



## Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

28 | 2024  
Cineastas escritores

---

# Zonas despejadas

Maya González Roux and Joaquín Manzi

---



### Electronic version

URL: <https://journals.openedition.org/lirico/17288>

DOI: 10.4000/130i3

ISSN: 2262-8339

### Publisher

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

### Electronic reference

Maya González Roux and Joaquín Manzi, "Zonas despejadas", *Cuadernos LIRICO* [Online], 28 | 2024, Online since 08 January 2025, connection on 12 January 2025. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/17288> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/130i3>

---

This text was automatically generated on January 12, 2025.



The text only may be used under licence CC BY-NC-ND 4.0. All other elements (illustrations, imported files) are "All rights reserved", unless otherwise stated.

---

# Zonas despejadas

Maya González Roux and Joaquín Manzi

---

Para despejar cuatro zonas dentro del área baldía, fueron necesarios dos años y medio de trabajo entusiasta realizado por veintidós investigadores de América Latina y Europa. Con el apoyo del CRIMIC de Sorbonne Université, logramos reunirnos en el marco de dos jornadas de estudio y publicar ahora este número 28 de *Cuadernos Lirico*.

Haciendo nuestra la inestabilidad léxica y morfosintáctica de una expresión que oscila entre escritor cinematográfico, cineasta-escritor, cineasta y escritor, las preguntas y los escritos aquí reunidos sugieren espacios de escritura paralelos, simultáneos o concomitantes a las imágenes y sonidos fílmicos. Para nombrar su coexistencia Georges Didi-Huberman (2000: 121-125) y Jacques Rancière (2000: 56-65) recurrieron a las nociones de montaje y legibilidad, por un lado, de intervalo y umbral, por otro. Con ellas articularon convergencias entre la historia del arte, la estética y el cine a través de una temporalidad heterogénea, impensable fuera del anacronismo y la especulación. Si nos concentramos tan solo en los cruces, en los desplazamientos de un sistema a otro o en los encuentros fortuitos, corremos el riesgo de pasar por alto, tal como lo señalan Flinn y Jeannelle, el punto de encuentro más esencial y, sin embargo, el menos conocido del diálogo entre la literatura y el cine: la figura del cineasta escritor. Esta figura desborda la idea de un simple diálogo entre las artes y confirma la existencia de un espacio compartido que vuelve insuficiente toda idea de cruces puntuales, proyectando una “zona en la que las dos artes se superponen” y que, por lo tanto, estas comparten una historia en común (Flinn y Jeannelle 2013: Web).

Así el movimiento de ida y vuelta entre las pantallas y las escrituras puede darse a ver bajo la forma de un círculo abierto, imperfecto, descentrado. Las tintas y acuarelas que acompañan este número buscan anclar gráficamente la sensación de estar al acecho, pendientes de los ruidos y demás sensaciones intensificadas por la novedad y la expectativa ante los riesgos y las sorpresas propias a estos acercamientos.

Para el cine, la literatura fue y sigue siendo mucho más que un reservorio de tramas. Como la pintura, es otro arte, una actividad potente, porque antigua y prestigiosa, de construir mundos posibles. El cine, arte impuro, vino a realizar parcialmente el sueño literario de un relato impersonal escrito con luces y sonidos (Rancière 2011: 18). Sin

embargo, cuando un cineasta consigue publicar una novela, un libro de ensayos o un poemario, entra por descuido o efracción en un medio diverso al suyo. ¿Cómo son recibidos sus libros?

Las y los cineastas aquí estudiados pertenecen a distintas generaciones, como Alejandro Jodorowski (1928) y César González (1988), y geografías, de Chile a la Argentina. Dentro de ese círculo, en el que oscila la aguja de un barómetro, navegamos desde el océano Pacífico al Atlántico entre altas y bajas presiones. Un lazo de hospitalidad, recíproco y asimétrico, se tejió entre las dos cinematografías nacionales en torno a una quincena de cineastas. A través de las distintas generaciones, la promesa de este arte que ya había mudado de la feria a la sala pasó de la sala a la casa, de allí al museo y por fin a la palma de la mano (Bulot 2003, 2013). Desde los años 1960 en adelante, las conversiones técnicas y artísticas también fueron especulativas y políticas. La tercera sección de este número está dedicada a las mudas en las relaciones entre el cine y la escritura, literaria o no.

El oficio de quien se gana la vida filmando y escribiendo está magníficamente encarnado por Raúl Ruiz, cuya obra ha suscitado cinco estudios, un cuarto de los aquí reunidos. Por eso también las tres primeras secciones se abren con textos dedicados a su obra. El centenar de cajas con sus escritos, repartidas entre los archivos depositados en Viña del Mar y la Abbaye d'Ardenne, dan a entrever por sí solas la base escrita de su filmar, palpable también en el *Diario* (2017). César González es el único de los quince cineastas, y el más joven de los convocados aquí, en asumir explícitamente un origen escrito y la filiación francófila que lo sustenta. En el video de la conversación de enero de 2023, el argentino se presenta como cineasta escritor porque son los principales oficios a los que se dedica. No son un binomio para él, coloca de hecho una coma o un guion entre los dos para unirlos. El rótulo permite que la gente lo identifique más fácilmente, dado que además González es un apellido muy común. Viniendo de una zona socialmente marginada, en la que el arte no resulta de fácil acceso, su oficio, así nombrado, es ya en sí mismo un logro personal.

El o la cineasta que escribe su presente, recuerda su pasado, piensa la teoría de su arte, busca formas escritas para las películas no hechas o aquellas por venir, forja también modalidades de coexistencia entre las palabras, las imágenes y los sonidos. Acogidos en la colección de una editorial, amparados por un editor, sus libros falsean la jerarquía entre las artes: la literatura deja de ser anterior o superior al cine y vuelve a ser un horizonte común. De hecho, la pregunta acerca del orden –¿primero el texto literario y más tarde la filmación?– es poco fecunda porque, en definitiva, si pensamos en un texto literario más tarde guionado o, a la inversa, un guion que después se convierte en narración literaria, se estaría indicando la existencia de un “original”, a riesgo de regresar a la noción manida, como se deduce de los artículos siguientes, de adaptación.

La veintena de colaboraciones de este número insinúan espacios de escritura a partir de acciones sucesivas: escribir desde, por el cine; ensayar con escrituras textuales y audiovisuales; historiar el cine y la literatura; conversar con cineastas escritores.

## Escribir desde, por el cine

Tanto en los diarios de Raúl Ruiz en castellano, como en sus textos en italiano, Érik Bulot y Boris Monneau exponen en detalle los delicados entramados que el cineasta chileno desplegó para salas de cine y editoriales, museos y teatros. “Sincronías

discretas” es una cita con la que Bullot retoma una de las múltiples ideas, sugerentes y jubilosas, vertidas al pasar a lo largo de casi tres décadas de vida y centenares de páginas impresas. Además del fluir vital, en sus ritmos cambiantes, estos apuntes permiten sintetizar las líneas de fuerza de un pensamiento apabullante: el cine en tanto forma de vida, las capacidades especulativas de las lecturas superpuestas, talmúdicas o telepáticas, la incidencia del hacer creativo más allá de las esferas estrictamente profesionales.

Luego de un repaso crítico de la labor creativa ruizeana en varias áreas lingüísticas y culturales europeas, Boris Monneau sitúa temporal y conceptualmente la producción en italiano, escasamente atendida y comentada hasta ahora. Para desentrañar el trabajo espacial y cultural de la decena de obras peninsulares, el investigador analiza en detalle cinco piezas teatrales, tres películas y una instalación montada en Sicilia y Toscana entre fines de los años ochenta y mediados de los noventa. El espacio, objeto frecuente de reflexiones en los diarios y las poéticas, resulta un crisol de multiplicidades, tributario de las prácticas multimediales y translingüísticas del cineasta.

Cuando, entre fines de los años noventa y principios de dos mil, el cineasta comenzó a volver regularmente al país natal para trabajar, las relaciones con sus compatriotas se volvieron cada vez más calmas y fluidas. Así, Carolina Urrutia y Felipe Blanco lo asocian a Ignacio Agüero, quien actuó en algunos de sus largometrajes, para poner en perspectiva las estrategias textuales de ambos cineastas en sus “Trasvasijos poéticos literarios en el cine chileno”. Gracias a los textos creativos y los aportes críticos incluidos en el libro *Escrito por cineastas* (2023), los autores resaltan cómo Ruiz convirtió la literatura en una vía real de acceso al cine y porqué Agüero recurre al pacto epistolar en algunos de sus documentales.

David Guzmán Játiva y Erika Granda exploran el entramado biográfico que llevó a “Jodorowsky: del cine vanguardista a la escritura psicomágica”. El episodio analizado por los autores proviene de un relato autobiográfico, el retorno al Chile de la infancia y juventud, en la trilogía fílmica y escrita en curso de publicación. Pero así, puesto en la trama de su filmografía, el estudio permite trazar “una deriva que sigue la corriente de la época” de fines de los años ochenta a la fecha.

El trabajo audiovisual y literario de Carlos Araya Díaz, cineasta chileno contemporáneo, también permite entender la coyuntura social y política actual, tal como lo desarrollan Nibaldo Acero y Javier Pérez en “Ejercicios literarios intermediales en la escritura fílmica de Carlos Araya Díaz: espacios comunes y sujetos menores en *Población flotante*”. Los autores ponen en marcha un estudio intermedial que coteja una novela y un documental del cineasta en sus diversas incursiones en los espacios comunes y los sujetos menores del Chile contemporáneo al estallido del 2019.

Esta sección se cierra con dos estudios luminosos, conceptualmente renovadores, dedicados a dos cineastas argentinas mayores del siglo XXI: Lucía Puenzo y Lucrecia Martel. María José Punte y Julia Kratje se abocan a la fluidez entre lo escrito y lo audiovisual a través de una búsqueda atenta a poner el cine en la perspectiva de sus escritos, literarios en el primer caso, de intervención pública en el segundo. Además de la perspectiva de género, diversamente asumida por las cineastas, el cotejo de ambos estudios permite poner en evidencia el pensamiento original sobre el cine gestado desde la inmersión de la una y la alteridad de la otra respecto a la literatura.

## Ensayar con escrituras textuales y audiovisuales

Un marcado rasgo ensayístico asoma en el trabajo de los cineastas escritores reunidos en esta segunda parte. Sin soslayar la singularidad de cada uno, aquí deseamos retener la profunda sensibilidad de estos artistas al punto de sentirse a gusto tanto en un universo como en otro. Esto nos permite confirmar, una vez más, el carácter fluctuante de estas figuras anfibia en quienes no hay una experiencia dispar entre una u otra escritura. De ahí que, más allá de su país de origen, su lengua, su lugar de residencia, e independientemente de la generación a la que pertenecen y las tradiciones en las que se reconocen, los cineastas escritores de esta sección experimentan con las escrituras y los lenguajes y crean, en consecuencia, una obra en extremo potente y crítica porque justamente germina en la indefinición de soportes (películas, crítica cinematográfica) y de géneros (ensayo, poesía, crónica, diario). Pero, además, la fuerza de la indefinición genérica que estos artículos ponen de relieve proviene de la presencia de la Historia que siempre traspasa en el presente de la escritura.

En los primeros artículos, el carácter ensayístico es ante todo el de un diálogo creativo. Así por ejemplo lo leemos en “A vuelo de Kafka. La colonia humorística de Raúl Ruiz” de Alejandro Fielbaum que encadena el humor de Chaplin con la literatura de Kafka y, más tarde, con el cine de Ruiz. Si Kafka vio en Chaplin un cine que liberaba la mirada de los esquemas imperantes y que se abría hacia una nueva imaginación, Ruiz retomará la herencia humorística del primero y, al reescribirlo desde las latitudes latinoamericanas, expresará en su cine las “formas de camuflaje” para finalmente reír del orden chileno y de los estereotipos del cine latinoamericano. En este diálogo, Kafka, leído como un autor latinoamericano, le permite a Ruiz enunciar su desconfianza sobre el rol de las instituciones. La forma del ensayo se impone en el artículo que le sigue desde su título: “Tres ensayos cinematográficos sobre obras literarias en el cine de Patricio Guzmán” de Ignacio del Valle-Dávila. Aquí, a partir de tres medimétrajes (*Pueblo en vilo*, *La isla de Robinson Crusoe* y *Mi Jules Verne*) que se inspiran en su lectura de textos literarios, la primacía de la voz en off, particularmente ensayística, le permite a Guzmán realizar una reflexión crítica sobre la memoria colectiva, punto observado por del Valle-Dávila junto con el “progresivo ‘devenir ensayo’” de su obra gracias al trabajo con lo literario y el mundo real. De acuerdo con el autor, ensayo y memoria son similares en cuanto permiten una libertad de la forma para regresar sobre un pasado traumático como lo es la dictadura de Pinochet. En la misma línea, la literatura tiene una clara presencia en el artículo de Eva Rosa Ferrand Verdejo, “*Las Niñas Quispe* de Sebastián Sepúlveda: adaptar éticamente *Las Brutas* de Juan Radrigán”. Basada en hechos reales, la muerte de tres hermanas collas en la precordillera a fines de 1974, *Las Brutas* se inserta en la tradición del teatro social popular y será retomada casi cuarenta años más tarde en la película *Las Niñas Quispe*. De la realidad a la escritura literaria y de esta a la filmación, este artículo pone de relieve los ecos del pasado histórico (el régimen militar pinochetista, y las manifestaciones de 1983) en el presente de 2019: el estallido social en Chile. En este paso del universo teatral al fílmico, y a pesar de los años transcurridos, la pregunta acerca del lugar de las clases marginadas y la representación del pasado golpea con fuerza.

En un segundo momento de esta sección, Eduardo Russo se pregunta acerca de la potencia poética que resplandece a través de las conexiones entre la literatura y el cine de Gustavo Fontán. Lejos de toda idea de adaptación e inclinándose por el “carácter

fantasmal” de la relación entre “dos modos de existencia de las imágenes” –carácter propuesto por el propio artista–, el artículo “Entre letra e imagen: el cine intersticial de Gustavo Fontán” se centra en sus films y escritos de la última década y, a través de sutiles metáforas con los sentidos y la naturaleza, avanza en “el devaneo y la inestabilidad” de la mirada que precede a la creación, ese “territorio intermedial” de la obra de Fontán abierto a la exploración fortuita tal como anuncian los epígrafes. En el artículo que le sigue, esa mirada es doble, la del crítico en equilibrio con la del cineasta. En equilibrio porque en Nicolás Prividera la escritura crítica es central en todo el proceso creativo, afirma Enrique Schmukler en “La política y el olvido: entre el crítico y el cineasta. Sobre *Adiós a la memoria y Otro país. Muerte y transfiguración del nuevo cine argentino* de Nicolás Prividera”. Su voz, que se sostiene en lo político, al lanzar una crítica hacia la despolitización del nuevo cine argentino se propone re-politizarlo y re-historizarlo. Si bien el telón de fondo es la historia argentina, y en particular la violencia del terrorismo de Estado durante la última dictadura cívico-militar, el artículo se focaliza en el “olvido íntimo” a través de la figura del padre, Héctor Prividera, el Mal de Alzheimer que lo aqueja y las imágenes que registra a lo largo de su vida como cineasta aficionado. Estas, así como la enfermedad, son una alegoría del carácter paradójico del olvido que puede habitar en los diversos documentos que supuestamente buscan confrontarlo. El pasado persiste en el artículo siguiente ya que Edgardo Cozarinsky, a través de las digresiones tan características de su cine y su literatura, entrecruza distintas épocas históricas de Argentina con la historia íntima: se trata, acá también, de la figura del padre, pero también la de la madre. Es lo que se propone Maya González Roux en “Ensayar sobre los ‘tiempos idos’, marcar nuestra presencia: *Carta a un padre* y *Sara* de Edgardo Cozarinsky”, echar una luz sobre “el film del padre” y “el libro de la madre” al subrayar el movimiento entre uno y otro –constante en todo su cine y literatura– que singulariza a estas obras como ensayos, entre la crónica íntima, el documento de época, la escritura del duelo y de vida.

Finalmente, esta sección se cierra con un novedoso texto sobre el cineasta y poeta César González, joven autodidacta que escribió poesía en el encierro del instituto de menores donde estuvo encarcelado. Este espacio marginal de aprendizaje no es un dato menor, tal como lo estudia Salomé Dahan en “Entre ensayo, poesía y cine: la construcción discursiva de la *villa miseria* en la obra de César González”, porque repercute en la deconstrucción de la villa miseria (lugar en el que el cineasta vive) y sus posibilidades estéticas. De este modo, y al subrayar la relación entre poesía, ensayo y películas, el artículo se inserta en un debate sumamente actual sobre esos espacios que González consigue retratar desde su interior y, en ese mismo gesto, debido a su origen social, recuperar una voz silenciada por el sistema, como afirma la autora.

## Historiar el cine y la literatura

Los objetos de estudio de esta tercera sección se inscriben claramente en una coyuntura historiográfica nueva, muy poco estudiada. “¿Qué historias del cine para el siglo XXI?”, se preguntan Ada Ackerman y Massimo Aligero para introducir una conversación a varias voces, (2022: 39-68). A falta de reflexiones historiográficas ceñidas al cine, resultan valiosos estos intercambios entre, por un lado, Sophie Lindeperg y François Albera, investigadores del acercamiento fílmico a la historia y de la vanguardia soviética y, por otro, entre los programadores, Elodie Tamayo y Gianluca Farinelli con Mark Cousins, investigador cineasta. A partir del agotamiento de los paradigmas

historiográficos monológicos, se evidencia una renovación en la concepción de nuevos objetos de estudio. Los programadores subrayan la capacidad del cine para acoger otras artes de la representación y, en particular, la escritura, lo que lo vuelve particularmente adaptado para narrar su propia historia, ajena a las simples periodizaciones (2022: 44). A su vez, los investigadores afirman el carácter vasto, “oceánico”, del libro (2022: 49), capaz de concretar nuevas temporalidades, ya sea por medio de escrituras deslinealizadas que hacen entrar en resonancia las imágenes en el montaje crítico (2022: 48), ya sea por medio de ciertas escrituras eminentemente subjetivas (2022: 57).

Así, Emmanuel Plasseraud restituye una cartografía de la escritura teórica del cine desarrollada por Raúl Ruiz en Chile, primero, y luego en Francia, donde diversas revistas y editoriales publicaron conversaciones, artículos y misceláneas. A partir de criterios a la vez temporales y discursivos, el autor consigue mostrar cómo el cineasta chileno renueva la práctica creativa a la par del pensamiento teórico coherente sobre el cine mismo. A partir de la fecundidad de las ideas vertidas en los diálogos de los años 1980 con Benoît Peeters y Jean-Louis Schefer, comienza a perfilarse la sospecha de que los artículos y las poéticas conllevan también un componente dialogístico. Y, en efecto, las clases que el chileno dictó en las universidades de Duke, Harvard y Aberdeen retoman la predominancia de la imagen por sobre la narración, así como ahondan en la sospecha de la existencia de filmes clandestinos dentro del film principal o de un film entero dentro de un solo plano. En los diarios, Plasseraud destaca la fruición lectora del cineasta, ávida de ciencia tanto como de literatura y filosofía en sus últimos años.

Para pensar las relaciones entre el cine y la literatura argentina, Marcos Zangrandi coteja tres escenarios sucesivos: la compartimentación prevaleció en un primer periodo hasta los años cincuenta, pero las colaboraciones entre cineastas y escritores durante la modernización de los años sesenta se multiplicaron en el siglo XX y se diversificaron en el paso al XXI. El lazo entre los dos espacios fue así afirmándose y transformándose. Frente al modelo de parcelación del modelo industrial, surgieron sendas colaboraciones y con ellas las afinidades de intereses comunes. También asentaron la presencia de la escritura y de la autoría por parte de los cineastas con lo cual se abrieron porosidades mutuas. Así, en el siglo XXI, la producción de Martín Rejtman y Mariano Llinás explora la ficción sin distinguir el estatuto textual o filmico de prácticas a la vez creativas y reflexivas.

Otro arco histórico amplio, de finales del siglo XIX en el primer cortometraje de ficción rodado por Alice Guy, hasta la aparición del video, es trazado por Jacobo Sucari. Su reflexión opone el relato lineal del cine narrativo dominante a otra historia de la imagen en movimiento que incluye la historia de la pintura, los tratados de iconografía y los estudios visuales a los que ahora se suman el video y la imagen electrónica. A partir de la impronta del chileno Juan Downey en Latinoamérica, Sucari traza las posibilidades de renovación ganadas en los procesos creativos de los años 80 y 90, fuera del mercado y las instituciones conservadoras. Con las condiciones de materialidad de los dispositivos técnicos, el autor rememora su búsqueda personal de transformación de la escritura audiovisual a la par de realizadores argentinos como Jorge Laferla, Fabián Hoffman, Carlos Trilnik, Eduardo Yetlin y Andrés Di Tella. Desde entonces quedó plasmada una transversalidad de doble entrada, en la que el texto constituye una imagen, y la imagen se reconstruye siguiendo o destruyendo la linealidad del texto.

En *Bicho de luz* de Jorge Dana (2012) son precisamente las elecciones textuales e icónicas las que consiguen trascender la perspectiva subjetiva sobre la historia del cine. Joaquín Manzi muestra cómo, además de la instancia narrativa desdoblada y el montaje textual, es gracias a la repercusión especulativa de ciertos gestos que esta novela permite observar el trabajo de un cineasta escritor con su materia autobiográfica. Emilio Bernini también pone en evidencia las reparticiones específicas que dos cineastas argentinos de la generación siguiente, Gustavo Fontán y Albertina Carri, establecen entre el cine y la escritura. Mientras que el primero otorga una dimensión táctil a la visión, la segunda encuentra en las palabras modos de menguar la prepotencia de las imágenes. Desde sus diferencias ambos dan a ver la inespecificidad actual del cine en sus relaciones con la literatura. La permeabilidad entre cine y literatura se inscribe entonces entre las búsquedas de lo común que las artes vienen tejiendo desde las últimas tres décadas.

## Conversar con cineastas escritores

En esta última sección retomamos las voces de cuatro cineastas escritores convocados en el marco de un taller universitario abierto a estudiantes y colegas en Sorbonne Université. En la Maison de la Recherche de la Faculté de Lettres se proyectaron trabajos audiovisuales terminados o en curso, seguidos de conversaciones con sus autores, Jorge Dana, Jacobo Sucari y Érik Bulloet. En otras dos ocasiones, los encuentros con César González y Nicolás Prividera, se hicieron a distancia desde Buenos Aires, a dúo con Salomé Dahan y Maya González Roux. Cada una de las conversaciones siguió una dinámica discursiva propia a partir del deseo de transformar la entrevista en una ficción conversada, hecha de citas de los libros y las películas del autor, como lo hizo Ignasi Duarte en la Maison Rouge en 2015 con Edgardo Cozarinsky (2014: Web). De las cuatro recogidas en línea en el canal Youtube del CRIMIC, la segunda con Dana, y la tercera con Prividera, se encaminan hacia aquella dimensión creativa. Aunque la grabación y el montaje sean muy básicos y hasta primitivos, varias secuencias confirman lo escrito por Gilles Deleuze acerca de que “los cineastas, como los pintores, son quienes mejor hablan de su trabajo” (1985: 363-364). Para que las conversaciones venideras renueven ese palpito, trataremos de contar con medios y asistencia técnica profesionales. Incluso con esas limitaciones, las conversaciones permiten explorar varias de las cuestiones esenciales de la reflexión desarrollada en las tres secciones anteriores, empezando por las relaciones entre las imágenes y las palabras.

La conversación con César González permite entrever una versatilidad sorprendente de prácticas escritas y audiovisuales: si hoy alterna la filmación y la publicación, comenzó escribiendo poemas en la cárcel. Para que sus textos lograran burlar el encierro, creó la revista *¿Todo piola?* a partir de una idea de Patricio Montesano, un educador que llevaba sus escritos afuera. González escribía el editorial y luego se sumaban otros autores, sociólogos y filósofos. Los 16 números de la revista están ya digitalizados y hoy sus libros se encuentran en librerías. A la hora de filmar, nunca trabajó con un guion entendido en términos clásicos, porque los rodajes de sus películas no lo permiten. Con bajo presupuesto, a sus actores no profesionales de las villas miseria no les podía exigir que memorizaran las réplicas de un guion. Por eso sigue prefiriendo trabajar con otro tipo de guiones, orales, gestuales. Con un guion escrito, se pierde mucha espontaneidad en los cuerpos. La conversación con el joven cineasta escritor se detiene en distintos

aspectos de sus condiciones de vida y trabajo: a pesar de su recorrido personal, sigue sin tener su propia cámara digital, filma con una vieja réflex. Sus películas no son complacientes con el mundo en el que vive, ni con el cine mismo. Los magros subsidios estatales recibidos nunca bastaron para filmar una película de muy bajo presupuesto, quizás por falta de título universitario. Por eso recuerda a Roberto Arlt quien logró ser un escritor emblemático pero aún ignorado por las instituciones estatales: ninguna calle de la ciudad de Buenos Aires lleva su nombre. Los mecanismos de financiamiento le parecen atados a las facultades de cine. A él, nunca nadie lo insultó en la cara por ser de la villa, pero le consta que hay quienes piensan que sigue viviendo en la villa y es pobre por elección. No pretende ser el único cineasta de origen popular que filma, pero se pregunta cuándo llegarán más directores de las villas e incluso cuándo dejarán de existir.

La conversación con Jorge Dana explora también las implicaciones creativas y existenciales de los lugares de vida ya que “Uno hace donde está”. Reapropiándose el mote recibido en la infancia, un pie de este “diesidiés” (las agujas de un reloj que marcan las 10 y 10) apunta a París y el otro a Buenos Aires. Después de vivir medio siglo así, es consciente de que su castellano no fluye, por lo que debe escribir a la escucha de los dos idiomas, alerta a los galicismos. Escribiendo la novela *Bicho de luz* (2012), el lugar extranjero se convirtió en una ocasión benéfica para buscar “la voz salvaje”, la de la infancia. Nunca podremos decir la verdad como lo advierte el título de Aragon *Le mentir vrai*, “no todo lo que está en la novela pasó”. Pero al menos la escritura permite fijar ciertas cosas para uno mismo, algunos secretos, escapando de las trampas del ego. Y respecto al cine, reconoce que la escritura permite también franquear los imperativos de la producción, bastante pesados. Su cinefilia remonta a la infancia, cuando, en la plaza de su barrio, le contaba a los amigos las películas vistas. A París se trasladó por *Pierrot le fou*, de Jean-Luc Godard, que le “voló la cabeza”. Llegó en 1969 y se formó en el IFC: era “como una fiesta estudiar ahí”. Tres veces por semana trabajaba de acomodador en la Cinemathèque française. Recuerda a su director, Henri Langlois, “palabra santa”. Allí descubrió la importancia de ver y estudiar el cine mudo, no silencioso: antaño había orquesta, conferencista, explicador, muy importantes. En Japón, el *benshi*, era a veces más atractivo para el público que el film mismo. En los años setenta, tuvo ocasión de asistir a un rodaje de Bresson; entonces descubrió que su cámara no lo sabía todo, tanteaba como un debutante, era el primer espectador de su film. Sigue pensando que está Godard y después el resto de los cineastas; llegó a pensar que por instantes el cineasta suizo se mimetizó con el cine mismo. En cuanto al cine contemporáneo, confiesa que va menos al cine y que el 80% del actual no le interesa: “Esta ya la vi”, dice saliendo de una proyección. Además del cine de Lucrecia Martel, Dana aprecia los de Kore Eda, Hong Sang-soo, Alexander Sokourov y finalmente Andreï Tarkovski, un hito. Al ser interrogado por un estudiante acerca de su pasión futbolística por San Lorenzo, Dana dice sonriendo que a pesar de haber practicado el zen durante 40 años, nunca logró imponerlo a un partido de fútbol. Como si la reacción emocional, predominante en su cultura argentina, llevara las riendas de la capacidad de argumentar y persuadir, prioritaria en la cultura francesa. Por eso mismo insiste que si bien asume su práctica de escritura, rechaza la condición de escritor.

La conversación con Nicolás Prividera abunda en diversos aspectos de la creación, para empezar, en la doble faz de su oficio: una vocación cinematográfica venida de la escritura infantil y la poesía. Ante el carácter monotemático, según él, de su cine, aprecia la composición aluvional de sus libros, donde nota la impronta de las

misceláneas de Julio Cortázar, escritor decisivo en su adolescencia. Si concede que su obra fílmica busca registrar el presente desde su raigambre pasada, el cineasta aspira también a trascender su tiempo con planteos de carácter histórico y político. A diez días de la segunda vuelta de las elecciones presidenciales argentinas de 2023, el cineasta radicalizó el ethos rabioso de *M*, su primer largometraje, llegando a desear que ciertos espectadores, los del campo político adverso, tuvieran que salir de la sala en la proyección de sus futuras películas. Del medimetraje *Carta a una señorita en París*, presentado en el Bafici al año siguiente, Prividera detalla la génesis y la inspiración markeriana. Desde ese París, se comprende hasta qué punto la oscuridad inquietante entrevista en los dos últimos largometrajes de Bresson es un sustento creativo que franquea el océano en ambos sentidos para alimentar la chispa de la esperanza.

Las reflexiones, muchas veces dispersas y fragmentarias de Walter Benjamin mantienen viva esa chispa entre generaciones sucesivas de lectores. Algunas guiaron las elecciones textuales de Jacobo Sucari para jalonar las etapas del sendero que lleva el nombre del escritor alemán y va de Banyuls sur Mer a Port Bou, donde decidió dar fin a sus días en 1940. Recién cuando sobresalió el protagonismo del entorno natural por donde serpentea la senda, Sucari terminó eligiendo media docena de breves pasajes textuales leídos por Dominique Delpirou y volvió a filmar ciertos lugares con dos lentes diversos, cuidando en extremo el trabajo con la luz. El cineasta escritor señala la importancia de la noción de iluminación en Benjamin: más allá de su biografía, sin cesar mitificada, son ciertos textos los que mueven a los peregrinos laicos a recorrer el sendero y al cineasta a retomar su trabajo. Extrañado de que los espectadores ignoren las complejidades de trabajo impuestas por *Walter Benjamin, l'aura du chemin*, Sucari valora los encuentros y lazos humanos tramados durante el desarrollo del proyecto. Ocho meses después de la proyección en dos partes en la Sorbonne, el documental de 50 minutos se lució en su estreno barcelonés a fines de 2024 con un nuevo y magnífico desenlace.

Al terminar la edición de este número de Cuadernos Lirico, encontramos un pasaje de *Los rubios. Cartografía de una película*, libro cuyas secciones Albertina Carri concibió en tanto que partes del proceso de realización, preproducción, rodaje, postproducción y estreno de una película. Volviendo sobre sus pasos, la cineasta reflexiona:

Toda película es lanzarse a un viaje de gran riesgo, a la manera de Ulises. Llegar a destino, asimismo, no es garantía de haberlo logrado. Sin embargo, siempre quedarán los recuerdos, las fotos, los mapas y esa nueva mirada que se despeja luego de haber atravesado territorios desconocidos. (Carri 2007: 11).

También nuestras miradas se han despejado: editar este número fue un largo viaje por espacios y tiempos a la vez propios y ajenos. Gracias a una tripulación numerosa y generosa, logramos mantenernos críticos y alertas, en las fronteras.

Sabemos cuán a mano están hoy las posibilidades de ver películas, pero también descubrimos lo valioso, novedoso y frecuente que resulta poder leerlas. Incluso alguien tan amante de las letras como Lucrecia Martel reconoció al final de presentación de un libro sobre su obra, la flaqueza de sus temores y resistencias ante la publicación eventual de sus guiones (2024: Web). Los lectores de *Anatomie d'une chute: Scénario commenté* (2024) se adentran mejor en el proceso creativo de una película que los sigue fascinando también gracias a los comentarios, dibujos y otros documentos elegidos por Justine Triet y Arthur Harari. De nuestra capacidad para acompañar crítica y creativamente la escritura de las y los cineastas depende también la posibilidad de seguir explorando el vasto campo de estudio común al cine, la literatura y otras artes.

---

## BIBLIOGRAPHY

Ackerman, Ada, Olivero, Massimo, “Quelle(s) histoire(s) du cinéma pour le XXI<sup>e</sup> siècle? Un débat entre François Albera, Mark Cousins, Gian Luca Farinelli, Sylvie Lindeperg et Élodie Tamayo”, *Perspective*, 2/2022, p. 39-68

Bulot, Érik, “La promesse”, *Le septième art*, Paris, Léo Scheer, 2003, edición de Jacques Aumont, p. 57-71.

---, “Sténographie”, *Renversements 2. Notes sur le cinéma*, Paris, Paris Expérimental, 2013 : p. 142-171.

Carri, Albertina *Los rubios. Cartografías de una película*, Buenos Aires, edición del Noveno Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires 2007.

Deleuze, Gilles, *Cinéma II*, Paris, Ed. de Minuit, 1985.

Duarte, Ignasi, “Conversation fictive avec Edgardo Cozarinsky à la Maison Rouge 02/07/2015”, 2015 Web. Última consulta el 24/11/2024.

Flinn, Margaret y Jeannelle Jean-Louis, “Pour une histoire continuée des écrivains-cinéastes”, *Revue critique de fixation française contemporaine*, n° 7, 2013, Web. Consultado el 1/9/2024.

Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, Paris, Ed. de Minuit, 2000.

Martel, Lucrecia, “Rencontre à la librairie Potemkine, Paris, 16/11/2024”, 2024, web. Última consulta el 24/11/2024.

Rancière, Jacques, *Le partage du sensible*, Paris, La fabrique, 2000.

---, *Les écarts du cinéma*, Paris, La fabrique, 2011.

Triet, Justine y Harari, Arthur, *Anatomie d'une chute : Scénario commenté*, Paris, Gallimard, 2024.

### Filmografía

Godard, Jean-Luc, *Pierrot le fou*, 1965.

Sucari, Jacobo, *Walter Benjamin, l'aura du chemin*, 2024.

Triet, Justine y Harari, Arthur, *Anatomie d'une chute*, 2024.

## AUTHORS

### MAYA GONZÁLEZ ROUX

Conicet-IdIHCS (UNLP) / UCA  
mayagonroux@yahoo.com.ar

### JOAQUÍN MANZI

Sorbonne Université  
joachim.manzi@sorbonne-universite.fr