierto sentido lo soy más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago un film, introduciendo una dimensión crítica».

Godard, de esa manera, abolía la distancia entre hacer cine y pensarlo (en aquella época se decía entre «el cine y la crítica»). Incluso el pensar el cine podía ser considerado simplemente un trampolín para hacer películas. El realizar films era lo que justificaba el ejercicio de la crítica.

Otra posición también extrema fue expuesta por Jacques Rivette, hablando de Ingmar Bergman:

«La crítica ideal de un film no podría ser sino la síntesis de las cuestiones que fundamentan el film: una obra paralela, su refracción en el medio verbal. Pe-



ro su defecto, aun de una crítica ideal, es que sigue hecha de palabras, sometida al análisis y a su delimitación. La única crítica de **Juventud divino tesoro** tiene como título **El séptimo sello**; la única verdadera crítica de un film solo puede ser otro film».

El texto de *Revista de cine* desarrollaba argumentos parecidos, o al menos continuaban la argumentación central de Godard y Rivette. No es sorprendente, entonces, que los críticos se sintieran descontentos con ese razonamiento. Porque o bien se ponían a hacer películas, o su trabajo no servía para nada.

Había algunos colaboradores en ese primer número de *Revista de cine* que no eran discípulos de Rafael (como Beatriz Sarlo o Pablo Gianera), pero el núcleo de la revista eran alumnos de Rafael, que habían estudiado con él.

Cuando sale el Nº 1 de *Revista de cine* Rafael tenía sus dudas sobre si existiría un Nº 2. Seguramente armar ese primer número había significado tal esfuerzo que le parecía dudoso que pudiera continuarse la aventura. Pero actualmente han aparecido 10 números de la revista, y eso significa que el impulso que produjo Rafael en el grupo que hacía la revista, tuvo una respuesta que permitió ir sacando, anualmente, un número.

Tengo la impresión de que los discípulos de Rafael que posibilitaron que la revista siguiera saliendo, lo hicieron por una especie de lealtad personal hacia Rafael. Que Rafael no esté más plantea un dilema

que veremos cómo se resuelve. Porque el número 10 estaba prácticamente armado cuando Rafael falleció, y es una especie de legado de Rafael. Pero ¿y ahora? Ya habían salido 7 números de *Revista de cine* cuando Rafael me propuso colaborar con la revista. Como cada número tenía un centro o eje, el texto que se publicó en el Nº 8 fue «El ciudadano cumple 80 años», donde se planteaban cuestiones que concernían no solo a Welles, sino, por supuesto, también a Bazin.

En ese momento Rafael, como advirtió Juan Villegas, criticaba duramente a André Bazin, a pesar de ser completamente *baziniano*. Porque, es cierto, cuando uno descubrió a Bazin (hace 50 años o mucho menos) descubrió a quien «hablaba la lengua de los cineastas», como alguien dijo, y desde entonces Bazin se convirtió en una referencia ineludible para todo lo que se pensó sobre el cine.

En el Nº 9 se publicó mi «El cine y la fotografía (o más bien Barthes y Bazin)» en el contexto de varios artículos sobre «Algunas relaciones del cine».

Para el Nº 10 se solicitaron textos sobre la cuestión «¿Dónde está el cine?» y en esa ocasión intercambiamos con Rafael borradores de nuestros respectivos artículos, que compartían una perspectiva común sobre la cuestión. Incluso en cierto momento pensamos que podíamos llegar a firmar los dos juntos, cada uno de los dos artículos, el suyo y el mío.

En los Nº 8, 9 y 10 de *Revista de cine*, entonces, aparecieron los siguientes textos.

■ ensayos / 1

ensayos

■ «El Ciudadano» cumple 80 años

1.

El Ciudadano fue estrenado el 1º de mayo de 1941. Hubo que esperar el fin de la guerra para que se diera en Francia, el 3 de julio de 1946. Dos días después André Bazin publica en el diario *Le Parisien libéré* su primer artículo sobre el film de Welles. La relación Bazin–Welles será profunda, prolongada, y tiñe la relación que uno ha tenido tanto con **El Ciudadano** como con André Bazin.

De todo lo que escribió Bazin sobre **El Ciudadano** lo primero, importante, fue publicado pocos meses después, en la revista *Temps modernes*, con el título de *La técnica de Citizen Kane*. Resulta curioso que Sartre, que había visto **El Ciudadano** durante su visita a Nueva York, y que había escrito un texto desfavorable en la revista *L'écran français* en agosto del 45, le haya solicitado a Bazin, cuyo entusiasmo por **El Ciudadano** conocía, que escribiera un artículo en su revista. Era una manera, casi, de retractarse.

Bazin decía: «la importancia de **El Ciudadano** no podrá nunca ser sobreestimada»; tiene razón, pero ¿en qué puntos precisos se puede fundamentar esa importancia?

Tomemos dos: el primero es ¿de qué manera **El Ciudadano** despliega su anécdota? o en otras palabras ¿cómo **El Ciudadano** dice lo que dice?

Después de la secuencia inicial, donde vemos a Kane que muere pronunciando la palabra Rosebud, irrumpe el Noticiero. (La salida del Noticiero va a ser, por el contrario, gradual, ya que vamos a ver, sobre el final del Noticiero, que está siendo visto por el grupo de periodistas en esa especie de microcine.)

El Noticiero cuenta la vida de Kane, que es, por otra parte, el tema de **El Ciudadano**, o sea que el Noticiero, a la manera de un noticiero, es cierto, cuenta lo mismo que va a contar el resto del film, la hora y 50 minutos restante. Eso quiere decir que en el mi-

nuto 12 o 13, el espectador ya sabe todo lo que la película va a contarle.

Estamos ante una situación escandalosa, ya que normalmente el relato de toda película avanza contando al espectador cosas que el espectador no conoce. Incluso el hecho de que el espectador «adivine» lo que va a pasar, porque es algo previsible, se considera un defecto del relato. Aquí el film «despacha», liquida toda la anécdota en el minuto 12, y en consecuencia destruye la posibilidad de que la película avance como todas las películas. Pero entonces ¿cómo avanza un relato que, de entrada, elimina la posibilidad de hacerlo como lo hace todo film?

Habría que ver primero, de qué manera el noticiero y el resto del film «dicen lo mismo». El noticiero, de una manera superficial, sensacionalista, enfática, cuenta todo lo que se verá después, pero además cuenta cosas que no serán desarrolladas en la continuación del relato como, por ejemplo, el accidente en el que morirán su primera mujer y su hijo.

Porque el, digamos, «relato principal» de **El Ciudadano**, desarrolla algunas cuestiones que ya ha mencionado el Noticiero, pero hay otras cuestiones que ni toca. De manera caprichosa, arbitraria, va desarrollando algunas cuestiones detalladamente, mientras que sobre otras pasa muy por arriba, a veces ni siquiera mencionándolas. Pensemos, por ejemplo, en la secuencia de los desayunos.

En esa secuencia **El Ciudadano** cuenta la evolución de la relación de Kane con Emily, su primera mujer, desde el enamoramiento inicial hasta el desapego final. Con ese material anecdótico podría construirse una película entera; ya hay muchas películas que cuentan historias de amores que comienzan bien y terminan mal, o viceversa. Pero Welles cuenta los 15

años de esa relación enlazando media docena de desayunos, escalonados a lo largo de esos 15 años y que muestran ese amor inicial y la separación final: en el último desayuno ya ni se hablan. La secuencia de los desayunos dura unos tres minutos.

Aquí está, creo, la respuesta a la pregunta de saber de qué manera avanza un film en el cual, en el minuto 12, el espectador sabe todo lo que el film va a contarle. Ya que no se utiliza lo que se cuenta como motor del relato, lo que queda es el «cómo» se lo cuenta. La serie de desayunos no es la manera obvia, evidente, «natural» de contar una relación amorosa. No es una manera de contar, digamos, invisible, que se borra detrás de los hechos narrados. La manera de contar esos hechos aparece, por el contrario, muy evidente, en un primer plano, anteponiéndose, o por lo menos sobreimprimiéndose a los hechos narrados.

Mediante el procedimiento de dar toda la información de entrada, en el Noticiero, el film dirige la atención a lo que se podría llamar «la instancia de la narración», a los procedimientos narrativos, a la «manera» de contar, al estilo.

Pero además creo que el procedimiento de librar la información de entrada libera al narrador de toda obligación en ese sentido. Sin el Noticiero el desarrollo de la anécdota tal cual es materializada por el resto del film, esa manera arbitraria, caprichosa, desmedida, de contar «algunas» cosas de la vida de Kane, sería algo caótico o directamente incomprensible. Si el resto del film puede actuar así, es porque lo hace tranquilamente, confiando en esa especie de red de contención que es el Noticiero.

En cierta ocasión Jean Renoir dijo: «El primer trabajo del director de cine es desembarazarse del tema.» **El Ciudadano** sigue al pie de la letra el consejo de Renoir.

Además de la manera de desarrollar su anécdota, hay otro elemento central en **El Ciudadano**: lo que se podría llamar «el estilo documental».

El Noticiero es, en el fondo, un falso documental. Para hacerlo Welles se planteó cómo el cine enfrenta hechos, situaciones, personajes, que pertenecen al orden de lo real. Y entonces comprendió que el cine que enfrenta lo real, es decir el documental, se ve obligado a exteriorizar cierta dificultad (y a veces directamente imposibilidad) que experimenta en ese combate cuerpo a cuerpo con lo real.

El primer elemento de ese «estilo documental» es el lugar de la cámara. Al documental le cuesta ubicar la cámara en un lugar central (lo que sucede fácilmente en el film de ficción, donde la cámara se ubica en el lugar, generalmente cercano, que le permite «ver bien» lo que pasa).

Es por eso que en el Noticiero tenemos a Hitler visto desde «abajo» del balcón en el que se encuentra, o al anciano Kane visto «desde afuera» de los jardines del parque de su residencia.

Es obvio que en el falso documental que es el Noticiero la cámara no sube al balcón en el que está Hitler porque Welles no quiere, no es que no pueda, como sí le sucedería al documental que hubiera filmado al Hitler «real» en un balcón.

Si el falso documental exhibe, como si estuviera orgulloso, sus dificultades o imposibilidades para, por ejemplo, poder ubicar bien la cámara, constituyendo eso un rasgo del estilo documental, el verdadero documental trata de resolver, de la mejor manera posible, el problema que se le plantea, y tratará de ubicar la cámara en el lugar más «central» posible.

Una especie de corolario de esta dificultad de la cámara para ubicarse bien, es que el encuadre resul-

tante es inadecuado, y parte de ese encuadre es inútil, como por ejemplo en la toma en que vemos el féretro de Kane que está siendo retirado, y la parte derecha del cuadro está ocupado por una pared que está únicamente porque como la cámara está colocada a una distancia excesiva, se ve obligada a incluir cosas que, si pudiera, evitaría.

El otro elemento básico del estilo documental es la discontinuidad del montaje. Dado que se enfrenta con un acontecimiento que, como pertenece a la realidad, se desarrolla de manera ininterrumpida, la filmación de ese acontecimiento solo puede, en principio, desarrollarse de manera discontinua: se filma un momento, se para, se filma otro momento, etc. Cada uno de esos momentos puede difícilmente pegarse al siguiente momento, dado que, entre ellos, «falta» algo. Tomemos el corte más «continuo» posible: el empalme en movimiento. El cambio de toma realizado en el preciso momento en que un personaje se sienta, o se para, o gira, o entra en una habitación, conduce a que el corte pase inadvertido, a que no se vea el cambio de toma.

A la ficción le resulta fácil conseguir el empalme en movimiento: le basta con hacer repetir al actor la acción, filmada desde otro punto de cámara, y entonces puede unir las dos tomas en el momento en que se produce el gesto, el movimiento. El único problema que se le plantea es instrumental: debe asegurar la continuidad del movimiento, la velocidad, la manera de ejecutarlo.

Al documental, es decir, repito, al cine que enfrenta acontecimientos reales, le resulta difícil realizar el empalme en movimiento. Dado que en el momento del movimiento no puede, prácticamente, filmar desde otro lugar, debe unir dos movimientos diferentes pero



parecidos, y hacerlos parecer un solo movimiento. Por supuesto que el falso documental que es el Noticiero, exacerba esta dificultad, y entonces vemos a Kane deambular por los jardines de su casa (filmado «desde afuera») en dos tomas consecutivas a las cuales le falta un fragmento, un momento. Es como si hubiera una sola toma a la que se le hubiera sacado un pedazo.

El verdadero documental busca de todas las maneras posibles el empalme en movimiento (hace lo que hace toda película). Desde siempre los documentales buscan empalmar en movimiento. En 1936, en **Correo nocturno**, la toma del jefe del tren postal subiéndose al tren que comienza a marchar, está unida a otra toma (con la cámara en el tren) en la que se lo ve terminando de subir al tren. Y así siempre: en **La lucha**, en 1961, el campeón Carpentier se tira a la piletta (la cámara situada a sus espaldas) y en el movimiento, se cambia de toma y lo vemos, de frente, zambulléndose.

Estos dos elementos del estilo documental: el lugar de la cámara y la discontinuidad del montaje, pueden ser claramente enunciados gracias al Noticiero de **El ciudadano**.

Aquí hemos visto solamente dos cuestiones (cómo el cine dice lo que dice, y «lo documental» en el cine) de las muchas que **El ciudadano** despliega (uno a veces tiene la impresión de que en su film Welles se plantea «todas» las cuestiones centrales del cine). Así uno se explica por qué Bazin dijo que «la importancia de **El ciudadano** difícilmente pueda ser sobrestimada», de la misma manera que Truffaut pudo decir que «es el film que más vocaciones de cineasta ha despertado» o que Godard, hablando de Welles, haya podido decir: «todos, siempre, le deberán todo».

2.

Si analizamos los *Escritos completos* de André Bazin, podemos constatar que **El ciudadano** es uno de los films al que Bazin ha dedicado mayor cantidad de escritos, y Welles uno de los cineastas que Bazin ha mencionado más veces. No solo eso: en vida de Bazin se publicaron solo dos libros escritos por él, y uno de ellos es su libro sobre Welles, publicado en 1950 con un prólogo de Jean Cocteau. Además, en su último año de vida (falleció en 1958), Bazin preparó una reedición de ese libro que, publicado en 1972, mostró que no era simplemente una reedición, sino que Bazin prácticamente, había dejado el manuscrito de otro libro sobre Welles.

Pero, por otra parte, antes que nada, una aclaración: la lectura de sus *Escritos completos* nos enseña que de la misma manera que Bazin ha prestado una atención considerable a Welles, también lo ha hecho con **La regla del juego**, de Renoir, **Paisá** de Rosellini y **Ladrones de bicicletas** de De Sica. Es por eso que Bazin, sin duda, es el crítico que mejor ha estudiado las bases del Cine moderno: **La regla del juego**, **El ciudadano**, el Neorrealismo. El propio Bazin, en su «Carta a Aristarco», dice que ha consagrado al Neorrealismo lo mejor de su atención crítica. Podría decir lo mismo de Welles o Renoir.

No quiero decir que desde Renoir Welles y Rosellini no haya pasado nada en el cine, pero pienso que las novedades absolutas que significaron los grandes cineastas posteriores (Antonioni, Tarkovski, Kiarostami, Rossellini, Depardon, Wiseman), se desarrollaron en un territorio balizado por Renoir, Welles, Rosellini, De Sica, en los cuarenta.

Parfraseando al propio Bazin, podría decirse que la importancia del Bazin crítico difícilmente podría ser sobrestimada, y que va de la mano de la importancia

de la obra de Welles. Para convencer al lector desearía tomar dos fragmentos del libro de Bazin sobre Welles, el primero, aunque estos dos fragmentos fueron conservados en el segundo libro, publicado en 1972. Bazin toma como objeto de análisis el plano secuencia de la tentativa de suicidio de Susan:

Estudiemos una secuencia típica de Welles: la de la tentativa frustrada de suicidio en **El ciudadano**. El plano abre con el cuarto de Susan visto desde detrás de la mesita de luz. En un primer plano, pegado a la cámara, un vaso enorme, que ocupa casi la cuarta parte de la imagen, con una cucharita y un tubo de pastillas destapado. El vaso nos oculta casi completamente la cama de Susan, ubicada en una zona de sombra, de donde escuchamos unos gemidos indistintos, como si alguien estuviera dormido o drogado. El cuarto está vacío; al fondo de este desierto privado, está la puerta, que aparece aún más lejana, a causa de la perspectiva del gran angular, y *detrás* de esa puerta, se escuchan golpes. Sin haber visto otra cosa más que un vaso y escuchado dos planos sonoros diferentes, comprendemos la situación: Susan se encerró en su cuarto para intentar suicidarse, y Kane trata de entrar. La estructura dramática de la escena está esencialmente fundada en la distinción de esos dos planos sonoros: el gemido cercano de Susan, los golpes de su marido detrás de la puerta. Una tensión se establece entre esos dos polos mantenidos a distancia gracias a la profundidad de campo. Ahora los golpes se hacen más fuertes: Kane trata de forzar la puerta, y lo logra. Lo vemos aparecer minúsculo en el marco de la puerta y precipitarse hacia nosotros. La chispa brotó entre los dos polos

dramáticos de la imagen. La escena terminó. Para comprender la originalidad de esta puesta en escena, que puede parecer natural en la medida en que logra lo que se propone, hay que tratar de imaginar lo que hubiera hecho, aproximadamente, otro cineasta que no hubiera sido Welles.

La escena hubiera sido compuesta por cinco o seis planos. Por ejemplo: detalle del vaso y de las pastillas; plano de Susan gimiendo en su cama (en ese momento, sonido en *off* de los golpes contra la puerta), plano de Kane golpeando la puerta, creación de un «suspenso» por un breve montaje paralelo, una serie de planos en el interior del cuarto, y unos planos afuera, golpeando la puerta, hasta el plano de la puerta que cede a los golpes de Kane, en ese momento Kane, de espaldas, precipitándose hacia la cama y quizá, para terminar, primer plano de Kane inclinado hacia Susan.

Se ve claramente que la secuencia clásica constituida por una serie de planos analizando la acción según la conciencia que el cineasta quiere que tengamos, se resuelve acá en un solo y único plano. Así, el plano que utiliza la profundidad de campo en Welles, tiende a la desaparición de la noción de plano en una nueva unidad en la planificación, que podríamos llamar plano-secuencia

Esta es solo una muestra del trabajo teórico de Bazin. Su análisis de la secuencia de **El ciudadano** es, simplemente, una lección de cine. Muchas veces uno ha mostrado a los alumnos la secuencia y luego uno ha leído lo que Bazin escribió. No hacía falta nada más. Pasa lo mismo cuando Bazin realiza consideraciones más generales, globales:



Lejos de ser, como algunos han dicho, especulando con un espectador distraído, un «retorno al plano fijo» practicado desde los comienzos del cine por Méliès, Zecca o Feuillade, o yo no sé qué redescubrimiento del teatro filmado, el plano-secuencia de Welles es una etapa decisiva en la evolución del lenguaje cinematográfico. (...) No es solamente otra manera de poner en escena, sino que es el cuestionamiento de la naturaleza misma de la historia. Así el cine se aleja un poco más del teatro y se convierte menos en un espectáculo que en un relato. Como en la novela, en efecto, aquí no es solamente el diálogo, o la claridad descriptiva, o el comportamiento de los personajes, sino el estilo impreso al lenguaje lo que crea el sentido.

A veces, como conclusión de las clases sobre **El ciudadano** uno se ha limitado a leer el fragmento final de Bazin (el estilo que crea el sentido) y ya estaba. No hacía falta nada más.

Que Bazin haya elegido como material de análisis privilegiado a Welles, Renoir, el Neorrealismo, es, al mismo tiempo que la prueba de un olfato infalible, la constatación de lo cierta que es la afirmación de que Bazin habla la lengua de los cineastas. El «lugar» desde el cual habla es único, similar al que ocupaba Adorno hablando de música o de filosofía. Era un lugar cercano a la producción, no a la recepción, a pesar de que partía de una posición de espectador, de lector. Por eso, hoy, lo que escribió Bazin suena a los oídos de todo cineasta como algo cercano, fraterno, solidario. Pero no siempre fue así.

3.

Quisiera hacer una especie de autocrítica. Si no, juzguen ustedes. Mientras Bazin vivió (los escasos 40 años de su vida), publicó muchos textos (cerca de 2.600) pero solamente dos libros (su *Orson Welles* es uno de ellos). Al final de su vida, además de escribir el segundo libro sobre Welles, preparó una selección de sus ensayos, que pensaba publicar en cuatro tomos, agrupados bajo el título de *Qué es el cine*. En la presentación del primer tomo, que es una presentación de la serie, habla de «por lo menos» cuatro volúmenes. Tres de los volúmenes estaban listos cuando Bazin falleció, el 11 de noviembre de 1958: no pudo ver ni el primero. Los cuatro tomos aparecieron entre 1958 y 1962: el cuarto, consagrado al Neorrealismo, fue organizado y prologado por Jacques Rivette. Mientras que los textos incluidos en los tres primeros tomos habían sido revisados por Bazin, y el caso de su célebre *Evolución del lenguaje cinematográfico* es ejemplar: reúne dos o tres de sus ensayos en un solo texto, en el cuarto tomo Rivette se limita a elegir los textos de Bazin más importantes sobre el Neorrealismo. Rivette supone que si hubiera podido Bazin habría revisado algunas repeticiones y hubiese reescrito algunos fragmentos, tal como había hecho con los tomos precedentes.

Hasta 1975 podía leerse a Bazin a través de los cuatro tomos de *Qué es el cine* en francés, o de su traducción en español. Porque en 1966 la Editorial Rialp, que tenía una colección de libros sobre cine, publicó, en un solo, voluminoso tomo, con una tapa dura color amarillo y una sobrecubierta con una foto de **El ciudadano**, *Qué es el cine*, donde reunía los 65 ensayos publicados en los cuatro tomos en francés. Era un libro impresionante, pero debo confesar que en ese momento (mediados de los sesenta) no me di



■ El ciudadano (1941)

cuenta (no nos dimos cuenta) del valor de ese libro de Bazin. Parte de esa negligencia puedo adjudicarla a la época: quizá otros eran los enfoques que interesaban más, y pongamos como ejemplo la perspectiva que el crítico italiano Guido Aristarco señalaba, a partir de su revista *Cinema Nuovo*. En los sesenta, antes y después de que Rialp publicara el grueso tomo de *Qué es el cine*, aparecieron dos números de la edición latinoamericana de *Cinema Nuovo*, la editorial española Lumen publicó *Historia de las teorías cinematográficas* del propio Aristarco y la editorial de la Universidad Central de Venezuela publicaba *La disolución de la razón*, libro de unas seiscientas páginas que reunía numerosos ensayos de Aristarco. Asimismo, aparecía el breve texto de Aristarco *Novela y antinovela*, publicado por Jorge Alvarez, y no hay que olvidar que Aristarco colaboraba con la revista argentina *Tiempo de cine*.

Pero sea cual fuera la explicación, uno no se dio cuenta del valor de lo que Bazin escribió, y tuvieron que pasar muchas cosas, y varios años, para que uno rectificara ese juicio apresurado.

Porque en 1975 la editorial francesa hace una selección de los 65 ensayos de Bazin (elige 26) y publica en un solo tomo *Qué es el cine*. Rialp ahora publica en un solo tomo esta reedición de Bazin y a partir de ahí este será el libro por el cual se conocerá a Bazin. El editor de los *Escritos completos* de Bazin en francés, Hervé Joubert-Laurencin, lamenta la eliminación, para la posteridad, de algunos de esos ensayos. Se dejó de lado, entre otros, el extenso ensayo sobre Wyler, y la decisión editorial en ese caso quizá se deba a que, en la edición de 1958, el propio Bazin incluye, cosa muy extraña, una nota en la que relativiza lo que escribe sobre Wyler, a quien, en el 58, considera que sobrevaloraba en el momento en que escribía su ensayo, diez años antes.

De cualquier manera, uno tuvo que esperar la versión resumida de *Qué es el cine*, ese único tomo, para darse cuenta de su valor, y empezar a leer, a estudiar, a admirar, a André Bazin.

Me doy cuenta de que empecé hablando de **El ciudadano** y terminé hablando de André Bazin. Pero la explicación es muy simple: Bazin nos enseñó a ver **El ciudadano**, a comprender el cine.



■ El cine y la fotografía (o, más bien, «Barthes y Bazin»)

Tomemos a André Bazin al pie de la letra: cuando en 1958 sale el primero de los 4 tomitos de *Qu'est ce que le cinéma*, en el prólogo (Bazin ya había fallecido y no lo pudo ver impreso), Bazin escribió, enigmático: «Partiremos, como se debe, de la imagen fotográfica». Efectivamente el primero de los ensayos incluidos en su libro es *Ontología de la imagen fotográfica*, un texto sobre fotografía, quizá el único ensayo escrito por Bazin «sobre» la fotografía.

En consecuencia, por una obligación que no fundamenta, para Bazin si se quiere hablar de cine, «se debe» empezar hablando de fotografía.

Tomemos, entonces, *Ontología de la imagen fotográfica*. La primera versión del texto de Bazin fue publicada en 1945, en el libro colectivo *Los problemas de la pintura*. Bazin revé y corrige algunos párrafos para su publicación en *Qué es el cine*, pero la gran modificación es la introducción de una frase, al final, separada de lo anterior por un asterisco: «Por otra parte el cine es un lenguaje».

¿Qué cambió del 45 al 58 para que Bazin incluya esta frase que, por otra parte, no desarrolla ni fundamenta?: está aparte, no se relaciona con ningún otro análisis incluido en su ensayo.

Quizá se deba a la presencia, ya en ese momento, de lo que poco tiempo después se desarrollaría, sobre todo en los textos de Christian Metz, en lo que se llamó «Semiología del cine», es decir el cine analizado desde una perspectiva propiamente lingüística.

Como se ve Bazin incluye en sus ensayos algunas frases enigmáticas («partiremos, como se debe, de la imagen fotográfica» o «por otra parte el cine es un lenguaje»), que no se preocupa por aclarar. Así no podemos saber qué quiso decir, exactamente.

Pero podemos suponer que con la frase «por otra parte el cine es un lenguaje», Bazin quería decir algo como: «Sí, ya sé que el cine se puede analizar como un lenguaje, desde una perspectiva lingüística, pero no es eso lo que hago yo aquí. Otra vez será, o, los que quieran hacerlo, que lo hagan».

La frase incluida en el final de su ensayo sobre la fotografía parece querer apartar, con el revés de la mano, la «tentación semiológica», esa tentativa por querer anexas al territorio lingüístico todas las actividades que, como el cine, son también «lenguaje», y hay que considerar que prácticamente todo puede ser considerado un lenguaje (desde el lenguaje de los semáforos, al de las actividades artísticas).

La frase enigmática de Bazin, a través de la cual cuestiona una práctica de reflexión sobre el cine (la semiología) que considera inadecuada, encuentra en otro texto de Bazin una fundamentación y un desarrollo mayores, con idéntica perspectiva crítica.

En efecto, en el Nº 5 de la revista *Cahiers du cinéma*, de septiembre de 1951, en un artículo firmado con el pseudónimo de Florent Kirsch (y Bazin muy pocas veces utilizó pseudónimos para firmar sus textos), publica una diatriba muy violenta contra la «Filmología», tentativa académica destinada a elaborar una especie de «ciencia del cine», con una fuerte tonalidad sociológica, cuyo casi inventor es Gilbert Cohen-Seat.

En su texto Bazin no realiza tanto un análisis de la Filmología («que merecería otro estudio»), sino de su oficialización en ámbitos universitarios. Señala que si bien el propio Cohen-Seat participa de la realización de algunos films «del tipo más chatamente comerciales», su reflexión no tiene casi nada que ver no solo con la realización, sino con el propio cine. En su libro *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, publicado en 1946, Cohen-Seat no se digna mencionar el título de ningún film, ni el nombre de ningún cineasta (alude, pero sin nombrarlos, a Lumière, Méliès o René Clair), pero cita abundantemente a Platon, Bergson, Eurípides, Shakespeare o Molière.

Así, al no mencionar films ni realizadores (todo esto es tan contrario a la manera en que Bazin desarrolla su reflexión), el texto de Cohen-Seat, para Bazin: «hace de la indiferencia una virtud intelectual, del desprecio un rasgo de prudencia científica, y casi de la ignorancia, una condición preliminar».

A pesar de todo esto, según Bazin, la Filmología se ha expandido en todo el mundo (cita la ciudad de Buenos Aires como uno de esos lugares en que la filmología hace estragos), además de recibir el apoyo de críticos respetables, como George Sadoul y Leon Moussinac.

Y aquí tenemos el primer capítulo de la relación conflictiva de Bazin con Roland Barthes. Porque es precisamente Barthes quien, años después de la diatriba de Bazin, va a firmar con Cohen-Seat un artículo sobre cine: *Las unidades traumáticas en el cine*, artículo que, además, va a ser publicado en la *Revue Internationale de Filmologie*, dirigida por Cohen-Seat. En esa revista, es cierto, se habían publicado textos de Edgard Morin o Kracauer, pero Barthes da así a la filmología (tan criticada por Bazin) un sello de cierta consagración intelectual.

Aquí hay entonces que plantear la relación, un poco furtiva, huidiza, entre el gran crítico de cine André Bazin y el gran teórico de la fotografía, Roland Barthes. Durante toda su vida Barthes, cada tanto, encara la cuestión de la fotografía (y hasta el final, ya que su último libro *La cámara lúcida*, escrito pocos meses antes de su muerte, está consagrado enteramente a la fotografía). Si dejamos de lado las ocasiones en que la cuestión de la fotografía es tratada de manera lateral, en cuatro ocasiones Barthes ha encarado a la fotografía.

La primera vez fue su ensayo *El mensaje fotográfico*, publicado en la revista *Communications* en 1961.

Analizando algunas fotografías (que no muestra) Barthes toma como objeto de su análisis no la fotografía a secas, sino la fotografía periodística. Lo hace, creo, por una cuestión estratégica: dado que lo que busca es establecer los medios que tiene la fotografía «para decir algo», toma fotografías que, si se publican en periódicos, es porque indudablemente «dicen algo». Las fotografías en general, muchas veces, tienen un mensaje menos nítido, y en consecuencia menos fácil de establecer. La fotografía periodística se ofrece como un flanco más favorable a la empresa de Barthes, como el camino más corto.

Pero esta primera tentativa no parece satisfacerlo, ya que en la segunda ocasión en que encara la cuestión de la fotografía, toma no la fotografía a secas, ni tampoco la fotografía periodística, sino la fotografía publicitaria (aquí acompaña al texto el afiche de la publicidad de los fideos Panzani, que Barthes analiza detalladamente). Este texto es *Retórica de la imagen*, publicado también en *Communications* en 1964.

Pero tampoco, al parecer, Barthes queda satisfecho de este trabajo, porque en la siguiente ocasión cambia el ángulo de ataque. En *El tercer sentido*, publicado en la revista *Cahiers du cinéma* en 1970, Barthes trabaja sobre fotogramas de películas (de Eisenstein, sobre todo), que toma como fotografías, y no como partes o momentos, de un film. No es el cine (a pesar de hablar, y de mostrar, fotogramas de películas) sobre lo cual habla Barthes en *El tercer sentido*, es la fotografía. Pero cuando en la cuarta (y última) vez, Barthes reflexiona sobre la fotografía (en *La cámara lúcida*), va a elegir otros caminos, distintos de los tres anteriores. En la primera parte de su último libro, analiza

(y muestra) fotografías que pueden ser consideradas «buenas» fotografías, fotos de valor, y sus autores son «grandes fotógrafos»: Alfred Stieglitz, William Klein, August Sander, Lewis Hine.

Pero llegado (exactamente) a la mitad del libro, al parecer tampoco en esta ocasión está satisfecho de su trabajo, porque se detiene, efectúa una «palinodia», es decir una retractación y toma otro camino.

Entonces, con un tono decididamente narrativo, Barthes nos cuenta en qué circunstancias vio la foto de su mamá, a los cinco años, en el invernadero. La foto de su mamá cuando era niña es vista por Barthes poco tiempo después del fallecimiento de su mamá, y a partir de ella va a elaborar la teoría central de esta segunda parte de su libro: el «esto ha sido». La fotografía es la prueba de la existencia, en el pasado, de eso que estamos viendo en la imagen. Así la fotografía es pasado y la prueba de esa distancia entre el momento en que vemos una fotografía y el momento en que fue hecha está justamente en la foto de alguien que ya no vive, o de un edificio que ya no existe.

Mientras que en el resto del libro Barthes incluye todas las fotografías sobre las cuales habla, ocupando cada una, una página entera, la fotografía de su mamá (que es la foto sobre la cual más habla), no aparece en el libro: nosotros no vemos la foto sobre la cual elabora la teoría del «esto ha sido». La razón de esta exclusión la da Barthes diciendo que, para nosotros, los lectores de su libro, sería una imagen cualquiera. Solo para él, vista en ese momento, tiene todo su sentido, y por eso Barthes no puede compartirla con nosotros.

Así que, en un mismo (breve) libro, de fotos tomadas por grandes fotógrafos (y sobre las cuales es posible efectuar eso que en *El mensaje fotográfico* Barthes había indicado como programa de su tarea teórica:



■ Roland Barthes por Cartier-Bresson, 1963.



■ Portada de revista *Cahiers du cinéma*.

«el análisis inmanente de esa estructura original que es una fotografía»), pasamos bruscamente a una fotografía en la cual, usando la terminología de Barthes, «todo es referente», todo es «mamá de Barthes». De un extremo se pasa al otro, y me parece que entre los dos está el territorio de la fotografía, y creo, además, que la mayoría de las fotografías se sitúan en un punto intermedio entre «la buena fotografía», y la foto de «la mamá que ya no está».

Si tomamos el conjunto de los ensayos de Barthes sobre fotografía, y el «único» ensayo de Bazin sobre fotografía, podría, quizá, advertirse «un aire de familia». El trabajo de Bazin es anterior, en más de una década, a los escritos de Barthes, pero en ellos se pueden detectar observaciones similares, o paralelas. Pero quisiera hacer una especie de adivinanza y preguntar al lector quién escribió las notas que siguen:

- Fotografía: «representante analógico», *analogon* (Sartre).
- foto-recuerdo y foto-arte: la primera tiene una función simple (la de vehículo), la segunda juega con la ambigüedad de su naturaleza: en tanto producto mecánico, remite a lo real, del cual es la amarra, el anclaje. En tanto forma visible, trata de retener la atención sobre ese aspecto de ella misma. Un punto de vista extraño, poco frecuente, puede bastar para atraer la atención del ojo, sobre la forma, antes de que escape hacia la realidad a la que apunta.
- Lo que está fijado por la cámara es lo real.
- La fotografía de la cocinera de Landrú adquiere una fuerza emotiva gracias a la confianza inmediata que se otorga a la fotografía.
- A través de esta representación del objeto, es el

objeto el que emociona, y no su representación. El propio objeto es lo que emocionaría más.

- Que un noticiero, por casualidad, nos restituya ese objeto dentro del acontecimiento que le permitió ser algo memorable y conmovedor, que esta cocinera que nos emociona porque evoca cierta noticia policial de la cual era el eje, sea, por la virtud del registro cinematográfico, presentada como presente en sus coordenadas reales, y entonces el título de «representante analógico» que dimos a la fotografía, se amplía. Mientras la fotografía de una familia era la familia inmovilizada *hic et nunc*, el film la devuelve a la fluidez de su espacio y de su tiempo. La foto era un documento, el film un documental.

- Imaginemos que ese film se vea en la televisión. Entonces el documental se transforma en contemporáneo del espectador, quien está invitado a participar a un acontecimiento que le es mostrado por medio de la técnica cinematográfica.

Estas notas fueron halladas dentro del ejemplar de *Lo imaginario*, de Jean-Paul Sartre, que poseía Bazin, y fueron incluidas en sus *Escritos completos*.

No sé si Barthes hubiera podido escribirlas exactamente igual, pero estas notas, escritas al parecer en 1944, me parece que pueden ayudar a comprender muchas cosas escritas por Barthes, incluso permiten comprender *La cámara lúcida*, escrita 35 años después.

Las notas de Bazin y el libro de Barthes tienen algo en común: el libro *Lo imaginario*, de Sartre. No olvidemos que Barthes había dedicado *La cámara lúcida* a *Lo imaginario*. La sombra de Sartre planea sobre los escritos de Bazin y de Barthes sobre la fotografía. Quizá Barthes y Bazin nunca se encontraron, pero compartieron artículos en las mismas revistas e inclu-

so publicaron artículos sobre los mismos films o sobre los mismos problemas relacionados con el cine. Muchas de las observaciones que siguen son sacadas del libro *Le cinéma de Roland Barthes* (De la incidence Editeurs, 2015) de Philip Watts. Watts era un académico estadounidense fallecido en 2013, que no pudo terminar su libro sobre *El cine de Roland Barthes*; un grupo de amigos y colegas revisó el manuscrito y lo preparó para su publicación en francés. Solo una vez Barthes cita a Bazin. Es en *La cámara lúcida*, cuando dice: «Sin embargo el cine tiene un poder que a primera vista el cine no tiene: la pantalla (lo ha notado Bazin) no es un marco [cadre], sino una mascarilla [cache]; el personaje que sale [del cuadro] sigue viviendo: un «campo ciego» redobla sin cesar esa visión parcial.»

Aquí Barthes menciona un artículo de Bazin publicado en 1951: «Teatro y cine», donde Bazin decía: «La pantalla no es un marco, como el del cuadro, sino una mascarilla que deja percibir solo una parte del acontecimiento.»

Hay que notar que, a pesar de mencionarlo, Barthes no incluye a Bazin en las «Obras de referencia», bibliografía que aparece al final de *La cámara lúcida*, y que incluye libros de Sartre, Proust, Merleau-Ponty, junto a autores mucho menos conocidos.

A su vez Bazin cita solo una vez a Barthes. Lo hace, hablando de la versión cinematográfica de la obra de Brecht *El señor Puntilla y su criado Matti*: «No me animo a avanzar sobre una fortaleza tan bien guardada, y me gustaría saber lo que piensa Roland Barthes.»

Barthes y Bazin se conocen, y han leído lo que uno y otro han escrito (Bazin sobre cine, Barthes sobre teatro, cine o literatura). En la revista *Esprit* han escrito al mismo tiempo, al punto de que en la tapa de un número

■ Jean-Paul Sartre



ro aparecen mencionados artículos de Bazin sobre Renoir y de Barthes sobre el novelista Jean Cayrol. También, en los años cuarenta han escrito en el diario *Combat*, y en los cincuenta en la revista *France observateur*. Pero no solo eso, a veces desarrollan el mismo tema: en noviembre de 1953 Bazin publica en *Esprit* un artículo sobre el Cinemascope, y en febrero del año siguiente, en *Les lettres nouvelles* Barthes publica su breve ensayo sobre el Cinemascope, una especie de respuesta a Bazin. Otras veces hablan del mismo film: en enero de 1955 Bazin habla críticamente de *Nido de ratas*, de Elia Kazan, en *France observateur*, y dos meses después, en *Les lettres nouvelles*, Barthes habla también críticamente del film.

En enero de 1956 Bazin critica el film *Continente perdido*, de Enrico Gras. Un mes después, en otra revista, Barthes habla sobre el mismo film, acentuando la crítica, aun en aspectos que habían sido «salvados» por Bazin. Bazin hablaba de la «sorprendente belleza» del film y Barthes aclara que esa belleza es «el mito actual del exotismo».

De alguna manera, sin citarse, Barthes y Bazin «conversan» sobre el cine, sobre la fotografía.

Tomemos ahora un punto preciso para establecer esa especie de coincidencia, más allá de las pala-

bras, entre Bazin y Barthes. Habíamos visto que, en una frase enigmática, Bazin había señalado esa especie de obligación, de deber: para hablar de cine hay que empezar hablando de fotografía. ¿Y si Barthes pensara lo mismo?

Jean Narboni, en su libro *La nuit sera noire et blanche* (Caprici, 2015), cuenta detalladamente la génesis de *La cámara lúcida*. Narboni era directivo de *Cahiers du cinéma* en 1977, cuando le proponen a Barthes que escriba un libro sobre cine, para la futura «Colección gris», que la revista pensaba coeditar con la editorial Gallimard. Dos años después va a aparecer *La cámara lúcida*, el primero de los libros de esa colección, que no va a ser un libro sobre cine, sino sobre fotografía. (Va a ser el único libro sobre fotografía de toda la colección.) Sin decirlo, pero en los hechos, también Barthes piensa que para hablar de cine hay que empezar hablando de fotografía.

En su libro Narboni habla, por supuesto, de Bazin, que es, para él «el gran ausente del libro, que merodea alrededor de *La cámara lúcida* como un fantasma», y que hay un «único pasaje de *La cámara lúcida* en el que Barthes cita a Bazin, sin embargo, tan próximo a él, casi su precursor.»



Trabajo práctico

1.

Podemos partir de una premisa: antes se sabía dónde estaba el cine, y hoy ya no. O dicho de otra manera, antes se sabía qué era el cine y dónde se lo podía encontrar, y hoy no.

Partamos de una hipótesis audaz (que he escuchado hace algún tiempo, y no como una broma): el cine, hoy, se encuentra en las series de Netflix. Aclaremos: «ese» cine es mucho más que una serie, o un tipo de serie, o una película, que se emita por una plataforma de *streaming* tipo Netflix. No es solamente un medio de difusión de películas (el conjunto de las cuales conforman el cine). No es «lo mismo» pero exhibido de otra manera. Es lo que hoy se llama «formato» y que antes se llamaba «estilo» o «lenguaje», es decir una manera de contar, una serie de procedimientos utilizados sistemáticamente.

2. LOS TEMAS

Cualquiera puede ser el tema desarrollado en una «serie de Netflix». Hay cierta preferencia por los crímenes «reales», es cierto, pero cualquier cosa puede ser tema (son muchas las películas «basadas en hechos reales»).

Hay una especie de aire de familia de las series de Netflix, sea cual fuere el lugar de origen. Si es una serie escandinava habrá paisajes nevados, si es del lejano oriente (Corea, Taiwan, Japón) habrá paisajes urbanos, pero aun así todo será muy parecido.

Qué lejos estamos de las cinematografías nacionales de los años cincuenta: los países, las culturas, hoy son un decorado.

3. EL DRON

Otro elemento que proviene del formato Netflix, es el uso de tomas realizadas con «dron». Esas tomas son una especie de toma con grúa exacerbada (ah, la extraordinaria toma con grúa de **A la hora señalada**, cuando Gary Cooper queda solo en la calle desierta, y lo vemos «de arriba», desolado). Curiosamente, al pretender describir el lugar en el que se producen los hechos, pero utilizando el dron, se da a las ciudades en las que suceden esos hechos, un aspecto muy genérico: Buenos Aires filmada con un dron se parece a Estambul filmada con un dron y se parece a Nueva York filmada con un dron. La distancia que se pone entre la cámara y eso que se filma, nos separa de la ciudad de Buenos Aires. Se utiliza una toma desde un dron no cuando el relato la necesita, sino cuando se tiene el dinero necesario para alquilar el dron. Y toda serie de Netflix que se precie debe manifestar esa opulencia.

Muy en el aire de la época, en estos meses un instituto de enseñanza privado de cine, ofrece un curso de «Vuelo de drones», que dura 2 clases de 3 horas cada una. Ignoro su costo.

Quisiera aclarar que, por supuesto, el uso de tomas con dron (como antes las tomas con grúa) no es algo que esté prohibido. Todo puede ser usado, y más todavía: hay un ejemplo del uso muy adecuado de una toma con dron.

En **La experiencia Blocher**, de Jean-Stephane Bron, hacia el comienzo del film, cuando Blocher sale de su casa, se sube al auto y va hacia el acto público en el que participará, hay una toma con dron siguiendo al auto. Pero para hacerlo, en la toma previa, en la que vemos al personaje que se sube al auto, la cámara está colocada en un piso superior de la casa (es decir

que vemos un poco «desde arriba» la situación, como «preparando» la toma con dron que va a venir) y además esa, es la única toma con dron de toda la secuencia. Tomando esas precauciones, como se ve, pueden utilizarse todas las tomas con dron que se quiera.

4. LA DURACIÓN

Toda «serie de Netflix» que se precie, debe durar 4, o 6 u 8 episodios de 1 hora, aproximadamente. Para ello, claro, deberá repetir tomas, alargar situaciones, lo que sea, para llegar a la duración que se propone. Incluso frecuentemente la temporalidad está fracturada y así se vuelve a «unos años antes», y se repiten situaciones.

El cineasta «Netflix» no se resigna a hacer una simple película, que dure una hora y media o dos horas, y que quizá sea más adecuada respecto a lo que se pretende contar. Pero eso ya no depende de la voluntad del cineasta, sino de algo que lo excede.

Podemos ver un ejemplo de lo que digo en la serie sobre el asesinato de Nisman: *El fiscal, la presidente y el espía*, dirigida por Justin Webster. Son 6 episodios de alrededor de 1 hora cada uno y, por supuesto, la primera toma del episodio 1 es una toma hecha con un dron. La serie sobre Nisman, estrenada en Netflix el 1º de enero de 2020, despliega un panorama que va más allá de la propia serie, y apunta a eso que podría llamarse el cine hoy, o, lo que la gente ve hoy. Los espectadores argentinos tienen un problema con la serie sobre Nisman, o más bien la serie tiene un problema con los espectadores argentinos: cada uno de nosotros ya tiene una opinión sobre el caso Nisman y ya sabemos si fue homicidio o suicidio, si Cristina lo mandó matar o no, si Stiuso manejaba a Nisman

como un títere o no, si la fiscal Fein o el Secretario Berni (pero ¿qué hacía Berni esa noche en el departamento de Nisman?) caminaban sobre el charco de la sangre de Nisman, o no. Todo argentino ya tiene una respuesta a cada uno de esos interrogantes, y si la película no dice lo que uno piensa (o si la película muestra a alguien diciendo algo diferente a lo que uno piensa), entonces la película está mal. Ahora bien: ¿qué dice la película del caso Nisman? En búsqueda de cierta neutralidad, la película da la palabra a todas las voces posibles. Es una manera de contentar a todos sus posibles espectadores, o de demostrar que estamos ante un trabajo «serio, profesional».

En las 6 horas de la serie se dice un poco todo lo que se ha dicho sobre el caso Nisman. En primer lugar, se da la palabra a Oscar Parrilli y a Sergio Berni, funcionarios del gobierno de Cristina Kirchner, a la fiscal Viviana Fein, al espía Jaime Stiuso, al acusado Diego Lagomarsino, el fiscal Luis Moreno Ocampo, y se reproducen dichos del propio Nisman, de su ex esposa Sandra Arroyo Salgado, etc. Con algunos de esos testigos se establece cierta cercanía, como la fiscal Fein, con quien se viaja en auto y a quien se la deja hablar extensamente y en algunos momentos tiene la última palabra (como cuando se habla del charco de sangre pisoteado). Cada uno de estos participantes dice lo que piensa respecto a cada uno de los aspectos del caso Nisman, lo que convierte a la serie en un inventario de todas las explicaciones posibles. Así la serie es tan plébrica, caótica e inexplicada como la realidad, al reproducir esa realidad, lo que se produce cuando decide adoptar esa forma «neutra» de mostrar la situación. Quizá esa sea la explicación del franco elogio que hizo la expresidenta Cristina Kirchner a la serie. Porque al intentar presentar «una investigación seria», mues-

tra de un periodismo concienzudo, lo que hace la serie, presentando todas las hipótesis posibles, es equipararlas, haciéndolas equivalentes. Pregúntense un momento, ante una serie que ha adoptado ese punto de vista (neutral, presentando todas las versiones posibles), qué posición adoptaría alguien implicado en el asesinato de Nisman: que lo ha ordenado, o que lo ha dejado hacer, o que dispuso limpiar las huellas de los asesinos. Estaría contentísimo: creo que se diría «zafé». Porque si bien alguien dice que Cristina está implicada en el hecho, también otro dice que no lo está, o que la madre de Nisman tiene cosas que ocultar, o que Nisman era mujeriego o mil cosas más. Así Cristina Kirchner saluda que las acusaciones en su contra se diluyan entre muchas otras cosas.

Reitero que al tener uno, espectador, la opinión ya formada sobre, por ejemplo, Berni, Lagomarsino o Fein, al escucharlos, no se tarda en encontrar motivos para seguir pensando lo que se pensaba antes de ver la serie. Me pareció ver, hacia el final de la serie, cierta inclinación del film a privilegiar una explicación sobre las otras respecto a la muerte de Nisman, pero eso quizá se deba a lo que pienso «por fuera» del film.

Al adoptar el «formato Netflix» de la serie de 6 episodios de una hora, el realizador Justin Webster se enfrenta a una tarea gigantesca: cómo elaborar un relato de 6 horas. Para hacerlo se acude a procedimientos dudosos. Por ejemplo, se reiteran tomas que se ven varias veces y hay situaciones que se repiten; además se utilizan materiales muy poco nobles, por ejemplo, las «tomas de ficción», que aparecen en el relato. No se llega al extremo de ficcionalizar completamente momentos del relato, lo que sí se haría si alguien parecido a Nisman hiciera algunas de las acciones que en la realidad hizo Nisman, pero casi

se llega a eso. Vemos a la fiscal Fein (a quien reconocemos por la blusa que lleva puesta) hacer algo, y todos sabemos que no es la fiscal Fein, sino alguien vestida como ella, o al menos eso puede pensarse, en el minuto 53 del episodio 2 de la serie. Pienso que no es la verdadera fiscal Fein, porque si lo fuera, ¿por qué no mostrar su cara?

No he logrado desentrañar la lógica que gobierna el relato. Porque tampoco la cronología lo ayuda. La serie va y viene, delante y atrás, y cada tanto se nos muestra una línea de tiempo que, creo, agrega aún más confusión. Pienso que un espectador tranquilo, no comprometido con ninguna de las hipótesis que se puedan emitir, queda, al final de la serie, más confuso que antes de verla.

Se podría objetar todo lo que he dicho, diciendo que la realidad conduce al cineasta a desplegar las cuestiones de esa manera, que las 6 horas son necesarias para hablar de todo de lo que la película habla, y que incluso las tomas con dron son también necesarias. Tengo la prueba de que esas objeciones no son ciertas. Se encuentra en otro film, realizado por el mismo director, Justin Webster, que se llama **El fin de ETA** y se puede ver, actualmente, en *Youtube*. Esta película cuenta la prolongada, trabajosa historia que condujo al fin de la actividad terrorista de la organización vasca ETA. Todo comienza con un breve resumen de las tentativas fracasadas de negociaciones con ETA llevadas a cabo por el gobierno socialista de Felipe González en 1989 y el gobierno conservador de José María Aznar en 1998–99 (se nos informa de todo esto gracias a un cartel). La primera imagen de la película es la del entierro del dirigente socialista Juan María Jáuregui, asesinado por ETA en 2000. Y ahí entran en acción Jesús Erguiguren, socialista vasco y

Araldo Otegi, dirigente de la izquierda nacionalista vasca, estrechamente vinculada con ETA. Ellos dos van a ser los protagonistas del film, porque empiezan a conversar, entre ellos, sin ningún mandato de sus compañeros de partido, que ni siquiera sabían que ellos estaban empezando esa serie de conversaciones exploratorias que, 10 años después, conducirían al fin de la violencia política, anunciada por tres encauchados de ETA, en 2011. Ese es el fin de la historia, y el fin de la película. El eje que la recorre coincide con la cronología de la lucha de quienes hicieron todo lo que podían, en todo momento, para llegar a la paz. En primer lugar, Erguiguren y Otegi, quienes nos van contando las tentativas, frustradas, de esos más de 10 años. Y luego, claro, la realidad suministra el final feliz del triunfo de los buenos, la llegada de la paz. **El fin de ETA** es un film que dura 1 hora 46 minutos. No tiene ningún formato Netflix ni ninguna necesidad de alargar situaciones, ni necesidad de ficcionalizar ninguna toma. El film dura lo que tiene que durar, y no hay ningún factor externo que condicione desarrollo, duración, estilo. Porque, claro, en **El fin de ETA** no hay ninguna toma hecha desde un dron, no hay ningún signo exterior de riqueza. Uno puede preguntarse cómo el mismo director tomó todas las decisiones buenas en **El fin de ETA** e hizo todo lo contrario con la serie sobre Nisman. Creo que él debe darse cuenta y que hoy debe estar jurando que nunca más Netflix lo va a agarrar. O quizá está preparando una próxima serie para Netflix.

5. OTROS FORMATOS

Podría pensarse que «series de Netflix» hubo siempre, aunque no tuvieran ese nombre. Me refiero a for-



matos más o menos rígidos, a los cuales debían ajustarse todos los cineastas.

Alrededor de 1950 se asistía, en las sesiones «Matiné» de los domingos, a proyecciones de cine donde, además de dos películas, se proyectaban uno o dos episodios de series de aventuras, cuya estructura estaba dada para ese tipo de difusión: cada episodio concluía con el héroe en una situación desesperada, y había que esperar hasta el domingo siguiente para saber si se salvaba o no.

La entrada a esos matinés costaba 80 centavos y la abundante concurrencia estaba formada exclusivamente por niños y adolescentes.

En alguno de esos films en episodios aparecía *El llanero solitario*. La Serie de TV (me pregunto si era lo mismo que se exhibía en los matinés de los domingos en los cines) *El llanero solitario* se produjo entre los años 1949 y 1957, 5 temporadas con un total de 221 episodios de 30 minutos cada uno.

Además, existía lo que se llamaba «telefilms», películas baratas (especie de films de Clase B) dedicadas a ser difundidas por televisión. Un ejemplo es *Alfred Hitchcock Presenta*. Serie producida y presentada por Hitchcock (quien también dirigía algunos episodios), se realizaron 363 episodios de 30 minutos (luego de 60 minutos), entre los años 1955 y 1965. Muchos de esos episodios pueden ser vistos actualmente, y nunca dejaron de ser trabajos muy menores de Alfred Hitchcock (en su libro de conversaciones con Hitchcock, François Truffaut ni los menciona).

Otra serie que tuvo que ver con el cuerpo central del cine fue *Columbo*. Fueron 69 episodios, de 1971 a 1978, y significaron el debut en la realización de Steven Spielberg (Episodio *Murder by the Book*) y Jonathan Demme (*Murder under glass*). El episodio in-

terpretado por John Cassavetes (*Symphonie in black*) se atribuye a Nicholas Colasanto (actor, también, sobre todo en *Fat city*, de John Huston). Me pregunto por qué, con todos estos antecedentes, las «series de Netflix» se presentan como modelos que condicionan a todo el cine y que contaminan a todas las películas. En los años cincuenta se discutía el problema del cine «arte e industria», es decir que las películas al mismo tiempo que formaban parte de una industria (como la automotriz o la fabricación de heladeras), podían acceder al dominio del arte. Al mismo tiempo en los cines se podían ver todas las películas (artísticas o populares, herméticas o de fácil acceso).

Pero eso cambió. Hoy tenemos a dos cines diferentes: el cine del mercado (el cine que se da en los cines) y el «otro cine».

Hoy, en la era del formato series de Netflix, que en el fondo es simplemente una versión «totalitaria» del cine del mercado, el margen para un cine independiente del cine del mercado es cada vez menor y todo film que quiera, simplemente, existir, debe seguir a los modelos.

El formato serie de Netflix, no es solo económico, sino formal, narrativo, y tiende a ocupar «todo» el espacio del cine. Incluso los roles son intercambiables: actores y directores que son también productores, productor que es al mismo tiempo distribuidor y exhibidor.

Y ante este panorama aparece una sospecha. ¿Y si el cine que nació con los obreros saliendo de la fábrica, y que terminó, pongamos, el 13 de septiembre de 2022 (el día en que falleció Jean-Luc Godard), ya no existe más, en ninguna parte, y por eso nos preguntamos dónde está, y nos resulta tan difícil contestar una pregunta tan simple?

■ sobre losseliani

sobre | losseliani

Raúl Beceyro

■ El hilo de la narración. Sobre Otar Iosseliani

Otar Iosseliani falleció el 17 de diciembre de 2023, a los 89 años, en su Georgia natal. Desaparecía así uno de los más grandes cineastas.

Como se ve en este artículo sobre la retrospectiva Iosseliani, realizado en el *Bafici* de 2003, hace más de 20 años, la obra de Iosseliani ya estaba entonces construida, y ya había realizado varios de sus films más importantes. En ese momento su último film era **Lundi matin**, y después de ese año Iosseliani realizó otros 3 film: **Jardines de otoño** en 2006, **Chantrapas** en 2010 y **Chant d'hiver**, en 2015.

En el Encuentro de cine documental del año 2011, aquí en Santa Fe, se proyectaron varios films de Iosseliani (Abril, La fundición, Pequeño monasterio en Toscana, Y la luz se hizo), y se realizó una mesa de discusión sobre Iosseliani. Esa discusión puede leerse en el N° 6 de Cuadernos de Cine Documental (<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/3991/6035>).

En el año 2016 el Taller de Cine UNL organizó un ciclo de proyecciones llamado *La mejor película es...*. La idea era convocar a directores y críticos de cine de Santa Fe para que cada uno eligiese una película y se encargara de presentarla al público haciendo conocer el por qué de su elección.

Mario Cuello eligió **Chantrapas**, y su presentación se puede leer en:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/CuadernosDeCine/article/view/7042/10289>.

Además, frecuentemente, en las clases consagradas al cine documental en el Taller de cine, mostrábamos **Pequeño monasterio en Toscana** como una especie de modelo inalcanzable para lo que uno pretendía hacer en el campo del cine documental.

Aquí está el artículo que se escribió en ese momento, sobre el deslumbramiento producido por el cine de Iosseliani, en aquel *Bafici* de 2003.

El acontecimiento más importante de la edición 2003 del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires ha sido la Retrospectiva de Otar losseliani.

Esta retrospectiva es casi tan completa como la dedicada en el 98 en París, en el Museo *Jeu de Paume*. Faltan solamente uno de los cinco cortometrajes realizados en la Unión Soviética y el documental sobre París que hizo en el 82, cuya versión televisiva duró 18 minutos; lo demás está todo.

Ver los films de losseliani que uno no había visto (los cortos de sus comienzos; varios films de los 90) significa mucho más que llenar los lugares vacíos en una figura hecha en un mosaico. Ahora sí se puede contemplar la evolución del cine de losseliani y advertir algunos rasgos sorprendentes.

En primer lugar, su último film, quiero decir su film más reciente, es el mejor. **Lundi matin** (2002) es la culminación de su cine y supone por un lado la continuidad de algunos procedimientos utilizados en los films anteriores y por otra parte la ruptura en ciertos aspectos centrales.

EL PLANO MÚLTIPLE

La continuidad: como en sus films anteriores, losseliani narra su historia enlazando los diferentes elementos de una manera muy trabajada, uniéndolos incluso en el interior de un mismo plano. Por ejemplo: el auto de Vincent se dirige a la estación de tren para ir a la fábrica donde trabaja, y sale de cuadro mientras, en la misma toma, se muestra al vecino, que sube al tractor para ir a trabajar al campo. Y así continuamente: no hay ninguna toma que se limite a contar algo, y a dejar para el plano que viene, lo que sigue. En el mismo plano, en una construcción muy

elaborada, losseliani va desplegando sucesivas etapas de la narración.

De esta manera, losseliani desarrolla, me parece, incorporándolas y superándolas, dos nociones que constituyen la base, una del cine clásico, la otra del cine moderno: lo que podríamos llamar «el plano justo» y el plano-secuencia.

Veamos por partes. El cine clásico busca el plano adecuado a la situación que está narrando. Mediante una serie de decisiones tomadas en el momento de la filmación, y que tienen como base el trabajo previo, en el guion, el cineasta pone la cámara en el lugar «mejor» (con la mejor altura, el mejor plano, el movimiento de cámara mejor, la luz más adecuada, etc.) Ese «plano justo» es el encargado de narrar ese momento y luego da paso a la toma que sigue, el otro «plano justo» que va a seguir narrando, de la mejor manera, el fragmento siguiente.

Esto es lo que, en lo que concierne al plano, a la toma, define el cine clásico.

En una ocasión Godard dijo, refiriéndose a los realizadores tipo Spielberg, cuya incompetencia e impericia lo irritan, de la misma manera que deberían irritar a todo espectador inteligente, que esos cineastas de hoy, «no saben» contar, mientras que los cineastas clásicos, como Ford, Hawks o Lang, «sí sabían». Ese saber descansa, justamente, en la adecuación del plano a lo que se está narrando. El plano no es producto de decisiones arbitrarias o azarosas, como sí lo es en el caso de Spielberg, no es el resultado de puras «ocurrencias». El cine clásico trabaja sobre una especie de racionalidad y desnuda la ignorancia de esos cineastas de hoy. Por su parte el cine moderno, en lo que se refiere a esta misma cuestión, el plano, la toma, aporta un elemento fundamental, que lo define, el plano-secuencia.

En su libro sobre Orson Welles, el crítico André Bazin, que fue el primero en usar el nombre de plano-secuencia, dice: «La escena clásica, que está constituida por una serie de planos que analizan la acción según lo que el director quiere que nosotros percibamos, se resuelve aquí en un solo y único plano. El uso de la profundidad de campo en esa toma única, tiende a hacer desaparecer el plano en una unidad que podríamos llamar plano-secuencia.»

El elemento definitorio del cine clásico, el plano justo, quiere desaparecer en el interior de la materia narrada, desdibujarse detrás de los hechos narrados, mientras que el plano-secuencia, con su énfasis retórico, contribuye a estructurar lo que podría llamarse, el plano de la narración. En el cine moderno la cámara «se ve», en el cine moderno nada es «natural». Habría que aclarar, no obstante, esta tajante diferenciación, que tanto el plano justo como el plano-secuencia, coexisten en el cine de hoy. El cine clásico, y su noción básica del plano justo, no desaparece con la llegada del cine moderno.

En lo que se refiere al plano, a la toma, no hay enfrentamiento o separación completa, entre clásico y moderno. Como en un palimpsesto, el gesto enfático del plano-secuencia está sostenido por el «perfil bajo» del plano justo.

Después del plano justo del cine clásico, y después del plano-secuencia del cine moderno, llega el «plano múltiple» del cine de losseliani. Este plano múltiple incorpora tanto al uno como al otro, y los integra en algo que los excede.

En primer lugar, losseliani trabaja el plano justo. La materia tratada existe en ese plano que, por encuadre y duración, narra de manera adecuada ese momento de la narración. Pero después, no sólo incorpora el

elemento central del plano-secuencia, que es el desarrollo de toda la situación en una sola toma, sino que enlaza, en el interior del plano, la situación siguiente. losseliani une un plano-secuencia a otro plano-secuencia, pero, aun así, y a pesar del gesto doblemente enfático de ese plano-secuencia al cuadrado, y gracias a esa resonancia del plano justo del cine clásico, que subyace en cada toma de losseliani, su gesto es mucho menos enfático. El plano múltiple de losseliani tiene lo mejor del cine clásico, lo mejor del cine moderno, y una vuelta más: ese hilo de la narración que serpentea ya no solo de plano en plano, sino en el propio interior de cada plano. losseliani concluye, completa todas las promesas que podían encontrarse en la noción del plano justo del cine clásico y en el plano-secuencia del cine moderno.

Para terminar este punto una aclaración. La noción de plano justo no agota el cine clásico, de la misma manera que el plano-secuencia no es todo el cine moderno. Me he limitado a tocar este punto, que es sin embargo central, en toda reflexión sobre cine clásico y cine moderno.

LA NOVEDAD

Lundi matin lleva al límite esa noción de plano múltiple que ya podía advertirse en las películas anteriores de losseliani. Es en ese sentido la continuidad con su obra anterior, a la que permanece fiel. Pero hay otro aspecto, que es central en los films anteriores y que aquí resulta modificado, que muestra a un losseliani que no es principista: simplemente tiene principios. Quienes escriben en catálogos de festivales, al referirse a películas de losseliani como **Los favoritos de la luna**, hablan de «films corales». Efectivamen-



te en ese y en otros de sus films, losseliani despliega, en lo que se refiere a los personajes, una estrategia particular: no hay un personaje central, sino que ese centro es ocupado sucesivamente por diferentes personajes. Esos personajes que son, en algún momento del film, «centrales», son decenas, de ahí la sensación que se tiene de encontrarse ante un grupo numeroso de personajes reconocibles, que en cierto momento del film ocupan toda nuestra atención.

Hasta **Hogar dulce hogar** todos los films de losseliani eran corales (también podrían ser llamados multitudinarios) pero ahora en **Lundi matin** la situación cambia. Ahora losseliani dice «basta de films corales», y el film sigue a Vincent, su personaje central, del principio al fin. Encontrará a diferentes personajes, pero será nuestro «personaje central».

Por supuesto que quedan, en este film lineal, restos del film coral, o multitudinario, del cual losseliani es un especialista. Cada una de las personas que encuentra Vincent, por ejemplo, el italiano simétrico a él, con quien va a comer «un asado» en la playa cerca al cementerio, y que luego acompaña a la fábrica donde trabaja, cuya apariencia es idéntica a la fábrica en la que trabaja Vincent (solo cambia el idioma en el que se enuncian todas las prohibiciones), resultan «muy» detalladas, se les presta mucha atención en el momento, aún breve, en que aparecen. El Conde italiano, que interpreta el propio losseliani, en una pincelada magistral, que veremos más adelante, es retratado de manera vívida, profunda, en tres o cuatro minutos. Pero **Lundi matin**, repito, no es un film coral, y en esa divergencia del modelo al cual pensábamos poder someterlo, vemos a un losseliani que, en el momento en que ya lo teníamos digerido, asimilado, se nos escapa, con una voltereta y una sonrisa.

LA HISTORIA DE IOSELLIANI

La retrospectiva losseliani permite completar la información que se tiene sobre él, y así poder darse cuenta, por ejemplo, que un gag de Fundición, un corto hecho en la Unión Soviética, es retomado, tal cual, 38 años después en Lundi matin: una especie de tubo-ventilador es usado por el obrero de la fundición rusa del 64 y por el obrero francés del 2002 para secar las camisas empapadas en sudor. Uno puede sospechar que el ventilador uso estaba ahí y que el ventilador francés fue introducido por losseliani.

Pasando de los detalles a las grandes líneas del cine de losseliani uno puede ver desplegada en sus films, la historia de su vida. En la Unión Soviética losseliani se forma realizando cinco cortos en los cuales ya puede verse el ojo de losseliani (y también su oreja: el sonido es en losseliani un elemento central; piénsese en las voces de las flores del corto El canto de la flor, de 1959).

Luego, en diez años, losseliani hace tres largos de ficción (La caída de las hojas, Era una vez un mirlo cantor, Pastoral) y consolida una primera manera de hacer cine. Ese cine, a causa de algunas de sus características, tiene problemas con las autoridades soviéticas. losseliani piensa que esos problemas se deben a que sus films, si bien no son antisoviéticos, son «a-soviéticos». Efectivamente en ellos el régimen político no tiene ninguna incidencia en los comportamientos de los personajes, no existe. Son esos comportamientos individuales, son las «individualidades» el centro de esos films.

losseliani va en el 82 a Francia y ahí se queda hasta el día de hoy. Ese cambio total de referencias lo obliga un poco a empezar todo de nuevo, y le lleva unos años volver a encontrar sus marcas. En el 83 hace



Otar Iosseliani ■

su largo de ficción *Los favoritos de la luna* y en el 88 el documental *Pequeño monasterio* en Toscana. Estos son los años de adaptación de Iosseliani al nuevo medio (Francia en primer lugar, y luego otros países europeos, y otros continentes, como África, donde realiza en el 89 *Y la luz se hizo*, film que señala el final de su período de adaptación).

Luego viene la deslumbrante década del 90, que inaugura *La caza de las mariposas* y concluyen *Hogar dulce hogar* y *Lundi matin*. En el medio, un poco aparte, los dos films del Ciudadano Iosseliani: el documental *Sola Georgia*, en el 94 y *Brigands. Capítulo VII*, del 96, donde se advierte la indignación por la suerte corrida por su país, Georgia, y el odio que le producen Stalin, la Unión Soviética y el comunismo. Estos dos films lo veremos en el punto siguiente. Mientras tanto ahí está la obra de Iosseliani, suspendida, abierta, después de esa conclusión, provisoria, que es *Lundi matin*, al mismo tiempo la culminación de lo que Iosseliani hizo hasta ahora y una apertura a lo que vendrá.

EL CIUDADANO IOSELIANI

En 1994 Iosseliani realiza un documental de 4 horas sobre Georgia, su país. Son 2000 años de historia llena de sufrimiento. Los verdugos fueron sucesivamente griegos, romanos, mongoles, persas y turcos. Y finalmente, a comienzos del siglo XIX, los rusos, los grandes responsables de las masacres, culminadas por los bolcheviques.

La película tiene tres partes y cuenta, con la ayuda de materiales diversos: imágenes de archivo, fragmentos de películas, entrevistas con políticos y artistas georgianos, la situación de la Georgia contemporánea.



nea (la del 94), desgarrada por la guerra civil y las tentativas secesionistas de las minorías étnicas.

Un tema desarrollado en el film, y que tiene que ver con la propia existencia del cine de losseliani, es la relativa autonomía del Partido Comunista de Georgia, que le permite cierta originalidad. No hay más ver las imágenes del macilento Breznev y las del jovial Eduard Shevardnadze; un abismo los separa.

Esta originalidad de los dirigentes comunistas georgianos les permitió alentar un cine que, como el de losseliani, estaba lejos de la ortodoxia soviética. De ahí que por una parte films como los de losseliani pudieran filmarse en Georgia, pero por otra parte esos mismos films tuvieron grandes problemas en su difusión en la Unión Soviética.

Dos años después del documental sobre Georgia, losseliani filma en su país natal un largo de ficción: *Brigands*. Capítulo VII, directamente relacionado con su documental. A diferencia de todos sus otros films, nada de humor tiene losseliani para hablar de su Georgia natal. Tanto en el documental como en la ficción Stalin es tratado reiteradamente de ladrón, y su madre de prostituta. Curioso endurecimiento de un cineasta en cuyos films las prostitutas siempre han sido tratadas con delicadeza y destacando sus rasgos de humanidad. Ahora losseliani condena en bloque, desecha los matices, vocifera. Incluso la estructura narrativa de *Brigands*. Capítulo VII, con el final anunciado desde el comienzo, aparece como una estructura deliberada, premeditada. La rigidez se apodera del conjunto del film.

Luego de sus dos films sobre Georgia, losseliani abandona el abismo georgiano, y encara sus dos grandes films: *Hogar dulce hogar* (*Adieu plancher des vaches*) y *Lundi matin*.

LA PUESTA EN ESCENA

El gag más desopilante de todo el cine de losseliani está en *Lundi matin*. El Conde Italiano recibe la visita de Vincent, que es hijo de un viejo amigo. Prepara rápida y eficazmente (se nota que no es la primera vez que lo hace) unas grabaciones para engañar al visitante, haciéndole creer que es él quien está tocando el piano y que luego, ante los vítores de vecinos y paseantes, sale al balcón a saludar. Todo eso es falso.

La puesta en escena del Conde Italiano es aquí, como se ve, engaño, mentira, estafa, y curiosamente ese conde italiano tiene los rasgos del propio losseliani. El espectador puede quizá pensar que esa homologación entre puesta en escena y mentira, entre estafador y cineasta, es otra de las señales, risueñas y amargas que losseliani despliega, a lo largo y ancho del ese film extraordinario que es *Lundi matin*.

■ ensayos / 2

ensayos

■ Sobre el travelling de «Kapo»

En 1960 el realizador italiano Gillo Pontecorvo realizó el film **Kapo**, con la actriz francesa Emmanuelle Riva. Cuando se estrenó en Francia, el realizador Jacques Rivette escribe una crítica en la revista *Cahiers du cinéma*, donde trata muy duramente a Pontecorvo, sobre todo por una toma, un travelling. Esa toma se puede ver aquí: <https://www.youtube.com/watch?v=3lJVAq1sWbl>

Treinta años después de la crítica de Rivette, el crítico Serge Daney publica en la revista *Trafic*, el ensayo «El travelling de **Kapo**». Daney no ha visto **Kapo**, pero afirma que Rivette se lo ha «mostrado», y desarrolla, al mismo tiempo que el relato de su propia vida (es en gran parte un texto autobiográfico), una reflexión sobre cine y moral. Aquí están el texto de Rivette y el de Daney.



Sobre la abyección

Jacques Rivette falleció en 2016, a los 87 años. Dos años después se publicaron, en francés, sus *Textos críticos*, que incluye, por supuesto, su ensayo más conocido, *Sobre la abyección*. Aquí ofrecemos una versión del ensayo, ilustrado con dos imágenes del famoso «travelling de Kapo».

[Jacques Rivette, «De l'abjection», *Cahiers du cinéma*, nº 120, junio de 1961, pp. 54–55.]

Lo menos que se puede decir es que, cuando se acomete una película sobre un tema como éste (los campos de concentración), es difícil no plantearse previamente ciertas cuestiones; pero todo transcurre como si, por incoherencia, necedad o cobardía, Pontecorvo hubiera decidido descuidar planteárselas.

Por ejemplo, la del realismo: por múltiples razones, fáciles de entender, el realismo absoluto, o el que puede llegar a contener el cine, es aquí imposible; cualquier intento en este sentido será necesariamente *inacabado* («por lo tanto inmoral»⁽¹⁾), cualquier tentativa de reconstitución o de enmascaramiento irrisorio o grotesco, cualquier enfoque tradicional del «espectáculo» denota *voyeurismo* y pornografía. El director se ve obligado a atenuar, para que aquello que se atreve a presentar como la «realidad» sea físicamente soportable para el espectador, el cual no puede sino llegar a la conclusión, quizá inconscientemente, de que, por supuesto, esos alemanes eran unos salvajes, pero que, al fin y al cabo, la situación no era intolerable, y que, si los prisioneros se portaban bien, con un poco de astucia o de paciencia podían salir del paso. Al mismo tiempo, cada uno de nosotros se habitúa hipócritamente al horror, éste forma parte, poco a poco, de la costumbre y muy pronto integrará el paisaje mental del hombre moderno; ¿quién podrá la próxima vez extrañarse o indignarse





■ **Kapo** (1963)

ante lo que, en efecto, habrá dejado de ser chocante! Entonces comprendemos que la fuerza de **Noche y niebla** (Alain Resnais, 1955) procede en menor medida de los documentos que del montaje, de la ciencia con la que se ofrecen a nuestra mirada los crudos hechos, reales, por desgracia, en un movimiento que es justamente el de la conciencia lúcida, y casi impersonal, que no puede aceptar comprender y admitir el fenómeno. Se han podido ver en otras ocasiones documentos más atroces que los recogidos por Resnais; ¿pero a qué no puede acostumbrarse el hombre? Ahora bien, uno no se acostumbra a **Noche y niebla**; es porque el cineasta juzga lo que muestra, y es juzgado por la manera en que lo muestra.

Otra cosa: se ha citado en gran manera, por todas partes, y la mayoría de las veces de forma absurda, una frase de Moullet [Luc Moullet, realizador francés nacido en 1937]: la moral es una cuestión de *travellings* (o la versión de Godard: los *travellings* son una cuestión de moral⁽²⁾). Se ha querido ver en ello el colmo del formalismo, cuando en realidad más bien podría criticarse su exceso «terrorista», por recurrir a la terminología paulhaniana [Jean Paulhan, escritor francés 1884–1968]. Obsérvese sin embargo en **Kapo** [Gillo Pontecorvo, 1960] el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un *travelling* adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio. Desde hace algunos meses nos están calentando la cabeza con los falsos problemas de la forma y del fondo, del realismo y de la magia, del guion y de la «puesta en escena», del actor libre o dominado y

otras pamplinas. Digamos que podría ser que todos los temas nacen libres y en igualdad de derechos. Lo que cuenta es el tono, o el acento, el matiz, no importa cómo lo llamemos: es decir, el punto de vista de un individuo, el autor, un mal necesario, y la actitud que toma dicho individuo con respecto a lo que rueda, y en consecuencia con el mundo y con todas las cosas. Lo cual puede expresarse con la elección de las situaciones, la construcción de la intriga, los diálogos, la interpretación de los actores, o la pura y simple técnica, «indistintamente, pero en la misma medida». Hay cosas que no deben abordarse si no es con cierto temor y estremecimiento; la muerte es sin duda una de ellas, ¿y cómo no sentirse, en el momento de rodar algo tan misterioso, un impostor? Más valdría en cualquier caso plantearse la pregunta, e incluir de alguna manera este interrogante en lo que se filma. Pero está claro que la duda es algo de lo que carecen Pontecorvo y sus semejantes.

Hacer una película es, pues, mostrar ciertas cosas, es *al mismo tiempo*, y mediante la misma operación, mostrarlas desde un cierto ángulo, siendo esas dos acciones rigurosamente indisociables. Del mismo modo que no puede haber nada absoluto en la puesta en escena, ya que en lo absoluto no hay puesta en escena, el cine tampoco será nunca un *lenguaje*: las relaciones entre el signo y el significado no tienen ningún valor aquí, y no desembocan más que en herejías tan tristes como la pequeña *Zazie*. Toda aproximación al hecho cinematográfico que trate de sustituir la síntesis por la suma, la unidad por el análisis, nos remite inmediatamente a una retórica de imágenes que no tiene ya nada que ver con el hecho cinematográfico, no más que el diseño industrial con el hecho pictórico. ¿Por qué esta retórica sigue siendo tan querida

por aquellos que se autodenominan «críticos de izquierdas»? Quizá es porque, al fin y al cabo, éstos son antes que nada unos irreductibles profesores, pero si desde siempre hemos detestado, por ejemplo, a Pudovkin, a De Sica, a Wyler, a Lizzani, y a los veteranos de guerra del IDHEC, es porque la materialización lógica de ese formalismo se llama Pontecorvo. Piensen lo que piensen los periodistas express⁽³⁾ la historia del cine no vive una revolución cada semana. Ni la mecánica de un Losey, ni la experimentación neoyorquina le afectan en mayor medida que las olas de la playa a la paz de las profundidades. ¿Por qué? Porque unos no se plantean más que problemas formales, y otros los resuelven todos con antelación al no plantear ninguno. ¿Pero qué dicen más bien aquellos que realmente construyen la historia, los que también llamamos «hombres de arte»? Resnais confesará que, así como tal película de la semana le interesa en su calidad de espectador, sin embargo, es ante Antonioni ante quien tiene el sentimiento de no ser más que un *amateur*. Sin duda Truffaut hablaría del mismo modo de Renoir, Godard de Rossellini, Demy de Visconti; y así como Cézanne, contra la opinión de todos los periodistas y cronistas, fue impuesto paulatinamente por los pintores, también los cineastas impondrán a la historia a Murnau o Mizoguchi...

Notas del editor francés

(1) Esta idea de «inacabado» como inmoralidad podría provenir de Hegel. El capítulo VI de la *Fenomenología del espíritu* muestra, a partir de Kant, que en la conciencia moral (o dicho de otra manera en la «buena conciencia», convencida de sí misma y replegada en sí misma), la moralidad es imperfecta, impura o *inacabada*, lo que entra en contradicción con su esencia que es el ser perfectamente pura, y por eso es en consecuencia, inmoral.

(2) Luc Moullet inventa la fórmula a propósito de Samuel Fuller en su artículo *Sam Fuller sobre las rupturas de Marlowe*, en *Cahiers du cinéma* Nº 93, marzo de 1959. Jean-Luc Godard retoma la expresión poco después, pero invirtiéndola, durante una mesa redonda sobre **Hiroshima mon amour**, de Alain Resnais, en la que participa Rivette, publicada con el título de *Hiroshima, nuestro amor*, en *Cahiers du cinéma* Nº 97, julio de 1959.

(3) El periódico francés *L'Express*, en una expresión utilizada por la periodista Françoise Giroud en 1957, a propósito de la juventud francesa, es responsable del gran éxito que ha tenido la expresión *Nueva ola*, que se aplicó enseguida al cine francés.





[Publicado en la revista *Trafic* N° 4, 1992.]

Entre las películas que nunca he visto, no está solamente **Octubre**, o **Amanece** [de Marcel Carne] o **Bambi**, sino también el oscuro **Kapo**. Film sobre los campos de concentración, filmado en 1960 por el italiano de izquierda Gillo Pontecorvo, **Kapo** no significó una fecha memorable en la historia del cine. ¿Yo soy el único que, no habiéndolo visto, no lo olvidó jamás? Porque yo no he visto **Kapo** y al mismo tiempo lo vi. Lo vi porque alguien —con palabras— me lo *mostró*. Este film cuyo título, como una contraseña, acompañó mi vida de cine, lo conozco a través de un corto texto: la crítica del film que escribió Jacques Rivette en junio de 1961 en *Cahiers du cinéma*. Fue en el número 120 y el artículo se llamaba *Sobre la abyección*, Rivette tenía treinta y tres años y yo diecisiete. Nunca había pronunciado la palabra abyección en mi vida. En su artículo Rivette no contaba el film, y se contentaba, en una frase, con describir una toma. La frase, que se grabó en mi memoria, decía: «Obsérvese sin embargo en **Kapo** el plano en el que Riva se suicida abalanzándose sobre la alambrada eléctrica. Aquel que decide, en ese momento, hacer un travelling adelante para reencuadrar el cadáver en contrapicado, poniendo cuidado de inscribir exactamente la mano alzada en un ángulo de su encuadre final, ese individuo sólo merece el más profundo desprecio.» De esa manera un simple movimiento de cámara podía convertirse en el movimiento que no había que hacer nunca. Había que ser —evidentemente— *abyecto* para hacerlo. Apenas leí esas líneas que supe que su autor tenía toda la razón. Abrupto y luminoso, el texto de Rivette me permitió poner palabras en ese rostro de la abyección. Mi indignación había encontrado las palabras para expresarse. Pero había otra cosa. La indignación era acompañada



por un sentimiento menos claro y sin duda menos puro: el reconocimiento de cierto alivio al haber encontrado una primera certeza como futuro crítico. Durante años, en efecto, «el travelling de Kapo» fue mi dogma portátil, el axioma que no se discutía, el punto límite de todo debate. Aquel que no *sintiera* inmediatamente la abyección del «travelling de Kapo» era alguien con quien yo no tenía nada para ver, nada para compartir. Este tipo de negativa estaba por otra parte, en el aire de la época. Viendo el estilo rabioso y excesivo del artículo de Rivette, yo sentía que furiosos debates ya se habían desarrollado, y me parecía lógico que el cine fuera la caja de resonancia privilegiada de toda polémica. La guerra de Argelia estaba terminando y yo sentía que, sin haber sido filmada, de antemano aparecía como sospechosa toda representación de la Historia. Cualquiera podía comprender que pudiese haber —incluso y sobre todo en el cine— figuras tabú, facilidades criminales y montajes prohibidos. La célebre fórmula de Godard, que veía en los travellings «una cuestión de moral», era a mis ojos uno de esos truismos, de esas verdades evidentes, de las que no iba a renegar nunca. Yo no, en todo caso. Este artículo había sido publicado en *Cahiers du cinéma*, tres años antes del fin de su período de tapas amarillas. ¿Tuve el sentimiento de que no podría haber sido publicado en otra revista, que pertenecía a los *Cahiers*... como yo, más tarde, pertenecería? Lo que es cierto es que yo había encontrado mi familia, de la que carecía. No era solamente por un mimetismo esnob que yo compraba los *Cahiers* desde hacía dos años, y que compartía los comentarios deslumbrados con un camarada —Claude D— del Liceo Voltaire. Así no era pura chifladura si, al comienzo de cada mes, iba a pegar mi nariz en la vidriera de una modesta librería de la Avenida République. Era sufi-

ciente que, bajo la franja amarilla, la foto en blanco y negro de la tapa de *Cahiers* hubiera cambiado para que mi corazón se pusiera a latir fuerte. Pero yo no quería que el librero me dijera que el número había aparecido o no. Quería descubrirlo yo mismo y compararlo, con frialdad, la voz sin emoción, como si se hubiera tratado de un cuaderno borrador. En cuanto a la idea de abonarse, nunca me vino a la cabeza: me gustaba esa espera exasperada. Tanto para comprarlos, después para escribir en ellos y finalmente para fabricarlos, podía quedar a la puerta de los *Cahiers*, porque, de todas maneras, los *Cahiers* eran mi casa. Éramos un puñado, en el Liceo Voltaire, que entramos subrepticamente en la cinefilia. Puedo poner una fecha: 1959. La palabra «cinéfilo» todavía era pretenciosa, pero ya tenía la connotación malsana y el aura rancia que la desacreditaría poco a poco. En cuanto a mí, debía seguramente despreciar por principio a los que, demasiado normalmente constituidos, se ufanaban de ser las «ratas de cinemateca» en las que nos convertiríamos durante algunos años, culpables de vivir el cine como pasión y nuestra vida por delegación. A comienzos de los 60, el cine—mundo todavía era un mundo encantado. Por un lado, tenía los encantos de una contra—cultura *paralela*. Por otra parte, tenía la ventaja de estar ya constituido, con una historia pesada, valores reconocidos, las erratas del Sadoul —esa Biblia insuficiente— un idioma rutinario y mitos tenaces, batalla por las ideas y revistas que se peleaban. Las guerras estaban terminando y nosotros llegábamos un poco tarde, pero no lo suficiente para dejar de alimentar el proyecto tácito de reapropiarse de *toda* esa historia que todavía no tenía la edad del siglo. Ser cinéfilo era simplemente tragar, paralelamente al programa del liceo, *otro* programa escolar, calcado sobre el primero, con los *Cahiers* amarillos como hi-



lo conductor y algunos contrabandistas adultos, que con la discreción de los conspiradores nos explicaban que había ahí un mundo para descubrir, y quizá, nada menos, un mundo para vivir. Henri Agel, profesor de letras en el liceo Voltaire, fue uno de esos contrabandistas singulares. Para evitarse, tanto como nosotros, el trabajo de los cursos de latín, nos planteaba la siguiente disyuntiva: o pasar una hora con un texto de Tito Livio, o ver películas. La clase, que votaba por el cine, salía regularmente pensativa y atrapada del vestu- to cine-club. Por sadismo, y seguramente porque tenía las copias, Agel proyectaba pequeños films para desasnar a los adolescentes. Eran **La sangre de las bestias** de Franju y, sobre todo, **Noche y niebla** de Resnais. Fue gracias al cine que comprendí que la condición humana y la matanza industrial no eran incompatibles, y que lo peor acababa de producirse. Hoy en día supongo que Agel, para quien el Mal se escribía con mayúscula, buscaba en los rostros de los adolescentes de la clase de Segunda B, los efectos de esta singular revelación, porque era una revelación. Debía haber algo de voyeurismo en esta manera brutal de transmitir, mediante el cine, ese saber macabro e imparable que nosotros fuimos la primera generación que heredamos. Cristiano escasamente proselitista, militante más bien elitista, Agel *mostraba*, también él. Tenía ese talento, mostraba porque había que hacerlo. Y porque la cultura cinematográfica en el liceo, por la que militaba, pasaba también por esa selección silenciosa entre los que no olvidarían nunca más **Noche y niebla**, y los otros. Yo no formaba parte de «los otros». Una, dos, tres veces, según los caprichos de Agel y los cursos de latín sacrificados, miré las célebres pilas de cadáveres, los cabellos, los anteojos y los dientes. Escuché el comentario desolado de Jean Cayrol en la voz de Michel Bouquet y la música de Hanns

Eisler, que parecía lamentar estar ahí. Extraño bautismo de las imágenes: *comprender al mismo tiempo que los campos de exterminio eran verdaderos y que el film era justo*. Y que el cine —¿solo el cine?— era capaz de instalarse en los límites de una humanidad desnaturalizada. Sentí que la distancia que colocaba Resnais entre el tema filmado, el que filmaba y el espectador era, en 1959 como en 1955, la única posible. ¿Era **Noche y niebla** un «buen» film? No, era un film *justo*. **Kapo** quería ser un buen film, y no lo era. Por mi parte nunca pude diferenciar claramente la diferencia entre lo justo y lo bello. A eso se debía el aburrimiento, ni siquiera «distinguido», que siempre sentí frente a las imágenes bellas.

Captado por el cine, no necesitaba, además, ser seducido. Tampoco necesitaba que me hablaran como a un niño. Cuando lo era no había visto *ningún* film de Walt Disney. Yo había ido directamente a la primaria, evitando así el preescolar ruidoso de las funciones infantiles. Peor: para mí el dibujo animado era algo distinto al cine. Y aun peor: el dibujo animado siempre sería un poco el enemigo. Ninguna «bella imagen» y todavía más, dibujada, no me produciría la emoción —temor y temblor— que me producían las cosas *filmadas*. Y todo esto que es tan simple, pero que me exigió varios años para poder formularlo simplemente, comenzó a salir del limbo frente a las imágenes de Resnais y el texto de Rivette. Nacido en 1944, dos días antes del desembarco aliado, tenía la edad para descubrir al mismo tiempo *mi* cine y *mi* historia. Una historia que durante mucho tiempo creía poder compartir con los otros, pero que finalmente comprendí —mucho después— que era definitivamente la mía. ¿Qué sabe un chico? ¿Y este chico Serge D. que quería saber todo salvo lo que lo concernía personalmente? ¿Con qué fondo de ausencia del *mundo*, la

presencia de las imágenes del *mundo* se produciría más tarde? Conozco pocas expresiones más bellas que la de Jean Louis Schefer cuando, en *El hombre ordinario* del cine, habla de los «*films que han mirado nuestra infancia*». Porque una cosa es aprender a mirar los films «en profesional», —para verificar que esos films son los que miramos cada vez menos— y otra cosa es vivir con los films que nos vieron crecer, que nos vieron, rehenes precoces de nuestra biografía futura, y ya enredados en las redes de nuestra historia. **Psicosis**, **La dolce vita**, **La tumba hindú**, **Rio Bravo**, **El carterista**, **Anatomía de un asesinato**, **El héroe sacrílego** o, justamente, **Noche y niebla**, no son para mí films como los otros. A la pregunta brutal ¿te están mirando?, todos me responden que sí. Los cuerpos de **Noche y niebla**, y, dos años después, los primeros planos de **Hiroshima mon amour**, son esas «cosas» que me miraron, mucho más que yo las miré. Eisenstein intentó producir imágenes como esas, pero es Hitchcock, el que lo logró.

¿Cómo, y es solo un ejemplo, olvidar el primer encuentro con **Psicosis**? Nos habíamos colado en el *Paramount Opera*, y el film nos aterrizzaba lo más normalmente del mundo. Y entonces, hacia el final, hay una escena sobre la cual mi percepción se desliza, un montaje «seis cuatro dos», de dónde emergen accesorios grotescos: un vestido cubista, una peluca que se cae, un cuchillo enarbolado. Al terror vivido en común sucede entonces la calma de una soledad resignada: el cerebro funciona como un proyector *bis* que dejaría partir la imagen, dejando el film y el mundo continuar sin ella. No imagino amor por el cine que no se despliegue sobre el presente robado de ese «sigan sin mí».

Este estado ¿quién no lo vivió? Esos recuerdos—pantalla ¿quién no los conoció. Imágenes no identifica-

das se inscriben en la retina, acontecimientos desconocidos suceden fatalmente, palabras pronunciadas se convierten en la cifra secreta de un saber imposible sobre sí mismo. Esos momentos de «no se ha visto, no existe» son la escena primitiva del aficionado el cine, esa escena donde él no estaba y sin embargo se trataba solamente de él. En el mismo sentido en que Paulhan habla de la literatura como de una experiencia del mundo «cuando nosotros no estamos» y Lacan de «lo que no está en su lugar», ¿el cinéfilo? El que frunce los ojos pero no dirá a nadie que no ha podido ver nada. El que se prepara una vida de «mirón» profesional. Historia de disminuir su atraso, de recomponerse. Lo más lentamente posible.

Así mi vida tuvo un punto cero, un segundo nacimiento vivido como tal e inmediatamente festejado. La fecha es conocida, otra vez 1959. ¿Es una coincidencia?, el año del célebre «No viste nada en Hiroshima» de Duras. Salíamos de ver **Hiroshima mon amour**, mi madre y yo, estupefactos los dos —y no éramos los únicos—. Porque nunca habíamos pensado que el cine era capaz de «eso». Y en el andén del subterráneo me doy cuenta finalmente que frente a la pregunta aburrida a la que no sabía contestar —¿Qué vas a hacer en la vida?— disponía desde hacía unos minutos de una respuesta. «Más adelante», de una u otra manera, sería el cine. A partir de ese momento nunca dejé de dar detalles a mí mismo de ese nacimiento—cine. Hiroshima, el andén del subterráneo, mi madre, el cine de los Agricultores, cuyos asientos vetustos serán más de una vez como el decorado legendario de ese origen que se termina eligiendo. Resnais es, lo estoy viendo, el nombre que une a esa escena primitiva, en dos años y en tres actos. Por el hecho de que **Noche y niebla** había sido posible, entonces **Kapo** nacía ya perimida, y Rivette podía en-

tonces escribir su artículo. Sin embargo, antes de ser el prototipo del cineasta «moderno», Resnais fue para mí un simple contrabandista. Si revolucionaba, como se decía entonces, el «lenguaje cinematográfico», era porque se limitaba a tomar en serio su tema, y porque tenía la intuición, casi la suerte, de reconocer ese tema en medio de todos los otros: nada menos que la especie humana tal como salía de los campos nazis y del trauma atómico: dañada y desfigurada. Siempre hubo algo extraño en la manera en que me convertí después en el espectador un poco aburrido de los «otros» films de Resnais. Me parecía que sus tentativas de *revitalizar* un mundo, que había sido el único que registró a tiempo su enfermedad, estaban destinados a producir cierto malestar.


Por eso no fue con Resnais que hice el viaje del cine «moderno» y su futuro, sino con Rosellini. No con Resnais fue que las lecciones de las cosas y de la moral fueron aprendidas de memoria y conjugadas, sino siempre con Godard. ¿Por qué? En principio porque Godard y Rossellini hablaron, escribieron, reflexionaron en voz alta, y que, por el contrario, la imagen de Resnais —estatua de comandante, protegido del frío por sus anoraks—, y pidiendo —legítima pero inútilmente—, que se lo creyera cuando declaraba que no era un intelectual, finalmente me irritaba. ¿Así me «vengué» del rol que dos de sus films habían jugado en ese «telón que se levanta» de mi vida? Resnais era el cineasta que me había sacado de la infancia o que, más bien, había hecho de mí, y durante tres décadas, un chico *serio*. Y era justamente con quien, ya adulto, no compartiría nada. Recuerdo que al final de una entrevista —era por el estreno de **La vida es una novela**— me pareció adecuado hablarle del choque de **Hiroshima mon amour** en mi vida, que él me agradeció con un aire reservado y distante, como si

yo hubiera elogiado su último impermeable. Eso me ofendió, pero estaba equivocado: los films «que han mirado nuestra infancia» no pueden ser compartidos, ni siquiera con sus autores.

Ahora que esta historia está terminada, y que he tenido mucho que ver con mi parte de «nada» que había que ver en Hiroshima, me planteo fatalmente la pregunta: ¿pudo ser de otra manera? ¿Había, frente a los campos de exterminio, otra justeza posible que no fuera la del antiespectáculo de **Noche y niebla**? Una amiga hablaba recientemente del documental de George Stevens, realizado al final de la guerra, enterrado, desenterrado, y que fue mostrado en la televisión francesa hace poco. Primer film que mostró la apertura de los campos, en colores, y que esos colores lo arrojan —sin ninguna abyección— en el arte. ¿Por qué, la diferencia entre el color y el blanco y negro?

¿Entre los Estados Unidos y Europa? ¿Entre Stevens y Resnais? Lo que es magnífico en el film de Stevens, es que se trata aun, de un relato de viaje: la progresión cotidiana de un pequeño grupo de soldados que filmaban, y de cineastas que viajaban a través de la Europa destruida, de Saint-Lô bombardeado hasta Auschwitz que nadie había previsto, y que conmueve a todo el equipo. Y, además, me dice mi amigo, las pilas de cadáveres tienen en el film de Stevens una belleza extraña que hace pensar a la gran pintura de este siglo. Como siempre Sylvie P. tenía razón.

Lo que hoy entiendo, es que la belleza del film de Stevens es menos el hecho de la justeza de la distancia encontrada, que de la *inocencia* de la mirada. La justeza es el fardo del que llega «después»: la inocencia, la gracia terrible concedida al recién llegado. Al primero que ejecuta simplemente los gestos del cine. Debería esperar hasta mediados de los años 70 para reconocer en **Salò** de Pasolini o aun **Hitler** de



Syberberg, el otro sentido de la palabra «inocente». Menos el no-culpable que, quien filmando el Mal, no piensa mal. En 1959 yo pensaba, rígido en el descubrimiento, en que todos eran culpables. Pero en 1945 bastaba con ser estadounidense, y de asistir, como George Stevens o el cabo Samuel Fuller, a la apertura de las verdaderas puertas de la noche, cámara en mano. Había que ser estadounidense —es decir creer en la inocencia profunda del espectáculo— para hacer desfilar a los ciudadanos alemanes delante de las tumbas abiertas, para *mostrarles* eso que estaba junto a donde habían vivido, tan bien y tan mal. Eso debió suceder diez años antes de que Resnais no se siente en la moviola, y quince años antes de que Pontecorvo agregue ese pequeño movimiento de más, que nos indigna, a Rivette y a mí. La necrofilia era el precio que debía pagarse por esa «demora», y el doble erótico de la mirada «justa», la mirada de la Europa culpable, la de Resnais: y como consecuencia, mi mirada.

Ese fue el comienzo de mi historia. El espacio abierto por la frase de Rivette era el mío, como ya era mía la familia intelectual de los *Cahiers du cinéma*. Pero este espacio, y yo debía darme cuenta, era menos un vasto campo que una puerta estrecha. Con, del lado noble de la cuestión, este goce de la distancia justa y su reverso de necrofilia sublime o sublimada. Y del lado no noble, la posibilidad de un goce diferente y no sublimado. Fue Godard quien, mostrándome algunos casetes de «porno concentracionario» escondidos en su videoteca de Rolle, se sorprende un día de que, frente a tales films, ningún discurso haya sido emitido ni pronunciada ninguna prohibición. Como si la bajeza de las intenciones de sus fabricantes y la trivialidad de los fantasmas de sus consumidores, los «protegían» en alguna medida de la censura y de la

indignación. Era la prueba de que, del lado de la subcultura, perduraba la sorda reivindicación de un entrelazamiento obligatorio entre los verdugos y las víctimas. La existencia de estos films no había sido nunca perturbada. Tenía yo frente a ellos —como frente a todo cine abiertamente pornográfico—, la tolerancia casi educada que se tiene ante la expresión del fantasma cuando está tan desnudo que solo reivindica la triste monotonía de su necesaria repetición.

Es la otra pornografía —la «artística», de **Kapo**, como después la de **Portero de noche** y otros productos «retro» de los 70— que siempre me ha rebelado. A la estetización consensual de esos films, preferiría la repetición obstinada de las no-imágenes de **Noche y niebla**, incluso algún film pornográfico que iré a ver. Estos films tenían al menos la honestidad de considerar la misma imposibilidad de narrar, de una misma detención en el desarrollo de la historia, cuando el relato se detiene o se acelera, en el vacío. Tampoco habría que hablar de amnesia o de ocultamiento, sino de caducidad [forclusión]. Más tarde yo aprendería la definición de Lacan: retorno alucinatorio en lo real de aquello sobre lo cual no ha sido posible aplicar un «juicio de realidad». O dicho de otra manera: ya que los cineastas no filmación, en su momento, la política de Vichy, su deber, cincuenta años más tarde, no es de redimirse imaginariamente haciendo un film como **Au revoir les enfants** [Louis Malle, 1988], sino de tratar en la actualidad a ese buen pueblo francés que, de 1940 a 1942, incluso frente a la deportación de judíos organizado por el Estado Francés, no dijeron una palabra. Siendo el cine el arte del presente, esos remordimientos no tienen ningún interés.

Por eso entre el espectador que yo fui frente a **Noche y niebla**, y el cineasta que, con ese film, intentó mostrar lo irrepresentable, se estableció una simetría

cómplice. Porque hay casos en que el espectador no ocupa su lugar y se detiene mientras que el film continúa. Y hay otros casos en que el film, en lugar de «continuar», se repliega sobre sí mismo y sobre una «imagen» provisoriamente definitiva que permite al sujeto–espectador continuar creyendo en el cine y en el sujeto–ciudadano que vive su vida. Detención sobre el espectador, sobre la imagen: el cine entró en su edad adulta. La esfera de lo visible dejó de estar completamente disponible: hay ausencias, hay agujeros, pozos necesarios y al mismo tiempo superfluos, imágenes perdidas para siempre, y miradas que nunca podrán mirar.

Espectáculo y espectador dejan de tirarse la pelota. Así, habiendo elegido el cine, considerado el «arte de la imagen en movimiento», comencé mi vida de cine, bajo la égida paradójica de una primera «imagen detenida».

Esta detención me protegió de la estricta necrofilia y no vi ninguno de los documentales «sobre los campos» que se hicieron después de **Kapo**. La cuestión para mí estaba resuelta por **Noche y niebla** y el artículo de Rivette. Durante mucho tiempo fui como las autoridades francesas de hoy que, frente a actos antisemita, difunden apresuradamente el film de Resnais, como si formara parte de un arsenal secreto que, frente a la recurrencia del Mal, podría indefinidamente oponerle sus virtudes de exorcismo. Pero yo no aplicaba el axioma del «travelling de Kapo» solamente a los films cuyo tema exponía a la abyección, sino que estaba tentado de aplicarlo a todos los films. «Hay cosas, [había escrito Rivette] que deben ser abordadas en el temor y el temblor; la muerte es una de ellas, sin duda, y ¿cómo, en el momento de filmar una cosa tan misteriosa, no sentirse un impostor?» Yo estaba de acuerdo.

Y cómo son pocos los films en los que no hay alguien que muera, de una u otra manera, eran numerosas las ocasiones para temer o temblar. Algunos cineastas, en efecto, no eran impostores. En el mismo año 1959 la muerte de Miyagi en **Ugetsu**, me mantuvo inmóvil, en la butaca del cine Bertrand. Porque Mizoguchi había filmado la muerte como una vaga fatalidad en la que se **veía** que no podía dejar de producirse. Recordemos la escena: en el campo japonés, los viajeros son atacados por bandidos hambrientos y uno de ellos atraviesa a Miyagi de un lanzazo. Pero lo hace de manera inadvertida, titubeando, movido por un resto de violencia o por un reflejo idiota. Este acontecimiento se presenta para la cámara tan poco, que esa cámara está muy cerca de «pasar de largo» y estoy persuadido de que todo espectador de **Ugetsu** es sorprendido por la misma idea loca y casi supersticiosa: si el movimiento de la cámara no hubiera sido lento, el acontecimiento se hubiera producido «fuera de campo» o —¿quién sabe?— no se hubiera producido. ¿La culpa es de la cámara? Disociándola de las gestulaciones de los actores, Mizoguchi hace lo contrario de **Kapo**. En lugar de la mirada que buscaba embellecer, de más, una mirada que finge «no ver nada», que prefería no haber visto nada, y que, por ese hecho, muestra el acontecimiento que se está produciendo, *como acontecimiento*, es decir ineluctablemente, y como de costado. Un acontecimiento absurdo, inútil, absurdo como todos los hechos que se terminan mal e inútilmente como la guerra, calamidad que nunca le gustó a Mizoguchi. Un acontecimiento que no nos concierne lo suficiente, como para que dejemos de seguir nuestro camino, avergonzados. Porque apuesto que, en ese momento preciso, todo espectador de **Ugetsu** sabe completamente, lo que es lo absurdo de la guerra. No importa que el espectador sea occiden-

tal, el film japonés y la guerra medieval: alcanza con pasar del acto de mostrar el arte, y designarlo con la mirada, para que ese saber, tan furtivo como universal, el único del que el cine es capaz, nos sea dado. Eligiendo la panorámica de **Ugetsu** contra el travelling de **Kapo**, hago una elección cuya gravedad no podría venir sino diez años más tarde, en el fuego tan radical como tardío de la politización de *Cahiers*... después del 68. Porque si Pontecorvo, futuro realizador de **La batalla de Argelia**, es un cineasta valiente cuyas creencias políticas yo comparto, Mizoguchi me parece haber vivido exclusivamente para su arte, y haber sido, políticamente, un oportunista. ¿Dónde está la diferencia, entonces? En el «temor y el temblor», precisamente. Mizoguchi tiene miedo de la guerra porque, a diferencia de Kurosawa, que vino después, los hombrecitos que se cortan la carótida sobre un fondo de virilidad feudal, lo abruman. Es de este miedo, estas ganas de vomitar y de huir, que viene esa panorámica desconcertada. Es este miedo lo que hace, de este momento, un momento justo, es decir que se pueda compartir. Pontecorvo, ni teme ni tiembla: los campos lo sublevan solo ideológicamente. Por eso se inscribe en exceso en la escena, bajo las apariencias vulgares de un travelling lindo. El cine —yo me daba cuenta— oscilaba casi siempre entre esos dos polos. Y en cineastas más consistentes que Pontecorvo, yo tropezaba más de una vez con esta manera sinuosa, una especie de práctica santurrona y generalizada del *guiño*, de agregar una belleza parásita o una información cómplice a escenas que no la necesitaban. Por eso el viento que deposita, como un sudario, la blancura de un paracaídas sobre un soldado muerto en **Merrill's Marauders** de Fuller, me molestó durante años. Menos, sin embargo, que la pollera acomodada sobre el cadá-

ver de Anna Magnani, barrida por una ráfaga en un episodio de **Roma ciudad abierta**. También Rosellini, pegaba «debajo de la cintura» pero de una manera tan nueva, que necesitaría años para comprender hacia qué abismo nos llevaba. ¿Dónde termina el acontecimiento y dónde está la crueldad? ¿Dónde comienza la obscenidad y dónde termina la pornografía? Yo sentía que se trataba de cuestiones inherentes al cine de «después de los campos». Cine que me puse a llamar, para mí solo, y porque tenía su edad, «moderno».

Este cine moderno tenía una característica: era *cruel*, y nosotros teníamos otra característica: aceptábamos esa crueldad. La crueldad estaba «del lado bueno». Esa crueldad decía no a la «ilustración» académica y arruinaba el sentimentalismo hipócrita de un «humanismo» charlatán. La crueldad de Mizoguchi, por ejemplo, consistía en *montar*, juntos, dos movimientos irreconciliables y así producir un sentimiento desgarrador de «no asistir a una persona en peligro». Sentimiento moderno por excelencia, quince años antes de los travellings impávidos de **Week-end** [Jean-Luc Godard, 1967]. Sentimiento arcaico también porque esta crueldad era tan vieja como el propio cine, como un indicio de algo que era fundamentalmente moderno en el cine, desde el último plano de **Luces de la ciudad a El desconocido** de Browning [Tod Browning, 1927], pasando por el final de **Nana** [Jean Renoir, 1926]. ¿Cómo olvidar el lento travelling tembloroso que lanza el joven Renoir hacia Naná, en su cama, agonizante, atacada por la viruela? ¿Cómo se hizo —se rebelaban las ratas de cinemateca en las que nos habíamos convertido— para ver en Renoir un defensor de la vida plácida, mientras que fue uno de los pocos cineastas capaces, desde sus comienzos, de *acabar* a un personaje a golpes de travelling?

En realidad, la crueldad estaba en la lógica de mi camino de combatiente *Cahiers*... André Bazin, cuya teoría ya había encontrado a la crueldad tan estrechamente relacionada con la esencia del cine que la había hecho casi «su especialidad», Bazin, ese santo laico, amaba **Louisiana Story** [Robert Flaherty, 1948] porque se podía ver un pájaro comido por un cocodrilo en tiempo real y en un solo plano: era la prueba por el cine y el montaje prohibido. Elegir los *Cahiers*... era elegir el realismo y, como terminaría por descubrir, un cierto desprecio por la imaginación. Al «¿quieres mirar? Mira esto entonces» de Lacan, yo respondía con ¿Esto ha sido registrado? Entonces debo verlo». Aun, y sobre todo, cuando «esto» era penoso, intolerable o directamente invisible. Este realismo tenía dos rostros. Si es mediante el realismo que los modernos mostraban un mundo sobreviviente, es mediante otro realismo —o más bien una «realística»— que las propagandas filmadas de los años 40 habían colaborado con la mentira y prefigurado la muerte. Y por eso era justo, pese a todo, llamar al primero, nacido en Italia, «neo». Imposible de amar «el arte del siglo» sin ver a este arte trabajando la locura del siglo, siendo trabajado por ella. Contrariamente al teatro —crisis y cura colectiva— el cine —información y duelo personales— tenía íntimamente que ver con el horror, del cual apenas se liberaba. Yo era el heredero de un convaleciente culpable, de un niño envejecido, una tenue hipótesis. Envejeceremos juntos, pero no eternamente. Heredero concienzudo, cine-hijo modelo, con el «travelling de **Kapo**» como amuleto protector, no dejaba pasar el tiempo sin sentir una sorda aprensión: ¿y si el amuleto perdiera su eficacia? Recuerdo, ayudante de cátedra mal pago de *Censier-Paris-III*, haber fotocopiado el texto de Rivette, haberlo distribuido a mis

alumnos, y haberles preguntado qué pensaban. Era una época todavía «roja», donde algunos estudiantes trataban de obtener, a través de sus profesores, un poco de la radicalidad política del 68. Me pareció que, por consideración hacia mí, los más motivados de ellos consentían en ver en *De la abyección* un documento histórico interesante pero ya fecho. No los critico, y si repitiera la experiencia con estudiantes de hoy, no estaría inquieto de no saber si es con el travelling que chocan, pero quisiera saber si existe para ellos un grado cualquiera de abyección. Es decir, tendría miedo de que no detectaran la menor abyección. Signo no solamente de que los travelling ya no tienen nada que ver con la moral, sino que el cine se ha debilitado tanto, que no se podría plantear tal pregunta. Lo que sucede es que treinta años después de las proyecciones repetidas de **Noche y niebla** en el Liceo Voltaire, los campos de concentración —que me habían servido de escena primitiva— dejaron de estar fijados en ese respeto sagrado donde los mantenía Resnais, Cayrol y muchos otros. Devuelta a los historiadores y a los curiosos, la cuestión de los campos se vuelca a sus trabajos, sus divergencias y sus locuras. El deseo cancelado que vuelve «de manera alucinatoria en lo real» es evidentemente el que no hubiera debido volver nunca. Deseo que nunca haya habido cámaras de gas, ni «solución final» ni, finalmente: revisionismo, negacionismo y otros ismos. No es solamente del «travelling de **Kapo**» que un estudiante heredaría hoy, sino de una transmisión mal realizada, de un tabú mal superado, resumiendo otra vuelta en la pista de la historia inútil de la tribalización de uno mismo, y de la fobia del otro. La imagen detenida dejó de obrar, la banalidad del mal puede animar nuevas imágenes, electrónicas. De la Francia reciente surgen ahora los suficientes síntomas para que, volviendo sobre lo que hemos vi-

vido como Historia, alguien de mi generación puede tener conciencia del paisaje en el que creció. Paisaje trágico y, al mismo tiempo, confortable. Los sueños políticos —el estadounidense y el comunista— balizados por Yalta. Detrás nuestro: un punto de no retorno moral simbolizado por Auschwitz y el nuevo concepto de «crimen contra la humanidad».

Delante de nosotros: eso impensable pero casi tranquilizador que es el apocalipsis nuclear. Lo que acaba de terminar duró cuarenta años. En realidad, pertenecemos a la primera generación para la que el racismo y el antisemitismo habían caído en los «basureros de la historia». ¿Primera o única generación? La única, en todo caso, que no grita tan fácilmente al lobo del fascismo —«el fascismo no pasará»— porque le parecía algo del pasado, inútil y, una vez por todas, que ya había sucedido. Error, por supuesto. Error que no impide vivir esos «treinta años gloriosos» [los que van de los cincuenta a los setenta, edad de oro del capitalismo en Francia], pero como entre comillas. Ingenuidad, por supuesto, e ingenuidad también al hacer como si, el campo de la estética, la necrofilia elegante de Resnais tendría eternamente «a distancia», toda intrusión poco delicada.

«No hay poesía después de Auschwitz», declaró Adorno, y después se retractó de esa fórmula célebre. «No hay ficción después de Resnais», yo hubiera podido decir como un eco, antes de abandonar, yo también, esta idea un poco excesiva. «Protegidos» por la onda expansiva producida por el descubrimiento de los campos, ¿habíamos creído que la humanidad había caído —una sola vez, y luego no caería más— en lo no-humano?

¿Hemos apostado realmente de que, por una vez, «lo peor pasaría»? ¿Hemos esperado que lo que todavía no se llamaba la Shoah, era el acontecimiento histó-

rico *único* gracias al cual la humanidad *entera* «salía de la historia para sobrevolarla un instante y reconocer, evitable, el peor rostro de su posible destino? Parecería que sí.

Pero si «único» y «entera» estaban de más, y si la humanidad no heredara la Shoah como una *metáfora*, de lo que fue y sigue siendo capaz, el exterminio de los judíos sería una historia judía, y luego —por orden decreciente de culpabilidad, por *metonimia*— una historia muy alemana, bastante francesa, árabe solamente de rebote, muy poco dinamarquesa y casi nada búlgara. Es a la posibilidad de *metáfora* que respondía, en el cine, el imperativo «moderno» de pronunciar la detención de la imagen y el embargo sobre la ficción. Historia de aprender a contar de otra manera, otra historia de la cual la «especie humana» sería el único personaje y la primera anti-estrella. Historia de crear *otro* cine, un cine que «sabría» que devolver demasiado pronto el acontecimiento a la ficción, sería eliminar su unicidad, porque la ficción es esta libertad que desmenuza y que obra por adelantado, en ese infinito de la variante y la seducción del mentir-verdadero.

En 1989, cuando viajé para *Liberation* a Phnom Penh y visité el campo de Camboya, entrevisté a qué se parecía un genocidio —e incluso un autogenocidio— que no tenía imágenes ni rastros. La prueba de que el cine ya no estaba íntimamente ligado a la historia de los hombres, aun en su aspecto inhumano, la veía irónicamente en el hecho que a diferencia de los verdugos nazis que habían filmado a sus víctimas, los Khmers rojos no habían dejado detrás de ellos ni fotos ni fosas comunes. Ahora bien, es en la medida en que otro genocidio como el camboyano, era sin foto y quedaba sin castigar, por un efecto de contagio retroactivo, la propia Shoah estaba en el reino de lo relativo. Paso de la *metáfora* bloqueada a la *metonimia*



activa, de la imagen detenida a la viralidad analógica. Y todo esto fue muy rápido: desde 1990 la «revolución rumana» inculpaba a indiscutibles asesinos de las acusaciones tan frívolas como «detención ilegal de armas y genocidio». ¿Todo tenía que ser hecho de nuevo? Sí, pero esta vez, sin el cine. Y por eso el duelo. Porque nosotros es indudable que hemos creído en el cine. Es decir que hemos hecho todo lo posible para no creer. Es toda la historia de los Cahiers después del 68 y su imposible rechazo al bazinismo. Por supuesto que no era cuestión de «descansar en la noción de plano», o no comprender a Barthes confundiendo lo real y lo representado. Éramos evidentemente demasiado informados para no inscribir el lugar del espectador en la concatenación significativa, o para no detectar la tenaz ideología en la falsa neutralidad de la técnica. Incluso éramos valientes, Pascal B. y yo, cuando frente a un anfiteatro repleto de izquierdistas risueños, gritábamos que un film «no se veía», sino que «se leía». Esfuerzos denodados para caer del lado de los no-engañados. Denodados y por lo que me concierne, vanos. Siempre llega el momento en que, pese a todo, hay que pagar el precio en la caja de la creencia cándida y atreverse a «crear lo que se ve».

Por supuesto no se está obligado a crear lo que se ve —incluso es peligroso— pero no se está obligado tampoco de limitarse al cine. Es necesario asumir algún riesgo, y la virtud —resumiendo, el valor— es la de mostrar algo a alguien capaz de ver eso. A qué serviría aprender a «leer» lo visual y a «decodificar» los mensajes si se conservara la más enraizada de las convicciones: *que* ver es algo superior a no ver. Y que lo que no se vio a tiempo, jamás será visto realmente. El cine es el arte del presente. Y si la nostalgia no le conviene, es porque la melancolía es su compañía instantánea.

Recuerdo la vehemencia con que manifesté ese discurso por primera y por última vez. Era en Teherán, en una escuela de cine. Frente a los periodistas invitados, a Khemais K y a mí, había filas de muchachos con barbas incipientes y filas de bolsos negros, sin dudas las chicas. Los muchachos a la izquierda y las chicas a la derecha, según el apartheid vigente. Las preguntas más interesantes —las de las chicas— nos las acercaban en papelitos furtivos. Y viéndolas tan atentas y tan estúpidamente con velos, yo me enojé y mostré una cólera que se dirigía menos a ellas que a los poderosos para quienes lo visible era lo que debía ser leído, es decir sospechoso de traición, y reducido con la ayuda de un chador o de una policía de costumbres. Enardecido por lo extraño del momento y del lugar, me libré a una prédica en favor de lo visual, para un público con velo, que asentía con la cabeza.

Cólera tardía. Cólera terminal. Porque la edad de la sospecha terminó. No se tiene sospechas de que ahí donde hay una cierta idea de la verdad, la verdad está en juego. Ya no hay más eso, salvo entre los integristas y los fanáticos, los que buscan gritarles al Cristo de Scorsese o a la María de Godard. Las imágenes ya no están del lado de la verdad dialéctica del «ver» y «mostrar», pasaron completamente del lado de la promoción, de la publicidad, es decir del poder. Ya es demasiado tarde para no trabajar lo que queda, es decir la leyenda póstuma y dorada de lo que fue el cine. De lo que fue y de lo que hubiera podido ser. «Nuestro trabajo será mostrar como los individuos, reunidos en multitud en la oscuridad, hacían arder lo imaginario para calentar lo real —eso era el cine mudo—. Y cómo han dejado que la llama se apague, al ritmo de las conquistas sociales, contentándose de mantener el fuego prendido —y eso es el sonoro— y

la televisión en un rincón de la pieza.» Cuando él se fija este programa, era ayer, 1989, el historiador Godard podría agregar: «¡Al fin solo!»

En cuanto a mí, recuerdo el momento preciso en que supe que el axioma «travelling de Kapo» debía ser analizado nuevamente, y revisado el propio concepto del «cine moderno». En 1979, la televisión francesa difundió la serie americana de Marvin Chomsky, *Holocausto*. La vuelta se producía, y me encontraba en el punto de partida. Porque si los americanos habían permitido a George Stevens realizar en 1945 el sorprendente documental que mencionaba, nunca lo difundieron, a causa de la guerra fría. Incapaces de «tratar» esa historia que, además, no era la suya, los empresarios del entretenimiento americano la habían dejado provisoriamente para los artistas europeos. Pero tenían sobre esa historia, como sobre toda historia, el derecho de que, tarde a temprano, la máquina tele-hollywood se animaría a contar «nuestra» historia. Lo haría tomando todas las precauciones del mundo, pero no podría dejar de venderla como otra historia americana. *Holocausto* sería entonces la historia de la desdicha que sufriría una familia judía, que se ve separada y aniquilada: habría extras demasiado gordos, números de actor, un humanismo a ultranza, escenas de acción y melodrama. Y se sentiría compasión.

Es únicamente bajo la forma del docudrama a la americana que esta historia podía salir de los cine club y, vía la televisión, concernir a la «humanidad entera» que es el público de la mundovisión. Ciertamente la simulación-Holocausto no tropezaba más con la extrañeza de una humanidad capaz de cometer crímenes contra ella misma, pero seguía siendo obstinadamente incapaz de hacer resurgir de esta historia los seres singulares que fueron cada uno con su historia, un rostro y

un nombre, a los judíos exterminados. Es por otra parte el dibujo —el del Spiegelman de *Maus*— quien osará, más tarde, ese acto salvador de re-singularización. El dibujo, no el cine, ya que el cine americano detesta la singularidad. Con *Holocausto*, Marvin Chomsky hacía volver, modesto y triunfal, nuestro enemigo estético de siempre: el gran afiche sociológico, con su casting bien estudiado de seres sufrientes y su sonido y luz de identikits animados. ¿La prueba de lo que digo? Es hacia esa época en que comenzaron a circular —y a indignar— los escritos negacionistas.


Hizo falta que pasaran veinte años para pasar de *mi* «travelling de Kapo» a este *Holocausto* irreprochable. Hizo falta ese tiempo. La «cuestión» de los campos, la pregunta sobre mi prehistoria, no seguiría siendo planteada realmente *sino a través del cine*. Es por el cine que había comprendido en qué esta historia me concernía, en que aspecto me concernía, y bajo qué forma —un breve travelling de más— se me había aparecido. Hay que ser leal hacia el rostro de lo que, un día, nos conmovió. Y toda «forma» es un rostro que nos mira. Por eso nunca he creído —aun si lo temía— a los que, desde el cine-club del liceo, criticaban con una voz plena de condescendencia, a esos pobres locos —y locas— de «formalistas», culpables de preferir al «contenido» de los films, el goce personal de su «forma». Solo el que, tempranamente, se enfrentó a esta *violencia formal* terminará por saber —pero hará falta toda una vida, la suya— en qué, esta violencia, tiene también un «fondo». Y el momento llegará siempre lo suficientemente temprano para morir curado, habiendo cambiado el enigma de las figuras singulares de su estudio por las banalidades del «cine-reflejo-de-la-sociedad» y otras graves cuestiones graves y necesariamente sin respuestas.

La forma es deseo, el fondo no es más que la pantalla cuando ya no estamos nosotros.

Eso es lo que me decía mirando, hace unos días, un pequeño clip de televisión que enlazaba, lánguidamente, imágenes de cantantes célebres y niños africanos famélicos. Los cantantes ricos —*i«We are the children, we are the world!»*— se mezclaban en las imágenes a los hambrientos. En realidad, ocupaban su lugar, los reemplazaban, los borraban. Fundiendo y encadenando estrellas y esqueletos en un guiño figurativo donde dos imágenes trataban de unirse en una sola, el clip ejecutaba con elegancia esta comunión electrónica entre Norte y Sur. Aquí está, me dije, el rostro actual de la abyección y la forma mejorada de mi travelling de *Kapo*. Lo que me gustaría es que estas imágenes desagradaran aunque sea a *un* solo adolescente de hoy, o que le dieran *vergüenza*. No solamente *vergüenza* de ser privilegiado y alimentado, sino *vergüenza* de ser considerado como estéticamente seducido por eso que pertenece a la conciencia —aun a la mala conciencia— de ser un hombre, y nada más.

Y sin embargo termino por decirme, toda mi historia está ahí. En 1961 un movimiento de cámara estetizaba a un cadáver y treinta años más tarde un fundido encadenado hacía danzar a los moribundos y a los ahítos. Nada cambió. Ni yo, para siempre incapaz de ver ahí, lo carnavalesco de una danza de la muerte a la vez medieval y ultramoderna. Ni las concepciones dominantes del cromo bienpensante de la «belleza» consensual. La forma cambió un poco. En *Kapo*, era todavía posible criticar a Pontecorvo por abolir a la ligera una distancia que hubiera debido «guardar». Ese travelling era inmoral por la buena razón de que nos metía, a él cineasta y a mí espectador, ahí donde no estábamos. Ahí donde yo, en todo caso, no podía ni

quería estar. Porque me «deportaba» de mi situación real de espectador y testigo, para incluirme por la fuerza en el cuadro. Ahora bien, qué sentido podía tener la fórmula de Godard, sino el de que *nunca hay que ponerse donde uno no está, ni hablar en lugar de otros*. Imaginando los gestos de Pontecorvo decidiendo hacer ese travelling, y marcándolo con sus dos manos, lo detesto más todavía porque en 1961 un travelling exige rieles, encargados de hacerlo, un gran esfuerzo físico. Pero imagino mucho menos los gestos del responsable del fundido-encadenado electrónico de «*We are the children*». Lo imagino apretando botones en una consola, con la imagen en la punta de los dedos, definitivamente separado de lo que, y a los que, esa imagen representa, incapaz de sospechar que se lo pueda criticar por ser un esclavo con gestos automáticos. Porque pertenece a un mundo —el de la televisión— donde la alteridad ha desaparecido, y donde no hay buenos o malos procedimientos en lo que concierne a la manipulación de la imagen. Esta ya no es más «imagen del otro» sino una imagen entre muchas otras en el mercado de las imágenes de marca. Y este mundo que ya no indigna, que solo provoca en mí el cansancio y la inquietud, es exactamente el mundo «sin el cine». Es decir sin ese sentimiento de pertenencia a la humanidad a través *de un país suplementario, llamado cine*. Y el cine, ahora veo por qué lo adopté: para que él me adopte. Para que me enseñe a tocar con la mirada a qué distancia de mí comienza el otro. Esta historia, por supuesto, comienza y termina por los campos, porque son el caso límite que me esperaba en el comienzo de la vida y a la salida de la infancia. La infancia, hubiera necesitado una vida para reconquistarla. Y es por eso —y este es un mensaje a Jean Louis S— que voy a terminar yendo a ver **Bambi**.



Los 18 films
del Instituto de
Cinematografía
UNL (1956-1976)
que pueden ser
vistos online

Nuevas películas recuperadas del Instituto de Cinematografía UNL pueden ser ahora vistas en la Biblioteca Virtual UNL/Colección docente:

<https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5864>

Las últimas películas agregadas son: **Reportaje a un vagón**, de Jorge Goldenberg, **Florentina** de Jorge Colombo y **Monzón**, de Julio Toledo

Se agregan a las que ya estaban disponibles: **Un acto**, cortometraje de Federico Padilla, basado en un cuento de Juan José Saer, **Gaitán a casa**, primer film de Raúl Beceyro, basado también en una idea de Saer, **Sin tregua**, film utilitario dirigido por Simón Feldman, **Reservas forrajeras**, de César Caprio, **López Claro, su pintura mural americana**, de Juan Fernando Oliva, **La vieja ciudad**, de Marilyn Contardi, **Hachero no más**, de Hugo Bonomo, Luis Zanger, Patricio Coll y Jorge Goldenberg, **La pampa gringa** de Fernando Birri, **Vestigios** de Juan Fernando Oliva y **Hoy-Cine-Hoy** de Diego Bonacina, **Puerto Piojo**, de Rodolfo Freire y Luis Cazes, **Quinto dedo varo**, de Elena de Azcuénaga, **Cuando febrero llega**, de Darío Díaz, **Idilio**, de Osvaldo David, y **El asesino**, de Celia Pagliero.

Es otro resultado concreto del convenio celebrado entre la Universidad Nacional del Litoral y el historiador y conservador Fernando Martín Peña. Se partió de material fílmico (negativos o copias), que se digitalizó en Buenos Aires, de acuerdo con parámetros técnicos actualizados. Irene Mansilla, en el Taller de Cine UNL, realizó los trabajos finales para que puedan verse copias en el mejor estado posible.

El trabajo de subida de los films a la Biblioteca Virtual UNL fue realizado por Pablo Courault, del Centro de Telemática de la UNL, y por José Luis del Barco, Coordinador Ejecutivo del programa de Bibliotecas de la Universidad Nacional del Litoral

EL INSTITUTO DE CINEMATOGRAFÍA UNL

En sus veinte años de vida, entre 1956 y 1976, el Instituto de Cinematografía produjo 49 films propios y 29 films de producción vinculada en los que participaban algunos de sus integrantes. El espacio fue fundado por Fernando Birri en 1956, gracias al apoyo de Ángela Romera Vera, entonces delegada y directora de Enseñanza del Instituto Social y el rector Josué Gollan. En 1962, Birri deja la dirección del Instituto y es reemplazado por Adelqui Camusso. A partir de 1970 conflictos entre las autoridades universitarias, docentes y alumnos perturban sus actividades. En 1973, pasa a depender de la «Secretaría de Cultura Popular» de la UNL, donde la producción de films y la formación de futuros cineastas resultan seriamente dificultadas. Finalmente, se cierra en diciembre de 1975, y tanto su equipamiento como sus films fueron diseminados en los destinos más inciertos. Pasaron por sus aulas nombres conocidos del cine argentino: Gerardo Vallejo, Jorge Goldenberg, Mario Mittelman, Diego Bonacina, Esteban Courtalón, Nicolás Sarquis, Patricio Coll, Raúl Ruiz, Dolly Pussi, Edgardo Pallero, Carlos Gramaglia, Marilyn Contardi y Raúl Beceyro. Juan José Saer y Hugo Gola fueron profesores del Instituto, como asimismo Birri, Camusso, Juan Fernando Oliva, Gramaglia, Pallero, Dolly Pussi, César Caprio, Hercilia Marino. Fernando Martín Peña, uno de los especialistas argentinos más conocidos en la recuperación y preservación de material filmico, ya había realizado anteriormente tareas con varios films del Instituto y ahora mediante este convenio tendrá en custodia todas las producciones que se puedan conseguir, ya sean copias, negativos y originales que estén en la Universidad o de particulares.

NUEVOS FILMS, OTRAS PERSPECTIVAS

Poder ver films del Instituto de Cinematografía UNL prácticamente desconocidos, como **Idilio**, de Osvaldo David, por ejemplo, permite una comprensión mayor de lo que fue el Instituto. A su imagen tradicional, basada, es cierto, en documentales como **Tire dié** de Fernando Birri o **Los cuarenta cuartos** de Juan Fernando Oliva, se unen otras perspectivas. En el Instituto también se realizaron films científicos como **Quinto dedo varo**, de Elena de Azcuénaga, o adaptaciones literarias como **Idilio**, basado en un cuento de Guy de Maupassant. En el Instituto fue posible, entonces, desarrollar perspectivas personales, lejos de una imagen ortodoxa o unívoca. Los dieciocho films que ahora es posible ver son testimonios de esa saludable diversidad.

Para ver a los films del Instituto: <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8443/handle/11185/5864>



■ GAITÁN A CASA

Dirección: Raúl Beceyro. *Asistente:* Juan Patricio Coll. *Script-girl:* Marilyn Contardi. *Guión:* Juan José Saer, R. Beceyro. *Fotografía:* Esteban Courtalón. *Asistente:* Vladimir Imsand. *Cámara:* Carlos Devito. *Montaje:* César Caprio. *Escenografía:* Alicia Sedlacek. *Sonido:* Germán Romani, Amado Romero. *Música:* Víctor Hugo Canale, Alejandro Romero. *Producción:* Roberto Maurer. *Asistentes:* José García, Alberto Speratti. *Con:* Raúl Alberti, Berta Palleres, Mario Puente. 16 mm blanco y negro; 10 minutos; 1964. Producida con subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía. Primera película de Raúl Beceyro, sobre una idea de Juan José Saer.

■ UN ACTO

Libro cinematográfico y dirección: Federico Padilla. *Script:* Frida Niklas. *Director de Fotografía:* Adelqui Camusso. *Ayudantes:* Diego Bonacina, José M. Teijido. *Director de Producción:* Edgardo Pallero, con la colaboración de Alberto Parrilla. *Música:* Leda Valladares. *Guitarra:* Jorge Panisch. *Escenografía:* Jorge Vede. *Compaginación:* Héctor Gazzolo. *Actores:* Zulma Katz, Alejandro Stilverberg. 35 mm blanco y negro; 11 minutos; 1962. Basado en *Tormenta de verano*, cuento entonces inédito de Juan José Saer; se llamó *El balcón* cuando fue publicado en el libro *Palo y hueso*. Producida por Federico Padilla con subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía.

■ SIN TREGUA

Argumento y Dirección: Simón Feldman. *Asistente:* Dolly Pussi. *Fotografía:* Adelqui Camusso. *Cámara:* Diego Bonacina. *Fotografía de escena:* Iberia Gutiérrez. *Filmación de fotografías:* Luis Benito. *Labora-*

toristas: Sergio Gutiérrez, Iberia Gutiérrez, Osvaldo Hominal. *Producción:* Edgardo Pallero y Carlos Gramaglia. *Montaje:* Antonio Ripoll, Oscar Montauti. *Ayudantes:* Guillermo Fink, Sergio Solomonoff, Julio Lencina. *Música popular anónima.* *Asesores:* Doctores Victorio Chiesa y Antonio Pio. Laboratorios Alex; 35 mm blanco y negro; 10 minutos; 1966.

Producida por la Universidad Nacional del Litoral y el Centro Nacional de Lucha Antituberculosa del Ministerio de Salud Pública de la Nación.

■ REPORTAJE A UN VAGÓN

Dirección y montaje: Jorge Goldenberg. *Fotografía y cámara:* Diego Bonacina, Gustavo Moris. *Composición y ejecución musical:* Irineo Cuevas. *Voz:* Marta Gam. *Títulos:* Norberto Onofrio, Héctor A. Capurro. 16 mm blanco y negro; 24 minutos; 1963. Este film fue realizado con el aporte de un subsidio otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía. Se agradece la colaboración de Lázaro Pikman Serlín y Osvaldo Fiorino. Dedicada al **Tire dié**.

■ FLORENTINA

Dirección: Jorge Tobías Colombo. *Dirección de Fotografía:* Raúl Boggio. *Dirección de producción:* Ana Trajtemberg. *Participan:* Florentina Mugna, Henry Milesi, Eugenio Chatelet, Beatriz de Chatelet, Leonilda Mugna, Lermo Balbi. *Asistentes:* de *Fotografía:* Leopoldo Daviña; de *Producción:* Raúl Bertone. *Ayudantes:* de *Fotografía:* Norma Saito; de *Producción:* Guillermo Courault, José Cettour. *Sonido:* Germán Romani, Darío Daniel Fazzio. *Escenografía:* Lermo Balbi. *Jefe electricista:* Higinio Beccaría. 16 mm blanco y negro; 17 minutos; 1971.

■ MONZÓN

Guión y Dirección: Julio Toledo. *Fotografía y cámara:* Sergio Gutiérrez. *Sonido directo:* Germán Romani. *Producción:* Osvaldo Gutiérrez. *Asistentes: de Fotografía:* Iberia Gutiérrez; *de Producción:* Héctor M. Ortiz; *de Dirección:* Luis A. Benito. *Fotografía de escena:* Héctor M. Ortiz.

■ HOY – CINE – HOY

Dirección: Diego Bonacina. *Dirección de fotografía:* Gustavo Moris. *Director de Producción:* Carlos Gramaglia. *Cámara:* Gustavo Moris, Julio Jandar, Diego Bonacina. *Asistente de cámara:* Vladimir Imsand. *Jefe de producción:* Carlos Gramaglia. *Guión y montaje:* Diego Bonacina, Jorge Goldenberg y Olinto Taverna. *Asistente de dirección:* Jorge Goldenberg, Olinto Taverna. *Asistente de fotografía:* Esteban Pablo Courtaillon. *Ayudante de dirección:* Luis Priamo. *Sonido:* C. Amado Romero. *Electricidad:* Germán Romani. *Ayudantes:* E. Eichemberger, Luis Zanger. *Voces:* Rubén Rodríguez Aragón, Miguel Flores, Guillermo Morey, Israel Wisniak, Francisco Ortolochippi, Mario Celaro, Antonio Guerrero.

35 mm blanco y negro; 20 minutos; 1965.

Producida con subsidio del Instituto Nacional de Cinematografía con la colaboración y asistencia técnica del Instituto de Cinematografía de la UNL y del Instituto Cine-fotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán. Filmado en Llambi Campbell y Grütly, a cuyas poblaciones se agradece su desinteresada colaboración.

■ LA PAMPA GRINGA

Dirección: Fernando Birri. *Fotografía:* Adelqui Camusso. *Producción:* Edgardo Palleró. *Montaje:* Antonio Ri-

poll y Gerardo Rinaldi. *Sonido:* Mario Fezia. *Asistente de dirección:* Manuel Horacio Jiménez. *Movimiento:* Carmen Papio y Dolly Pussi. *Música:* Virtú Maragno. *Locución:* Orestes Caviglia, recita poemas de José Pedroni y Carlos Carlino. *Títulos:* Carlos Panichelli. *Laboratorista:* Diego Bonacina. *Técnico:* Alberto Andrea ni (ACE). *Técnico de sonido:* Amado Romero. 35 mm blanco y negro; 10 minutos; 1964.

Producida por Cinematográfica Popular. Con la colaboración del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral y los pueblos de la Pampa Gringa.

■ VESTIGIOS

Dirección y Realización: Juan Fernando Oliva. *Fotografía y cámara:* Esteban Pablo Courtaillon. *Productor Ejecutivo:* Carlos Gramaglia. *Montaje:* Juan Fernando Oliva y César Caprio. *Asistente de dirección:* Ninfa Pajón. *Asistente de fotografía:* Mariano Martínez. *Asistentes de producción:* Ninfa Pajón y Mariano Martínez. *Montaje de sonido:* Juan Carlos Macías. *Música:* Harry Partch. *Asesoramiento técnico musical:* Alberto H. Colli y Miguel Angel de Orellana. *Asesoramiento científico:* María Teresa Carrara, Nélica Carrió, Amable L. Gacek. *Locución:* Jorge Conti.

16 mm color; 9 minutos; 1970.

■ PUERTO PIOJO

Dirección y producción: Rodolfo Freire y Luis Cazes. *Fotografía y cámara:* Werner Kunte. *Sonido:* Dario D. Fazzio.

16 mm blanco y negro; 14 minutos; 1969.

Se agradece la colaboración prestada por Manuel Pedro Galeano y sus familiares.



Reportaje a un vagón (1963)
Florentina (1971)
Monzón
Vestigios (1970)
Puerto Pijo (1969)





Quinto dedo varo (1959)
Cuando febrero llega (1975)
El asesino (1971)
Idilio (1971)
López Claro, su pintura mural (1960)



■ QUINTO DEDO VARO

Dirección: Elena de Azcuénaga. *Fotografía y cámara:* Enrique Urteaga. *Montaje:* Antonio Ripoll. *Sonido:* Juan H. Croppi. *Ayudante de fotografía:* Regis Bartizzaghi. *Asesoramiento:* Dr. Saúl T. De Azcuénaga. Laboratorios Alex; 16 mm blanco y negro; 15 minutos; 1959.

El Instituto de Cinematografía Dirigido por Fernando Birri presenta «Su primer documental de Cirugía», realizado por los alumnos Elena GF de Azcuénaga, Regis Bartizzaghi, Enrique Urteaga: Tema Subluxación Congénita del 5to. Dedo del Pie «5to. Dedo Varo, su corrección Técnica Quirúrgica». Sala de Cirugía Mayor del Sanatorio Rivadavia, Santa Fe, Argentina, 1958.

■ CUANDO FEBRERO LLEGA

Realización: Darío Díaz. *Fotografía:* Celia Pagliero. *Sonido:* Patricio Coll. *Postproducción de sonido:* Ricardo Cottone y Daniel Facio. *Locución:* Jorge Conti. *Asistentes:* Alberto Díez Gómez, Mabel Serafino, Hugo Carrasco, Adriana Moltedo, Oscar Pérez, Sarita Núñez, Marilyn Contardi, César Caprio, Enrique Butti, Marcelo Camorino.

16 mm color; 30 minutos; 1975.

Producida por el Fondo Nacional de las Artes. Textos basados en «El Carnaval en el folklore Calchaquí», de A. R. Cortazar, «Cerro Bayo» de Atahualpa Yupanqui.

■ EL ASESINO

Dirección: Celia Pagliero. *Fotografía y cámara:* Darío Díaz. *Asistente:* María del C. Claro. *Producción:* Osvaldo David. *Asistente:* Miriam Tello. *Sonido:* Jorge Pratti, Darío Daniel Fazio. *Fotografía de escena:* Miguel A. Tomas. *Con:* Ricardo Gandini, Patricio Coll,

Raúl Beceyro. *Intérpretes:* Ricardo Gandini, Juan Patricio Coll, Raúl Beceyro.

16 mm blanco y negro; 10 minutos; 1971.

■ IDILIO

Dirección: Osvaldo David. *Fotografía:* Celia Pagliero. *Producción:* Darío Díaz. *Asistente de fotografía:* María Claro. *Sonido:* Daniel D. Fazio. *Con:* Norma Ricotti, José Morette.

16 mm blanco y negro; 10 minutos; 1971.

Adaptación del cuento de Guy de Maupassant.

■ RESERVAS FORRAJERAS (PRODUCCIÓN GANADERA ASEGURADA)

Dirección, guión y montaje: César Caprio. *Dirección de Fotografía:* Diego Bonacina. *Dirección de producción:* Carlos J. Gramaglia. *Sonido:* C. Amado Romero. *Música:* Irineo Cuevas, interpretada por Irineo Cuevas y Ana María Davie. *Locutor:* Sergio A. Solomonoff. *Asistentes:* Esteban Courtalón, Mario A. Mittelman, Gustavo Moris, Germán Romani, Gerardo Vallejo, Raúl Beceyro.

Negativo Dupont procesado en Laboratorios Alex SA 35 mm blanco y negro; 10 minutos; 1964.

El Instituto de Cinematografía realizó films de carácter utilitario, destinados a desplegar, con un criterio pedagógico, diferentes técnicas relacionadas con el campo o con la industria. Reservas forrajeras, que también recibió como título Silos, fue uno de esos films «de encargo», realizado en este caso para el INTA.

■ LÓPEZ CLARO, SU PINTURA MURAL AMERICANA

Libro y Dirección: Juan Fernando Oliva. *Dirección de Fotografía:* Enrique Urteaga. *Dirección de producción:* Edgardo Pallero. *Asistente de dirección:* Ninfa Pajón. *Asistente de producción:* Carlos J. Gramaglia. *Cámara:* Rodolfo Neder. *Ayudante de cámara:* Carlos Costanzo. *Libro de edición:* Olinda Grioni. *Dirección musical:* Ariel Ramírez. *Relator:* Miguel Ángel Martínez. *Asesor de montaje:* Antonio Ripoll.

35 mm color; 10 minutos; 1960.

El comienzo del trabajo cinematográfico de Juan Fernando Oliva, también artista plástico y fotógrafo, que luego sería conocido por su mediometrage Los cuarenta cuartos. Discípulo de Fernando Birri, Oliva parte aquí de la obra del artista plástico santafesino César López Claro. Siguiendo la tradición de los films de Alain Resnais de los años cincuenta, aquí Oliva despliega el trabajo de López Claro. López Claro, su pintura mural americana.

■ LA VIEJA CIUDAD

Realización: Marilyn Contardi. *Fotografía:* Esteban Pablo Courtalon. *Producción:* Raúl Beceyro. *Asistente de dirección:* Oscar Meyer. *Asistente de fotografía:* Humberto Toledo. *Asistente de producción:* Mariano Martínez. *Ayudantes:* Hugo Raina, Francisco Druetta, Raúl Boggio, Alberto Anouch, Daniel Fazzio. *Locución:* Jorge Conti.

35 mm blanco y negro; 11 minutos; 1969.

Marilyn Contardi ya había realizado **Al sur de Santa Fe y Jardín de infantes**, cuando en 1969, como film de tesis final en el Instituto de Cinematografía, realiza **La vieja ciudad**. Con un estilo muy personal, que se concretará en los films que realizará en el Taller de

Cine, se cuenta la historia de Santa Fe, y su trabajoso traslado a su emplazamiento actual. Se agradece la colaboración del Director del Museo Etnográfico de Santa Fe, Dr. Agustín Zapata Gollan.

■ HACHERO NOMÁS

Dirección y producción: Jorge Goldenberg, Patricio Coll, Luis Zanger, Hugo Bonomo. *Fotografía y cámara:* Hugo Bonomo. *Sonido:* Germán Romani. *Ayudante:* Camilo Quarín. *Dirección de Sonido:* Aníbal Libenson. *Asesores de montaje:* Juan Carlos Macías y Oscar Souto.

35 mm blanco y negro; 21 minutos; 1966.

En 1966 un grupo de alumnos del Instituto de Cinematografía (Hugo Bonomo, Luis Zanger, Patricio Coll, Jorge Goldenberg) realizó este documental, que cuenta la historia de la empresa La Forestal, y la incidencia que tuvo en la vida del norte de la provincia de Santa Fe. Muchos años después Patricio Coll y Jorge Goldenberg vuelven a los lugares en los que se filmó **Hachero nomás**, y realizan **Regreso a Fortín Olmos**, en 2008. Producida por Campamentos Universitarios de Trabajo. Se agradece la participación de: Federico y Jacinto Monzón, Familia Ordóñez, Jorge Senn, Juan Zarza, Juan Fernández, Familia Hillman, Jorge Sol, María Rosa Oliver, Gastón Gori, Juan J. Stagnaro, Amado Romero, A. Rodríguez Moyano y Sacerdotes y pobladores del Chaco Santafesino.



Cuadernos de Cine Documental 17 se diseñó en ediciones **UNL**, Santa Fe, Argentina, abril 2024.



UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL

Enrique Mammarella
Rector

Miguel Irigoyen
Secretario Académico y
de Innovación Educativa

Ma. Lucila Reyna
Secretaria de Extensión
Social y Cultural

Ivana Tosti
Directora
Ediciones UNL



Cuadernos de Cine Documental 17, Santa Fe, Argentina, abril 2024.



ediciones UNL