

[ABCdario]

Edgardo Cozarinsky: entrecruzamientos

Emilio Toibero

*Para Mauricio Alonso –que un día ya lejano me acercó “Citizen Langlois”-,
Florence Castagnani y Julia Jonte, que, como yo, aman el cine y la
literatura de Edgardo Cozarinsky.*

*“¿Quieres ser princesa en mi país? No es muy rico, pero es bonito. No hay
acero ni carbón, pero sí corderos, tabaco y rosas.” (El príncipe a Niní en
French cancan, Jean Renoir, 1954)*

En la cita de un diálogo de la película de Renoir, colocada como epígrafe, se juntan, se entremezclan en el suceder de una enumeración, sustantivos que rara vez van juntos, particularmente “corderos”, “tabaco” y “rosas”, colocados para proponer, imaginariamente, una curiosa imagen del país en donde vive el príncipe oriental. Este entrecruzar aquello que habitualmente no se acerca -utilizando imágenes, sonidos y palabras- es una de las estrategias narrativas a la que recurre, con asiduidad, Edgardo Cozarinsky en su cine y en su literatura: un mismo plano de *BoulevardS du crépuscule* enlaza la Rue Buenos-Ayres y la Tour Eiffel, mostrando así la oscilación del narrador; el título de un relato: *Días de 1937*, convoca al mismo tiempo a la poesía de Konstantino Kavafis y al último tramo de los años que se sucedieron “entre deux guerres”.

Procedimiento obstinado que lo lleva a ‘poner en conversación’, expresión tan transitada con relación a su obra, hombres, historias, espacios y vocablos que sólo él parece poder convocar. ¿Quién otro es capaz de colocar en el mismo filme a la Falconetti, Robert Le Vigan, Gloria Alcorta, Zita Szelecsky, Adolfo Bioy Casares y él mismo, entre muchos otros (en la ya nombrada *BoulevardS*...)? ¿Quién otro puede tejer una trama, siempre al borde de evanescer, donde caben, entre tantos, figuras tan legendarias como Paul Bowles o Jean Genet o Roland Barthes, al lado de un casi adolescente marroquí, de Rachel Mouyal, la apacible encargada de la librería Colonne, convertida en leyenda y de Mercedes Guitta, una argentina que regentea un restaurante en Tánger, todos arrullados, ocasionalmente, por la voz sibilina de Noel Coward (en *Fantomes de Tanger*)? Procedimiento consecuente que en una buena parte de su producción lo lleva a aniquilar los antiguos, y nunca certificados límites, que establece la perezosa distinción entre “ficción” y “documental”, ubicándose así, a su manera, junto a gente tan disímil entre sí como Abbas Kiarostami o el Nanni Moretti anterior a *La stanza del figlio*, en una de las vertientes más ricas del cine que se está haciendo.

Entre dos países –Argentina y Francia- viene transcurriendo la vida y la obra de Edgardo Cozarinsky, nacido en Buenos Aires un 14 de enero de 1939. Viajero infatigable que filma, entre otras razones, para poder desplazarse siempre habitado por un entusiasmo juvenil, es sin embargo sólo en París y en Buenos Aires donde tiene residencias fijas desde las que despliega una actividad incesante. Cineasta y escritor, que también frecuentó la crítica de cine durante los '60 y primeros años de los '70 enseñando a pensar el cine a una generación, como la mía, tan extraviada por la audición de los cantos de sirena de la crítica cinematográfica italiana, ha desarrollado una obra cinematográfica y literaria, carente de parangones, asaz personal y casi secreta: aquellas de sus películas que él quiere que se vean, pueden verse en muy pocos países.

Conocemos –sus amigos rosarinos: Mauricio Alonso y yo- de su indeclinable humildad, de su habitual renuencia a dar juicios sobre su propia producción, reemplazados por jugosas anécdotas del proceso de su creación: también es un brillante narrador oral. No hace demasiado tiempo, protegidos del sol impiadoso del enero austral por un quincho donde nos regalábamos pacúes y bogas crocantes, nos narró una anécdota, anterior a su nacimiento, que se me ocurre plena de sentido. Contó que en 1920 su padre, tras su primer viaje como marino, volvió de visita a un pequeño pueblo en la provincia de Entre Ríos, a la que sus antepasados, en el siglo anterior, habían llegado provenientes de la Rusia de los Zares. El día del regreso una vecina se acercó al comisario recomendándole que tuviera cuidado porque esa noche había luna llena y el séptimo hijo varón de los Cozarinsky estaba en el pueblo. (Por aquellos años en que el mundo era otro, sobrevivían las leyendas populares en las que los hombres creían. Corría una, que es aquella a la que hace referencia la vecina, que decía que las noches de luna llena los séptimos hijos varones mutaban en lobos.). El guardián de la ley sonrió y la miró irónico, encaramado en su autoridad antes que en un posible saber científico. Por la noche, la familia que vivía en esa zona imprecisa donde terminaban las pocas casas y ya aparecía el campo, festejaba la llegada con los rituales propios de un asado. Un hermano del recién llegado observó como uno de los tantos perros abandonaba la alimenticia proximidad de la parrilla y se perdía en la noche, hacia el camino. Ese abandono le hizo pensar que estaba llegando alguien, con cautela se internó también en la oscuridad. A una respetable distancia, pudo ver que el comisario acariciaba con cautela la cabeza del perro mientras le decía: “Mire Cozarinsky, yo lo conozco desde que nació...”

Esa indecisión que presidió la conducta del comisario, que según Tzvetan Todorov estaría en el germen de la literatura fantástica, no me parece lejana a la que provoca la obra de Cozarinsky en el público y en la crítica. Más conocido por cierta aura legendaria que acompaña a su persona –algún rasgo de excentricidad, su formidable cultura, su afición a la errancia, el haber trabajado bajo la dirección de Borges y de Barthes-, que por haberlo leído o haber visto sus filmes, creo entender que todavía no ocupa el lugar que su creación le amerita. Claro está que él contribuye a que esto ocurra. Se obstina, con gesto admirable y voluntad orgullosa, en ubicarse, siempre, alejado del centro de la industria cultural, ajeno, como escribió en *Meditaciones en torno a un póster* a “...la pocilga de *shoppings*, narcotráfico, justicia manipulada y cirugía plástica que la televisión impone a los jóvenes argentinos como la imagen de la ‘realidad’ obscena en que viven...”. ‘Realidad’ que, arriesgo después de la frecuentación de su obra, no sólo reconoce en su país austral.

Este abecedario, como si fuera un iceberg que muestra a la mirada del marino una décima parte de su superficie fuera del agua, sólo intenta acercar, a sus posibles lectores si los tuviera, algunas sutilezas del pensamiento de Cozarinsky, verdaderas gemas de un espíritu

independiente, enemigo pertinaz de las ortodoxias. Si logra su fin, quién lo lea deberá entregarse, solitariamente, al gozoso trabajo de recorrer su obra que disimula constantes maravillas. Como ese movimiento descendente de cámara –en la plaza, no elegida al azar, llamada “Cruces”- desde una cruz de hierro forjada colocada sobre una columna blanca trabajada por el tiempo hasta el rostro del pianista alemán Christian Zacharias que, sentado sobre unos escalones y apoyado contra unas rejas, está a punto de explicar el entrecruzamiento de su vida con la música de Domenico Scarlatti en *Scarlatti a Seville*. Como ese irreverente e inolvidable, certero análisis del mundo entrando a la década del 80, que el narrador innominado desarrolla para un oyente asimismo innominado -¿el lector?-, antes de perderse junto a él en la noche de primavera en Madrid en *Welcome to the 80s*, una de las trece “tarjetas postales” que recopila *Vudú urbano*. Como ese inesperado plano, suerte de rúbrica personal, que en *Chaplin aujour’d hui: Les feux de la rampe*, mientras la voz de Didier Flamond va leyendo las principales acusaciones de la prensa estadounidense contra Charles Chaplin a fines de los 40 y principios de los 50, muestra las manos de Cozarinsky que van pasando los faxes donde constan, para luego romperlos y arrojarlos a las aguas de un río italiano mientras el narrador nos recuerda que Chaplin cuando se negó a adoptar la ciudadanía norteamericana dijo: “Yo soy internacionalista. No soy nacionalista porque el nacionalismo provoca guerras.” Curiosamente, esas palabras también podría decir las Edgardo Cozarinsky.

16 de agosto de 2003

[ABCdario]

En el rojo del atardecer
(un filme y una novela de Edgardo Cozarinsky)
Una carta de Emilio Toibero

“Algún día me atreveré. Cuando ya no tenga nada que perder. Ese día su cara no aparecerá más en mis pesadillas.” Clara (Marisa Paredes) a un médico de urgencias en *Dans le rouge du couchant* (2003)

“Y me pregunté cuánta lluvia, cuánta tierra removida, cuántos gusanos serán necesarios para que de su descomposición surja algo rico y extraño, algo libre de afectos y agravios impagos, que ninguna culpa enturbie, que ningún memorial celebre.” El narrador, cerrando *El rufián moldavo* (2004).

Rosario, 22 de junio de 2004

Caro Edgardo:

Apenas ha comenzado el invierno, de una extrema humedad que por acá moja hasta el alma, e imagino que estarás pensando en el montaje, ese momento tan decisivo en la construcción de tus filmes, de *Ronda nocturna*, que hace una semana has acabado de rodar en tu Buenos Aires natal, donde mañana presentás públicamente tu primera, admirable novela: *El rufián moldavo*. En cada trabajo que emprendés –literario o cinematográfico- se huele el riesgo. No son muchos –podría contarlos con los dedos de la mano seguramente- los escritores que publican su primera novela a los sesenta y cinco años o los cineastas, que a esa edad, filman únicamente de noche porque así lo requiere su proyecto. En estas audacias hay algo entrañablemente juvenil que te pertenece, el mismo empuje, indescifrable para él mismo, del narrador de veinticinco años de *El rufián...*, la misma energía de la Clara de *Dans le rouge du couchant* que vuelve al Buenos Aires en que alguna vez fue joven, con una mirada que es al mismo tiempo alegre y desafiante, inequívocamente cómplice.

Como estarías volviendo vos, según lo escriben en críticas, reportajes y noticias, pero, sobre todo, como lo afirma tu obra. Si *Dans le rouge...* comienza con una panorámica sobre Buenos Aires y termina con el regreso de Clara, esa suerte de versión femenina de vos mismo, gran parte de *El rufián...* transcurre entre nosotros y Maxi, el personaje que queda anclado en París, repitiendo una historia familiar sin saberlo –como todos-, queda preso: feliz por su destino heroico inesperadamente hallado, pero preso. Claro está que tus libros y tus películas van sufriendo un proceso de “argentinización” que quizás sea más evidente desde acá. Del adelgazamiento del recuerdo de Argentina que enhebraba *Vudú urbano* has llegado a una presencia de tu ciudad que se impone, vertebrando todos los sentidos posibles. Esa Buenos Aires a la que, con astucia de prestidigitador sabio, lográs hacer aparecer, mágicamente, en las

calles de París y Budapest. Como si de alguna manera, tal cual le ocurre al Michel de *Dans le rouge...*, hubieras quemado tu primer pasaporte, a lo mejor requisito ineludible para poder ser argentino, pero sin dejar dudas que es tu condición de tal la que elegís para atravesar los meandros de la cotidianidad y para construir tu producción inagotable.

Tus personajes no pueden escapar de su pasado: Clara, David, Michel, Theo Auer, Maxi Warschauer, Samuel, la inolvidable Szuzsa, afiebrada y con su tapado de color arratonado bajo el que asoma su camisón de enferma. Un ayer que puede aparecer desdibujado, del que pueden encontrarse muchas versiones, pero que sigue quemando a los que lo atravesaron, aunque ya estén transitando el rojo del atardecer, como la implacable voz de Eva Perón, a la que la distancia contamina de cierto matiz grotesco, sigue resonando en las imágenes de ese picnic en 1972. Si 'toda vida está hecha del entrecruzamiento de otras vidas', es tarea vana, al menos para los hombres, tratar de dar cuenta de ese tejido. La Historia se escurre, como la arena, entre los dedos de quienes pretenden atraparla y quizá sólo conceda aparecer, al sesgo y subrepticamente, atravesando ficciones que, como las tuyas, cinematográficas o literarias, constatan la imposibilidad de aprehenderla. "En fin, no quiero escribir con sus vidas una novela. Prefiero respetar el silencio, preparar el olvido. Nos esperan. A todos.", cuenta el narrador de *El rufián...* que, pese a su propósito, sí termina escribiendo una novela.

¿Qué hacer cuando se descubre que el pasado no puede eludirse? Quizás esta pregunta sea uno de los motores esenciales de tus trabajos, respuestas posibles a ella. Una vieja filmación amateur en super 8 o el tema elegido para una tesis pueden ser el disparo que da comienzo a la carrera. Desde allí, cada metro de pista, no hace más que acercarnos a nosotros mismos, como ya lo afirmaste en *BoulevardS du crépuscule*. Arrojadlos, tus espectadores, a veces contra nuestra voluntad, a compartir tus insospechados descubrimientos, como las semejanzas entre la vida en París durante la ocupación nazi y la vida en Buenos Aires durante la última dictadura militar, sólo nos queda ir de hallazgo en hallazgo, suerte de camino inverso al de la extracción de las cajas chinas: una más grande que alberga una más chica, hasta que nos demos de bruces con ese muro cuya presencia anuncia el "no va más".

Aunque volviéndolas del revés las lápidas de mármol puedan servir para simular las mesas de un bar agonizante, como contás en tu novela, aún así, sometidas a este extraño uso, siguen siendo certificaciones de que alguien ha muerto. Y junto con él, cada uno de los entrecruzamientos que vivió. Entonces, cada vez que nos enfrentamos al misterio de un destino humano, aprendimos de vos a hacer aparecer en nosotros las preguntas, el deseo, la necesidad de cazar aquello que no puede ser inmovilizado. Y las ficciones comienzan a tejerse...y tenemos la fortuna de que vos, sin darte tregua, desarrolles las tuyas, desplegadas para nuestro goce, pero también para nuestro conocimiento.

Ya estoy esperando *Ronda nocturna*, tu primer largometraje rodado íntegramente en Buenos Aires y con actores argentinos ¿desde (...)? Esperamos, porque me consta que tu obra es visitada en secreto, manejada como una contraseña, gestando así imprevisibles entrecruzamientos.

Un abrazo

25 de julio de 2004

[A]

Academicismo

En la época de los *Cahiers* amarillos había un academicismo vetusto, el mismo que había en las películas argentinas de Mugica o de otros. Alberto Tabbia me hizo notar que el cine argentino de los cuarenta es como el francés de la época. La manera de iluminar, la impresión de que cada cosa nació con una capa de polvo, la ropa que parece heredada de otra película aunque haya sido hecha especialmente. Es un cine vetusto que no tiene la fuerza del cine americano. ¿Cuál es la diferencia entre la *Madame Bovary* de Schlieper y la de Minnelli? No es tanto que Minnelli sea un cineasta más interesante, sino que Jennifer Jones te da la impresión de que puede hacer enloquecer a los hombres, mientras que Mecha Ortiz es Mecha Ortiz haciendo de Mecha Ortiz para el público de Mecha Ortiz. Aunque sea una actriz interesante, todo tiene menos ímpetu, menos chispa. El cine francés era así. Se explica perfectamente que Godard y Truffaut solo fueran a ver películas americanas. Hoy ha intervenido la televisión y para mí el academicismo fue a parar allí. El cine narrativo convencional, esa manera de contar, de exponer bien para que se reconozca a los personajes, los nudos de interés en la trama, la continuidad, eso que enseñan en las escuelas de guión. El cine tradicional es el telefilm. La gente va a al cine a ver otra cosa, aunque no hay una separación tan nítida. Hay telefilms europeos que son cinematográficos y no todo el cine de hoy es renovador o antiacadémico. Pero, por ejemplo, *The usual suspects* es una película que está cerca de Hollywood, se distribuyó en todo el mundo y tuvo mucho éxito. Pero tiene una propuesta narrativa en la relación de lo ficticio con el espectador que hace solo quince o veinte años hubiera sido considerada de vanguardia, emparentada con lo que hacía Raúl Ruiz y otra gente. *Les destineés sentimentales* tiene una ligereza y una sensibilidad que son de autor, con un material que podría ser de un telefilm. Los movimientos de cámara y la manera de presentar a los personajes es muy tangencial respecto de ese material. Hoy la crítica tiene que avanzar en la oscuridad y eso es lo más interesante, tratar de elaborar conceptos a partir de esos choques y no llegar con los conceptos predigeridos. Eso sería lo académico.

(Fragmento de una entrevista realizada por la redacción de la revista argentina *El Amante*, en agosto de 2001. Mujica y Schlieper son Francisco Mujica (1907-1985) y Carlos Schlieper (1902-1957), dos cineastas de exitosa trayectoria en el cine argentino de los '40 y los '50. La versión de Schlieper de *Madame Bovary* es de 1947. En cuanto a Mecha Ortiz (1905-1987) es, probablemente, la más grande de las divas que florecieron en las dos primeras décadas del cine sonoro en Argentina.)

Alberto Tabbia

‘Cada individuo que muere es una biblioteca que arde.’ Había leído la frase muchas veces, atribuida a autores siempre distintos, cuando no anónimos, pero nunca pensé que expresaría con tanta fuerza un sentimiento personal. Sí, podía entender que con toda vida que se extingue, se pierde un acopio de experiencias intransferibles, famosas u oscuras; lo que no sospechaba es que la cita, tantas veces recordada, fuera a golpearme en medio de una biblioteca, de los libros que, lejos de quemarse, han sobrevivido a la muerte de mi mejor amigo.

Alberto Tabbia murió, bruscamente, el 15 de mayo de 1997. Más de cuarenta años antes, había empezado a prestarme los libros que yo, adolescente, no podía comprar. A lo largo de

los años los libros siguieron siendo el vínculo central que nos unía, más fuerte que ocasionales disensiones o la mera distancia.

(Fragmento inicial de *A.T.*, texto fechado en 1997 e incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001. Tanto este libro como *La novia de Odessa* están dedicados a Tabbia.)

Argentina

Alejo Schapire: Luego de doce años de ausencia, decidió visitar con más frecuencia la Argentina. ¿Le parece que hoy lo seduce la idea de regresar porque cambió usted o porque cambió el país?

Edgardo Cozarinsky: Creo que yo cambié más de lo que cambió la Argentina. No quita a hacerme demasiadas ilusiones, creo que la Argentina ha cambiado muy poco. Pienso que ha cambiado en el mejor sentido, porque después del último régimen militar hay una especie de escepticismo total con respecto al poder, no solamente a la clase política sino también a los golpes de Estado, a todo “cambio” entre comillas, ya sea revolucionario, autoritario o incluso democrático. Yo creo que hay una gran desconfianza, un gran escepticismo y que eso tiene su lado negativo para una concepción tradicionalmente progresista de la vida cívica, que no es la mía. Yo veo las cosas muy negras para todo el mundo, no sólo para la Argentina, y no creo que haya ninguna salida positiva ni optimista para la situación mundial actual. Creo que ese escepticismo de la Argentina, que nunca fue tan vivo y que puede ser muy negativo, es una forma de protegerse. Pero no es un escepticismo puramente negativo, no es pesimista. Va al lado de una especie de vitalidad casi animal muy extraordinaria. Es como que finalmente la gente ha logrado el equilibrio entre Discépolo y Sarmiento.

(De un reportaje realizado en febrero de 2001 por Alejo Schapire en París. Publicado en *Radar libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*)

Autoportrait d'un inconnu: Jean Cocteau (1983)

Paraná Sendrós: Usted hizo un bello documental sobre Jean Cocteau.

Edgardo Cozarinsky: La hija de una gran amiga suya quería hacer algo para recordarlo en un aniversario, y yo le propuse una especie de autorretrato, porque era un hombre que se pasó los últimos veinte años de su vida hablando de sí mismo. De modo que trabajamos con variadas grabaciones de su voz. La versión completa, la que traje, dura 65', pero a la versión televisiva que se ve por Films & Arts le faltan diez, justo los del comienzo. Esa fue una decisión del coproductor alemán, inapelable. En Francia el derecho de autor está defendido como en pocas partes, pero en el mundo anglosajón el productor es el dueño. El autor, por otra parte, está mucho mejor pagado.

(De un reportaje realizado por el crítico cinematográfico argentino Paraná Sendrós, publicado en el diario *Ámbito Financiero*, en noviembre de 1999. Cuando Cozarinsky se refiere a la versión que trajo, alude a la retrospectiva sobre su obra que se realizó en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.)

[B]

Beatriz Guido

A Beatriz Guido le gustaba decir que había empezado a ser novelista con su primera mentira. La palabra *mentira*, con sus connotaciones delictuosas, con su aura melodramática, respondía al gusto de Beatriz. Otros dirían (más objetivamente pero menos cerca del personaje) que la escritora era incapaz no ya de relatar sino de percibir los sucesos de la vida cotidiana sin alterarlos, recomponerlos, exagerarlos, para que obedecieran a las reglas de su estrategia narrativa, para que hallaran un lugar en su propio repertorio de caracteres y situaciones, donde se invocaba la vida llamada 'real' sólo para someterla a los reflejos cóncavos, convexos, a las perspectivas huidizas de su narración.

'Soy una mentira que dice siempre la verdad': la frase de Cocteau ilumina esa relación con la mentira, descarada, exhibida por Beatriz, que divertía a sus amigos tanto como a ella misma. A través de la variación, de la digresión libre, Beatriz tocaba zonas de la realidad menos evidentes que lo meramente verosímil, que esa coincidencia superficial entre referente y expresión que pasa por verdad.

(Comienzo de *Beatriz Guido: mentira y ficción*, texto fechado en 1998, incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001)

Borges (I)

No es casual que un ensayo temprano de Borges asocie desde el título "arte narrativo" y "magia". Sus primeras ficciones ejercen una forma de espejismo: ese *post hoc, ergo propter hoc*, error lógico cuyo cultivo sistemático es, para Barthes, la operación narrativa por excelencia, "la lengua del Destino". (También Valery estimaba que la asociación del universo novelesco, aun el fantástico, con la realidad era de la misma índole que la del *trompe l'oeil* con los objetos tangibles entre los que el espectador discurre.) ¿Y qué es esa "lengua del Destino" sino una idea de "montaje", cinematográfico o verbal, que en el caótico archivo de los actos del hombre propone o desentraña un sentido mediante la ordenación de esos "momentos culminantes" y "escenas capitales" donde Stevenson veía la prueba y el efecto de la ficción más noble? (...) Su nombre es, sencillamente, narración.

(Fragmento final de *Magias parciales del relato*, ensayo incluido en *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974.)

Borges (II)

Hace dos años, cuando se cumplió el centenario de Borges, escribí un texto sobre algo que a mí siempre me impresionó mucho: cómo Borges sobrevivió a toda la gente que podríamos llamar de una manera muy aproximativa la generación de *Contorno*, algo que era en realidad mucho más amplio que la revista *Contorno*, una generación que lo puso en cuestión en los años 50. Estaba tan avanzado en su camino que eso no podía ser letal para él; de todos modos,

salió indemne. Pero es curioso cómo todas esas censuras a las que fue sometido se fueron disgregando con el tiempo, y mucha de la gente que lo censuró en esa época se convirtió después a una forma de borgesianismo. Si lo quisiéramos ver de una manera fantástica, es como si el guerrero que se acerca a la Medusa quedara medusado; hay algo ahí que me fascinó. Escribí el texto de una conferencia que di en Buenos Aires para el aniversario, que salió en forma más corta en *La Nación*, y después en forma cada vez más ampliada en otros lugares. La versión más completa salió editada en esa colección de plaquetas que se llama *Papeles de Recienvenido*, que dirige Jorge Schwarz en la Universidad de San Pablo. Me impresionó ese proceso, porque en el momento en que yo me acercaba a la Facultad de Filosofía y Letras *Contorno* era la doxa, y a mí todo eso me provocaba rechazo. La parte política influía mucho, pero también yo pensaba: caramba, cómo puedo aceptar que Sartre y Simone de Beauvoir sean grandes escritores; yo estoy leyendo a Borges, a Henry James. Mi idea de la literatura estaba compuesta de otro tipo de experiencias. Además, era gente cuya mayor pulsión intelectual venía de la filosofía. En la literatura buscaban un soporte de tesis, de ideas o la formulación de ciertos conceptos filosóficos de una manera vivencial, pero no había el puro placer de la escritura, que era una cosa totalmente ajena. Y después, con los años, la gente más interesante que pudo estar cerca de ellos fue hacia otra cosa, y la gente que se quedó más en eso no dio a mi juicio demasiado; es cierta crítica sociológica de la literatura que puede tener un valor, pero a mí personalmente no me interesa.

Entonces, con el tiempo, Borges no solamente había sobrevivido, sino que había encontrado a otros lectores que curiosamente venían de horizontes lejanos, que para mí son gente como Sebald, o Danilo Kis, gente que viene tal vez de la cultura centroeuropea, o está ligada con ella. Y me parecía que eso era algo propio de quien escribió *El escritor argentino y la tradición*, el que fuera reconocido (bueno, lo ha sido también por todo el mundo, desgraciadamente para él, absorbido, convertido en otra cosa) por gente que venía de literaturas y culturas marginales, o periféricas, por *individualidades*. Además, en el caso de Sebald, como es de lengua alemana, tampoco se puede decir que sea de una cultura periférica, pero es un marginal dentro de las tendencias de la literatura alemana. También pienso que en este momento aquello de ‘el mundo será Borges’ está tan presente en tantas cosas, que prácticamente se ha diluido. Su lección ha sido digerida, y las oposiciones, olvidadas. De lo que habría que defenderse hoy es de un cierto culto de Borges del lado folklórico, del autor de letras para milongas, del lado folklore de Palermo, el pedacito de la calle Serrano al que se le puso su nombre. Pero hasta *El hacedor*, es una obra que ha sacudido realmente, que además del placer de la lectura ha obligado a replantearse muchas cosas en la Argentina. Sólo con el tiempo se ha visto lo que ha hecho, y esa metamorfosis de los críticos, en la historia de una época, me parece algo secundario pero revelador.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*.)

Borges en Rivette: Paris nous appartient (1960)

(...) es el caso de *Paris nous appartient*, cuya asociación con Borges ha conocido una genealogía incalculable. Sobre la mesa de la heroína del filme, en una de las primeras escenas, aparece un ejemplar de *Enquetes*. (...)

El primero en publicar su hallazgo fue Paul-Louis Thirard, en una nota crítica muy anterior al demorado estreno del filme (*Positif*, París, julio-agosto 1960). Se trata de un texto casi desdeñoso, que procura disculpar a Rivette, y a su filme, de su vinculación con el grupo rival de *Cahiers du Cinéma*; al margen de esta frivolidad, no carece de interés. A partir del visible ejemplar de *Enquetes*, Thirard pasa a *Fictions*; luego aplica a Rivette una apreciación que Herbert Quain hace de su propia obra; a continuación, ya en pleno borgismo. Transcribe un párrafo apócrifo de Benjamín Fondane, que declara publicado en *Europe*, sobre una novela *-L'approche du caché-* que es, reconociblemente, *El acercamiento a Almostasim*, y en ella reconoce el mismo mecanismo que opera en *Paris nous appartient*.

El desarrollo más importante de una vinculación entre la ficción de Rivette y la de Borges lo hizo Claude Ollier: por primera vez en ocasión del estreno del filme (*"Finesse et geometrie"*, *Nouvelle Revue Française*, 110, París, febrero de 1962), en una nota donde supone que la investigación de la heroína está influida seriamente por sus lecturas preferidas. Ese texto sería la semilla de otro, menos ocasional y sumamente brillante: *"Theme du texte et de complot"*, incluido en el volumen *Navette* (París, Gallimard, 1967).

En el *"Tema del traidor y del héroe"*, Ollier vislumbra un paradigma del funcionamiento de todo relato, investigación y *"appropriation de l'Histoire par la Littérature"*. (Hay que señalar que Ollier presta atención especial al personaje de Nolan, quien *"d'enqueteur se fait ordonnateur d'une vaste cérémonie"*; ese nombre reaparece en su novela *L'échec de Nolan*, 1967, donde el mecanismo de una intriga policial actúa como metáfora de toda empresa narrativa.) Vislumbra, también, un posible desarrollo del esquema de Nolan en un filme. Sin mencionar el título, describe *Paris nous appartient* a modo de paráfrasis del *"Tema del traidor y del héroe"*, ilustrando de ese modo su propuesta inicial sobre la variable circulación del relato en la Historia.

(Fragmento de *Una cita para exégetas*, ensayo incluido en *Cine sobre Borges*, tercera de las partes que conforman *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974)

BoulevardS du crépuscule (1992) (I)

Ninguna investigación es inocente, el detective siempre acaba por descubrir algo sobre sí mismo. De regreso a la Argentina después de varios años en Francia, recorro los sitios de mi adolescencia cinéfila: cines de barrio que fueron demolidos o transformados en salas de juego, en discotecas. Descubro también que Falconetti (la Juana de Arco de Dreyer) y Le Vigan (el más genial actor secundario de los años 30) terminaron su vida en la Argentina. Buscando sus huellas, me hallé confrontado a mi propio camino: al hacer el trayecto inverso ¿no estaría yo viviendo el espejismo de volver a empezar?

(Texto escrito para el programa del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en ocasión de una retrospectiva parcial de su obra cinematográfica en 2002)

BoulevardS du crépuscule (1992) (II)

(...) Falconetti era alguien que desde mis primeras visitas a cine-club yo había admirado en *La Pasión de Juana de Arco* de Dreyer, esas imágenes fabulosas, únicas en la historia del cine. Esa mujer había muerto en Buenos Aires en el año 46. Cuando me enteré de que había muerto en la Argentina, aparecieron cantidad de preguntas sin respuestas: qué estaba haciendo ahí, por qué, cómo murió. Por otra parte, sabía que Le Vigan había estado en la Argentina, pero pensaba que se había ido después de no lograr hacer una carrera cinematográfica. No sabía que se había quedado en Tandil y que había vivido escondido prácticamente hasta el fin, hasta el año 72; había muerto cuando yo ya era adulto. Sus películas francesas de los años 30 las pasaban los cine-clubes en Argentina, cantidad de películas de la época, que marcaron la imaginación de cualquier cinéfilo. Entonces, se me ocurrió ir en busca de las huellas.

Propuse la película como un proyecto al Instituto Nacional del Audiovisual y Claude Guisard, que en esa época era director de programas de creación en el Instituto, me dijo algo que me impresionó mucho, porque muestra hasta qué punto uno es ciego sobre sí mismo. Me dijo: 'Pero usted tiene que hablar de usted, porque es el lazo entre esos dos personajes'. Sin entender, le expliqué que lo que quería era hacer una investigación, y él me contestó '¿Por qué quiere hacer una investigación? Porque usted es argentino, porque es un judío de la Argentina. Usted ahora vive en Francia, y entonces le interesa el destino de dos franceses que fueron a Argentina, así como usted vino a Francia'. Y de pronto empecé a ver lo que yo mismo había propuesto como proyecto, pero mirado desde afuera por alguien que lo veía con más profundidad. Digamos que yo me había quedado en la superficie, y todo lo que estaba en el inconsciente del proyecto, él lo había puesto afuera. Entonces empecé a trabajar y pensé: acá hay algo que tiene que ver con la experiencia del cinéfilo, alguien a quien le gusta el cine y para quien el cine es una realidad; aunque no es la vida real, es como la autenticación de la realidad. Porque esa gente para mí existió, con el aura que podían tener por mis primeras experiencias de cinéfilo, habiendo visto en cine-clubes películas que estaban fuera de circulación, en funciones tardías a la noche, con el prestigio de lo que es un poco marginal, de las catacumbas, no? Esta gente había estado a mi lado, por así decirlo, y yo no me había enterado porque no tenía ojos para la baja realidad que no estaba *impresa*. Además, este proyecto se me ocurre cuando yo empiezo a volver a la Argentina, y era como recuperar algo de una época muy anterior a la de mi adolescencia.

Te cuento todo esto para que veas cómo esos dos personajes a quienes no conocí, pero que crucé seguramente en mi camino, de alguna manera definieron dos épocas, no sólo de mi vida y mi experiencia, sino con respecto a la Argentina. Falconetti, que llega en el 43, en el ocaso del poder conservador, confiada en hacer una carrera, seguramente gracias al público *francophile* que iba a ver espectáculos de teatro francés, porque en ese momento había seis o siete compañías en la Argentina. Pocos años más tarde, Le Vigan llega a su vez entre esas personas que en la posguerra europea tenían cuentas pendientes, y que durante el primer gobierno de Perón tenían libre desembarco, lo que les permitía refugiarse en el país sin que se les hicieran demasiadas preguntas. A pocos años de distancia, cada uno llegaba en una situación que me sugería algo sobre la sociedad argentina. Y esta película, que está hecha con medios mínimos y acá no ha tenido más que una difusión en Arte, sin embargo ha sido vista, ya sea en los Estados Unidos, en la Argentina, etc., como un ensayo de una gran originalidad. Yo creo -y no lo digo para alabar la película- que tiene la originalidad de la inconsciencia con la que fui trabajando, porque no tenía un proyecto estructurado cuando empecé. Es decir,

siempre me gusta pensar que hay cierto tipo de cine que uno hace experimentalmente, pero no en el sentido de intentar crear experiencias como las de las artes plásticas con los medios del lenguaje cinematográfico. Digo experimental en el sentido de laboratorio, de ir poniendo una cosa al lado de otra, mezclar los líquidos y ver qué pasa, qué reacción se produce. A través del interés que suscitó esta pequeña película yo sentí que había algo que viene de ese lado experimental, de que he mezclado allí historia, geografía, autobiografía, y otras percepciones que no eran las más obvias.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*.)

Buenos Aires

Nacimos en una ciudad llamada Buenos Aires y allí vivimos muchos años. La ciudad es, según la ley, un distrito federal y la capital de la Argentina, una república en el extremo sur de América del Sur, cuya tendencia endémica parece ser la de vivir por debajo de sus medios, así como la de su capital es vivir por encima de los suyos. El crecimiento desmedido de ese puerto mercantil; su irritación ante los dispares territorios reunidos en un país, al que de todos modos no presta demasiada atención; su sensibilidad para las modas importadas y el prestigio de la simple distancia: todos estos rasgos de su carácter han sido reconocidos tanto por hombres de letras como por políticos tráfugas. Ahora que ya no tenemos que soportar sus ataques de desvalimiento y arrogancia, cuando pensamos en la ciudad advertimos que, si ese divorcio realmente existe, entonces somos hijos de Buenos Aires y no de la Argentina. Porque es el gusto a cloro del agua de la canilla, el urbanismo salvaje y la locuacidad confianzuda de su gente lo que nos formó; no la vacía inmensidad de la pampa, ni los cristalinos lagos de montaña, ni las selvas lujuriosas.

(Fragmento de *Early Nothing*, fechado en 1977, uno de los trece textos, agrupados bajo el nombre de *El álbum de tarjetas postales del viaje*, que junto al relato *El viaje sentimental* forman parte de *Vudú urbano*, dedicado a sus padres Sara y Miron, libro prologado por Susan Sontag y Guillermo Cabrera Infante que, por vez primera, apareció en edición española en 1985 y recién en el 2002 conoció un lanzamiento argentino a cargo de la Editorial Emecé, Buenos Aires. Cada una de las tarjetas postales está precedida y seguida por una cita. La que antecede a *Early Nothing* está extraída de *The chill*, una novela de Ross MacDonald, y dice así: “La ciudad donde nací y me crié, La ciudad donde todo ocurrió. Me escapé, pero no se puede huir del paisaje de nuestros sueños. Mis pesadillas todavía ocurren en las calles de...”. La que lo continúa está tomada de los *Aforismos* de Karl Krauss: “La civilización se acerca a su fin cuando los bárbaros escapan de ella.”)

[C]

Cahiers du Cinéma

A los 17, 18 años compraba *Cahiers* en la librería Galatea en la calle Viamonte. Me fascinaba, pero no era un lado Biblia. Sí lo fue un poco cuando empecé a frecuentar después los cineclubes de la época, donde la gente leía mucha crítica italiana. No sé si lo hacían por una razón idiomática (el italiano es más fácil) o por simpatía ideológica y política con la izquierda.

La referencia era *Cinema Nuovo*, dirigida por Guido Aristarco, que defendía la posición del Partido Comunista Italiano. Siempre había referencias teóricas a Lukács y a los héroes del realismo socialista. Las películas que gustaban eran las que, como se decía en la época, tenían un “mensaje”, una palabra que hoy está enterrada en el placard más profundo. Desde ese momento los *Cahiers* fueron un refugio contra esa posición, porque yo sabía que el cine no tenía voluntad didáctica y que el testimonio que daba sobre la realidad era más sutil, más zigzagueante, más enrevesado, menos directo contra la gente que pretendía que fuera un reflejo de la realidad o que había que analizarlo desde una perspectiva crítica histórica ya existente. *Cahiers* me daba razones para que las películas de Douglas Sirk me parecieran admirables y me permitían encontrar razones para que las películas de Gillo Pontecorvo me resultaran una mierda.

(Fragmento de una entrevista realizada por la redacción de la revista argentina *El Amante*, en agosto de 2001.)

Cine

Teresa Orecchia: Un excelente crítico francés, Serge Daney, hablaba del cine y del impulso que está en su origen, el mostrar, como de un momento de don, y evidentemente lo relacionaba también con las sensaciones de la infancia, el miedo, el asombro, que irrigarían más el cine que otras formas. Entonces ¿estarías de acuerdo con él?

Edgardo Cozarinsky: Sí, totalmente. Y eso es algo que hace diez años no te hubiera dicho, porque no lo sentía así. Pero en estos últimos años siento como una necesidad de responder, o de corresponder, a una avidez infantil por experiencias, por conocer el mundo, por ver gente, que el cine de alguna manera satisface. Una manera que para la gente de mi edad tiene que ver con lo que el cine nos dio en la infancia. Una cosa que a mí me impresionó mucho: ese amigo mío que me dejó todos sus libros, Alberto Tabbia, tiene entre sus papeles -que estoy ordenando- un texto donde habla del cine en fragmentos, el culto de las ruinas. Y dice que cuando en la Argentina, en los cineclubes de hace muchos años, se veían versiones incompletas, truncadas, restos de películas célebres, teníamos la nostalgia de ver la película entera, pero que cuando años después, viajando a las importantes cinematecas del mundo, se podían ver, o bien llegaban a la Argentina, enviadas en préstamo, películas enteras, la impresión nunca era tan fuerte. Lo asociaba con la Venus de Milo y decía: ‘¿Quién puede pensar que sería más interesante con los brazos?’; y dice que las ruinas hacen trabajar la imaginación, que nos dan la intuición de un mundo desaparecido, y al mismo tiempo, la falta de algo o el estado de ruina es un *memento mori*. Estos textos me hicieron pensar mucho en esa experiencia del cine relacionada con la infancia, el cine que te hace funcionar como de a pedacitos, frente a la televisión que es un *continuum* ininterrumpido donde no hay mucho llamado a la imaginación. En una película hay una cuestión de sintaxis que está organizada de otra manera: aunque vieras diez minutos, cuarenta minutos de *La pasión de Juana de Arco* o de *Vampyr*, esos fragmentos te hacían funcionar, te daban una intuición de las capacidades del cine.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*.)

Citizen Langlois, 1994

Hubo una época en que los filmes acababan en el tacho de basura. Un hombre tuvo la idea de salvarlos, de conservarlos y de mostrarlos a las nuevas generaciones. Fue así que conservó la memoria de lo imaginario del siglo XX. Este hombre se llamaba Henri Langlois. ¿Por qué motivo a los veinte años de edad, en vez de lanzarse al futuro, un joven decide consagrar su vida a salvar las huellas del pasado?

(Texto escrito para el programa del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en ocasión de una retrospectiva parcial de su obra cinematográfica en 2002)

Crítico

Walsh declaró alguna vez que no existen treinta y seis maneras de mostrar a un hombre que entra en una habitación. Sus palabras revelan la actitud del artista clásico frente al lenguaje: los hechos le imponen la forma de registrarlos. El crítico, en cambio, sabe que existen infinitas maneras de mostrar una misma cosa, pero que el valor de la forma elegida (hallada) por el artista reside en su capacidad para convencer de que es la única posible.

(Del artículo *Permanencia de Griffith*, publicado en el número 18/19, correspondiente a marzo de 1965, de la revista argentina *Tiempo de Cine*. El Walsh al que se refiere Cozarinsky es el legendario cineasta estadounidense llamado Raoul (11 de marzo de 1887- 31 de diciembre de 1980)

[CH]

Chisme (I)

En la sociedad que James eligió para ubicar casi todo su universo de ficción, el chisme es una forma de atravesar la apariencia, de inocular la duda sobre su naturaleza y reducirla a simple hipótesis. Ni su facilidad ni su aparente trivialidad pueden disimular en el chisme la condición de obra de ficción, quizá rudimentaria, pero que conduce, si no a una realidad oculta, más verdadera que la aparente, por lo menos a advertir las posibilidades múltiples encubiertas por esa superficie accesible que suele confundirse con la realidad.

(Fragmento de *El espectador en el laberinto*, primero de los dos ensayos sobre aspectos de la literatura de Henry James -originados en un trabajo realizado bajo la dirección de Jorge Luis Borges, para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires- que integran el volumen *El laberinto de la apariencia*, Buenos Aires, Losada, 1964.)

Chisme (II)

Me divirtió trabajar en eso por lo peyorativo que tiene la noción de chisme, por la censura ante esa noción que es la de un relato transmitido y que está en la base, para mí, del género novelístico. Cuando uno escribe novelas, cuenta cosas interesantes sobre gente desconocida o conocida, pero está transmitiendo historias. Fue interesante ocuparme en aquel momento del

chisme, presentarlo como una cosa digna, que está en Proust, que está en Henry James, y mostrar cómo está ligado, en la concepción popular, a lo femenino. Esa actitud censoria, paternalista y de menosprecio ante el chisme, me pareció que era interesante porque rescataba algo que estaba vecino a lo anecdótico, y que era lo que estaba más censurado en aquella época de ideologías. La historia estaba hecha de grandes ideas y de grandes movimientos, mientras que las pequeñas traiciones, las incongruencias, o los momentos en que las grandes ideas se ponen a prueba y no funcionan, eso quedaba descartado, se lo consideraba anecdótico. Por lo tanto la palabra anecdótico tenía esa relación, evidentemente a través de la anécdota, con el chisme. La anécdota puede existir sin el chisme, pero el chisme daba la idea de transmisión un poco solapada, que era lo que me interesaba.

(De un reportaje realizado por Gustavo Pablos y publicado en el diario *La voz del interior* (Córdoba, Argentina), el 12 de mayo de 2001. Cozarinsky compartió con José Bianco el premio literario del diario argentino *La Nación*, en 1973, con un ensayo sobre el chisme como forma narrativa: *Sobre algo indefendible*. El texto fue luego ampliado, bajo la dirección de Roland Barthes y publicado en 1979 con el nombre de *El relato indefendible*.)

[D]

Dans le rouge du couchant (2003)

La película habla del mundo de ahora, de una sociedad de la apariencia, de la falsificación, en la que los objetos tienen una firma que no es la de su autor, en la que las personas cambian de rostro gracias a la cirugía, las relaciones son electrónicas y virtuales, nos comunicamos gracias al vídeo, las viejas películas de S-8 o los discos de vinilo son ilegibles y también necesitan ser retranscritos, de *liftings*, para seguir viviendo.

(De un reportaje realizado en París por Octavi Martí para el diario español *El País*. Fue reproducido en el diario argentino *Página 12*, el 8 de junio de 2003.)

Derecha

Yo siempre tuve una forma de analizar o ver la realidad pública política que no me dejaba estar con nadie. Pero sobre todo me repugnaba la pasividad... Siempre sentí que era demasiado fácil ganar una buena conciencia, comprarla barata, simplemente suscribiendo a toda la cartilla, al ABC de la izquierda. Ya en *Puntos suspensivos* había tomado como personaje a un cura de extrema derecha porque me parecía fascinante, y creo que esa fascinación mía por la derecha está en el hecho de que no reconozco nada mío en ella. Pero lo que me interesa es que ese poder que se constituyó en un momento determinado ha sobrevivido totalmente, con otra cara (...).

(Extractado de un reportaje realizado por Luciano Monteagudo, publicado en el n° 2 de la revista argentina *Film*, correspondiente a junio/julio de 1993. *Puntos suspensivos* o *Esperando a los bárbaros* es el primer largometraje de Cozarinsky, rodado en Argentina en 1972 y prácticamente invisible hoy en día. La voluntad de su autor ha tenido que ver para que esto ocurra.)

Diarios parisinos, de Ernst Jünger

Creo que los *Diarios parisinos* de Ernst Jünger son una de las obras capitales del siglo. Lo pienso aunque las ficciones alegóricas, las meditaciones filosóficas y los ensayos solipsistas del autor no me cautivan. Pero en estos diarios de prosa límpida, precisa, sin exacción sentimental, la reflexión histórica y el chisme, el horror y la banalidad entablan un diálogo inédito, que me parece iluminar como por primera vez un territorio inexplorado, y sin embargo muy compartido, de la experiencia común.

He aquí a un hombre de cultura (a quien muchos de nosotros, a pesar de las dosis masivas de escepticismo que el curso de la segunda mitad del siglo nos ha inoculado, persistimos en considerar) que se halla del lado malo de la historia; alguien que no es nazi pero que, por un sentimiento de lealtad a un ejército donde veinticinco años antes vivió sus primeras y embriagadoras aventuras, lleva el uniforme de la Wehrmacht y se deja enviar como parte de las fuerzas de ocupación a un país que admira, cuya cultura comparte; alguien que casi en mitad del siglo XX se convence de que códigos de honor y caballeridad aún sobreviven en el umbral de la guerra tecnológica, alguien que prefiere no discernir hasta qué punto defiende el honor de su patria al no abandonar ese uniforme y hasta dónde acepta la solución más cómoda. La mentira íntima del hombre de cultura, que cree rescatar una parcela de independencia personal, ¿es acaso menos mezquina que la mentira grosera, colectiva, de la propaganda?

No hay mérito en ser antinazi cuando se es judío: en ello se juega la vida. ¿Hasta dónde no hemos vivido todos la fiesta, las vacaciones, la aventura sentimental en medio de un régimen cruento que, sin embargo, no ponía en peligro nuestra supervivencia personal? Esta experiencia que los argentinos conocemos tan bien, aunque tantos prefieren olvidarla, no tiene en la literatura mayor ni mejor cronista que Jünger.

(Fragmento de *Ernst Jünger*, texto fechado en 1998, año de la muerte del escritor, incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.)

[E]

El pase del testigo (2001)

Este libro tiene una génesis totalmente diferente. Son ensayos y artículos escritos a lo largo de muchos años (pero no todo lo que escribí a lo largo de esos años). Luis Chitarroni, amigo mío, asesor de Editorial Sudamericana, me pidió que hiciera una colección con los que más me interesaran, y por eso es el responsable de que esto exista. Había algunos que eran de crítica literaria en un sentido más estricto, más universitarios, y son los que dejé a un lado porque no se ensamblaban bien con el tono más suelto, más ensayístico que quería para el libro. Entre los que tenían ese tono, elegí los que todavía hoy podían ser leídos, que no estaban demasiado ligados a una circunstancia ocasional, pasajera, y además les agregué algunas cosas nuevas que no estaban en la versión original.

(De un reportaje realizado por Gustavo Pablos, publicado en el diario *La voz del interior* (Córdoba, Argentina), el 12 de mayo de 2001.)

Entrada en los '80

Te pido que apagues un momento la televisión, que nos regala imágenes de intercambiables refugiados, vietnamitas en Indonesia, camboyanos en Tailandia, cubanos en Miami. Hace días que rehúso mirar el diario, donde cotidianamente vocifera la solidaridad chino-chilena y soviético-argentina. Me dices que vivimos el post-Freud y el post-Marx y reconozco el tono con que en mi infancia se hablaba de postguerra, es decir, de un espacio que se define por una ausencia, no por un contenido o un deseo.

Pero a diferencia de las guerras que en el estrépito de la incertidumbre terminan casi en una fecha precisa, sea por acuerdo o por agotamiento, nos empezado a dar cuenta de este 'después' una vez bien internados en él. Y esa demora en la percepción, al advertirla, nos paraliza más que el casi simultáneo reconocimiento del nuevo espacio en que sobrevivimos. No hubo meteoro en llamas. El agua no se volvió negra ni los árboles ceniza. No hubo séptimo sello que desencadenara prodigios y terrores.

Si miramos hacia atrás reconocemos signos anunciadores, escenas elocuentes, gestos en que parece encarnada una agonía borrosa. Sin embargo, ninguno de ellos es definitorio. Más que corte hubo dilución, más que derrota desvanecimiento.; siempre, el humillante sentimiento de haber sido ciegos a la revelación aunque la mirábamos de frente.

(¿Ciegos a ella precisamente por mirarla de frente? ¿Enceguecidos como por la luz de estrellas muertas, huellas de una vida pretérita que impensables distancias astrales preservan, como la imagen impresa y proyectada del cinematógrafo?)

Quienes invirtieron un modesto capital intelectual en la especulación ideológica fingen que nada ha pasado. Tal vez esperen algún (inadmitido, inadmisibles) retorno cíclico que les garantice la dignidad del profeta y no la gracia farsesca del embaucador embaucado. Otros, menos ilusos, se apresuran a desprenderse de toda evidencia comprometedoras; reinvidican una ocasional oscuridad sintáctica como prueba de heterodoxia, un error de imprenta como rasgo de humor irreverente; sin rebajarse a la autocrítica, improvisan la continuación de un discurso revisionista que nunca iniciaron.

Aunque nos divierte el espectáculo del oportunismo, nos intriga que no respiremos un aire tan despejado como podíamos haberlo esperado. Tal vez la ausencia de (una forma de) mentira no garantice el imperio de (alguna forma de) la verdad. Quienes en la Edad de Freud y de Marx preferíamos tomar su palabra por instrumento antes que como sistema, aperturas particulares pero no leyes, frente a la rebeldía de la realidad a dejarse explicar por aquella palabra nos sentimos menos divertidos de lo que podíamos haber esperado.

(Fragmento de *Welcome to the 80s*, fechado en 1980, uno de los trece textos, agrupados bajo el nombre de *El álbum de tarjetas postales del viaje*, que junto al relato *El viaje sentimental* forman parte de *Vudú urbano*, dedicado a sus padres Sara y Miron, libro prologado por Susan Sontag y Guillermo Cabrera Infante que, por vez primera, apareció en edición española en 1985 y recién en el 2002 conoció un lanzamiento argentino a cargo de la Editorial Emecé, Buenos Aires. Cada una de las tarjetas postales está precedida y seguida por una cita. La que antecede a *Welcome to the 80s* está tomada de *Mr. Norris Changes Trains*, de Christopher Isherwood, y dice así: “- Hasta la vista -dijo el Barón, con el tono de quien hace una cita particularmente apropiada.” La que lo continúa es de *Dichos y contradichos*, de Karl Krauss: “Considerar que muchas cosas son insignificantes y que todo significa...”)

Entrecruzamientos (I)

Veo una vez más que una vida se compone de un cruce de otras vidas.

(Dicho por el narrador -la voz y la figura de Edgardo Cozarinsky- de *Boulevard de crépuscules*, a los 53 minutos y 38 segundos del filme.)

Entrecruzamientos (II)

Detrás de todas estas ficciones ociosas, reconozco una vez más mi afecto por los personajes oscuros. “Como en el cine, también en la vida hay estrellas y actores secundarios.” “Toda vida está hecha del entrecruzamiento de otras vidas.”

(El narrador innominado de *Hotel de emigrantes, nouvelle* recogida en *La novia de Odessa*, Buenos Aires, Emecé, 2001.)

Exilio

Por otro lado, diría que el exilio es una condición general, que todo el mundo vive fuera de su contexto natural, de lo que podría ser considerado su lugar en el mundo. Estamos afuera por distintas razones, y entre otras cosas porque la sociedad crea gente desalojada.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*.)

[F]

Fantômes de Tanger (1997)

A medida que la película avanza decidimos dejarnos llevar por la imaginación del personaje. Así como al principio cuando el visitante está en el barco mira hacia la costa donde la bruma no deja ver nada todavía, y aparecen imágenes de *Casablanca*, de una película policial francesa...La idea es que ése era el bagaje con el que él llega. Después pasamos al documental: hay una toma en que él sale al balcón del hotel, con la toalla, y ve todavía una toma sacada de esa película francesa de los años 50. Después hay algunas en que está la voz sola. Decidimos que para la parte de Jane Bowles íbamos a hacer una cosa casi totalmente en *off*: está la voz, la mano de una mujer artrítica, está la bruja esa y luego una toma de ésta que se va en un burro por el desierto. Para el burdel de los muchachos, ahí ya hay una puesta en escena con un actor como el visitante que, después de subir las escaleras, está sin aliento. Es un español que vive en Tánger, muy ágil, y al que fue muy difícil convencer de que subiera como si arriba lo esperara el infarto, víctima del deseo. Pero la instrucción era el infarto; si no lo esperaba en la cama, lo iba a esperar cuando golpeará la puerta. Y dijimos, bueno, busquemos algo más armado para hacer un contraste con esa casa de baños sórdida, sucia, venida abajo: un interior que es el de la casa de una familia rica, de una mujer que nunca se

enteró que la casa figuraba en el filme como un prostíbulo. Cuando llegamos para filmar, una mañana filmamos a la gente que está abajo, y a la tarde a todos los muchachos que están arriba...Ella nos preguntó “pero ¿qué hacen todos esos muchachos ahí arriba?” - “Son los sirvientes que están mirando la fiesta.” - “Pero están muy mal vestidos; acá cuando hacemos fiestas tienen uniforme.” - “Bueno, están espiando antes de ponerse el uniforme.” En fin. Tuvimos que tener mucho cuidado con el eje de las miradas porque los chicos miran un poco así en el aire, pero el español mira sólo al muchacho con el que después va al cuarto. Lo hicimos con mucho cuidado para que en el montaje se cruzaran bien las miradas, pero era complicado...Era una casa muy linda, con ese patio andaluz...la parte de arriba era de la misma casa. Había unidad de lugar, pero, como diría Emma Zunz, sólo eran falsas algunas horas, algunas fechas y algunos nombres propios.

(Extraído de un reportaje realizado por Emilio Bernini, Mariano Dupont y Daniela Goggi, publicado en la revista argentina *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, en su número 1, correspondiente a noviembre de 2000.)

Ficción

Gustavo Pablos: Antes de irse de la Argentina su imagen estaba asociada al ensayo, ¿qué fue lo que estimuló la ficción?

Edgardo Cozarinsky: Lo que motivó la ficción fue el hecho de irme de la Argentina, de abandonar la persona (en el sentido clásico de la palabra), tímida, auto censurada, desconfiada de sus propias capacidades, que yo fui en mi juventud y que hizo que comenzara escribiendo y publicando cosas relativamente cautas, donde no tomaba grandes riesgos. Otro aspecto fue el descubrimiento de que estando afuera, solo, en situaciones distintas, sentía la escritura como una especie de desafío donde se concentraba un poco toda esa experiencia. La literatura considerada como una tauromaquia, como decía Michel Leiris. Y de alguna manera, aún cuando la principal actividad mía en el exterior fue hacer cine, entre los años de *Vudú urbano* y los dos libros recientes estuve sin publicar pero no sin escribir. Escribía cosas que no llegaban a su fin, en parte por culpa mía, en parte por las circunstancias en que me encontraba y no me daban tiempo, o tal vez me faltaba distancia o claridad interior para abocarme del todo al trabajo.

(De un reportaje realizado por Gustavo Pablos, publicado en el diario de Córdoba (Argentina) *La Voz del Interior*, el 12 de mayo de 2001. Cuando Cozarinsky dice “los dos libros recientes” se refiere a *La novia de Odessa* (Buenos Aires, Emecé, 2001) y *El pase del testigo* (Buenos Aires, Sudamericana, 2001).

Ficción y documental (I)

Nunca supe muy bien qué era el documental o la ficción en estado puro, como etiquetas que se ponen a posteriori. En Francia, por ejemplo son etiquetas que maneja la autoridad del Centro Nacional del Cine porque hay fuentes distintas de subvención para el documental y la ficción. Un proyecto como *Tánger* lo presentamos a las dos fuentes y con títulos distintos, a ver en cuál salía: salió en el de ficción. Quiero decirte, era exactamente el mismo guión con la

primera página cambiada; uno se llamaba *Fantasma de Tánger* y el otro *Viaje a una ciudad muerta*.

(Extraído de un reportaje realizado por Emilio Bernini, Mariano Dupont y Daniela Goggi, publicado en la revista argentina *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, en su número 1, correspondiente a noviembre de 2000.)

Ficción y Documental (II)

Alejo Schapiro: ¿Cree que es su escepticismo lo que lo lleva a mezclar géneros, como lo hace con el documental y la ficción?

Edgardo Cozarinsky: No sé. Pienso que es una manera de ver las cosas. Cuando veo viejas películas de ficción me impresiona el aspecto documental que adquieren con los años: la manera de comportarse, de hablar, de vestirse de la gente; cómo tratan ciertos temas incluso históricos, cómo un hecho histórico es visto en una película de 1930 y en una de 1960. Por otro lado, cuando veo noticiosos viejos, que es una cosa que me fascina, es para mí como un trampolín hacia la ficción: qué estaba haciendo la gente, qué pensaba en ese momento, por qué estaba en ese lugar. En ese sentido, el documental que tiene la ambición de registrar una realidad es una propuesta que no me interesa. Me atrae el documental que es un noticioso, como en la época en que había noticiosos cinematográficos, no los de la televisión, que son otra cosa. Se consideraban que eran un mero registro de la actualidad, pero estaban hechos en 35 milímetros y por cameramen que estaban adiestrados para las películas de ficción. Te debo decir que una de las películas recientes que más me impresionó, por la mezcla de documentos y ficción que contiene, es la película argentina que realizó Lucrecia Martel, no *La ciénaga*, que no he visto, sino la que hizo sobre Silvina Ocampo, que se llama *Las dependencias*. Es un film extraordinario por la mezcla de lo que podríamos llamar documental con lo que podríamos llamar ficción. Hay un diálogo constante en esa película entre los documentos hallados: una vieja película de aficionados, grabaciones de hace mucho tiempo, lo que hoy recuerda la gente que estuvo cerca del personaje y, por otro lado, la manera en que todo eso se combina para crear un enigma sobre la vida, el carácter o la sensibilidad de la persona alrededor de la cual han girado todos esos materiales. Es decir, es una película que, basándose en materiales que podían ser considerados documentales, despegando totalmente, toma vuelo hacia la ficción.

(De un reportaje realizado en febrero de 2001 por Alejo Schapiro en París. Publicado en *Radar libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*)

Filme-ensayo

Luciano Monteagudo: En tu obra hay algunos filmes que son claramente de ficción, como *Les apprentis sorciers*, *Haute mer*, *Guerreros y cautivas*; y otros que están en una frontera más indiscernible, entre el documental y la ficción como *La guerre d'un seul homme*, o ahora *Boulevard du crépuscule*. ¿Son estos últimos los que vos considerás que se ajustan a tu idea del 'filme-ensayo'?

Edgardo Cozarinsky: Me interesa mucho el ensayo como forma libre, lo que es el ensayo en la literatura. En cine lo que tradicionalmente se llama documental está cada vez más muerto y la gente que en este campo hace algo interesante produce un cine que quizás antes no hubiese sido considerado documental. Digo un antes impreciso, la época en que se hacían esas películas aburridísimas sobre el cultivo de la yerba mate en Misiones. Pienso que el tema que se documenta hoy más claramente es el hombre, y el hombre está hecho no sólo de actividad y utilidad social sino de vida imaginaria, de capricho, de irracionalidad y de pulsiones puramente emotivas. Y eso que antes era territorio exclusivo de la ficción ha sido rescatado por un tipo de cine que es cada vez más fuerte y que se ha alejado totalmente de lo que antes se llamaba documental. Yo digo que lo que hago es 'ensayo', pero pienso 'ensayo' un poco como alguna obra escrita de ficción, como una reflexión libre, como lo que hace Borges en *Otras inquisiciones*. Hay textos de *Otras inquisiciones* que podrían tranquilamente estar ubicados en *El Aleph* y pasar por cuentos, así como hay textos de *El Aleph* que podrían pasar a *Otras inquisiciones* y ser considerados ensayos. Creo entonces en el ensayo como una forma muy libre, una reflexión personal que se ejerce a partir de hechos históricos, de personajes que realmente existieron, o de personajes de ficción, o de unos versos de un poema. Y es esa libertad de manejar las cosas y ponerlas en relación lo que siempre he tratado de lograr en este tipo de películas. Como dije una vez (y la fórmula tuvo bastante éxito en Francia): poner en conversación en vez de poner en escena. El espacio no es el escenario como en el teatro sino que el espacio es la conversación en sí. Dejar que las cosas hablen. Cada cosa parece decir algo pero puesta en relación con otra lo que parecía querer decir por sí sola empieza a funcionar con respecto a la otra. Hay una alquimia que hace que todo se modifique y eso es lo que a mí me interesa. (...) Para poner un poco de orden y hacer este material más elocuente, necesito trabajar con una organización que no es a priori sino a posteriori. Por eso generalmente tengo períodos de montaje muy largos.

(Extractado de un reportaje realizado por Luciano Monteagudo, publicado en el n° 2 de la revista argentina *Film*, correspondiente a junio/julio de 1993.)

[G]

Griffith

“Hijo de un coronel de la Confederación, Griffith conoció en su infancia la ruina de la única sociedad que en los Estados Unidos del siglo XIX -cuando el vigor puritano de la Nueva Inglaterra ya había menguado- supo crear formas de vida y realizar un ideal de civilización; igual que esa sociedad desaparecida, a la que permanecía sentimentalmente unido, Griffith aceptó como decreto de la naturaleza -con la honestidad de quien no ha recibido las ideas del siglo XVIII- la inferioridad de la raza negra y su consiguiente posición social subalterna. Por ello no es paradójico que, como la verdadera aristocracia sureña, haya sabido sentir por cualquier negro un sentimiento individual, moldeado por las cualidades de la persona que lo inspiraba y por la convivencia cotidiana, en vez de esa aprendida solidaridad con la especie que declamaban los abolicionistas yanquis, cuando en realidad sólo vislumbraban el caudal de votos que podían incorporar a su partido.

“Esta hipocresía de quienes se declaraban redentores (y destruyeron, saquearon y humillaron a la última cultura agraria que había resistido la expansión industrial del Norte) fue perfectamente entendida por Griffith, quien encarnó en la figura del senador Stoneman a Thaddeus Stevens, líder del ala radical del Partido Republicano, quien para proteger la supremacía de su partido impidió que los blancos del Sur estuvieran representados en el Congreso, y participó en la preparación del rencoroso Programa de Reconstrucción posterior a la Guerra Civil, instrumento del sometimiento de los estados sureños a los intereses económicos del Norte.

“Griffith no pudo comprender la ola nacional de protestas que siguió al estreno del film, los intentos de prohibirlo, los insultos periodísticos; declaró de buena fe que nada tenía contra la raza negra, y era cierto: el racismo estaba tan incorporado a su punto de vista que no podía discernir la diferencia entre dar su simpatía al negro que había permanecido fiel a los antiguos amos y presentar como canallas a los que habían esperado hallar alguna dignidad civil sumiéndose en la politiquería yanqui. La sinceridad de Griffith es tan refrescante, por contraste con el blando liberalismo-de-clase-media-ilustrada que Hollywood ha dispensado al tratamiento de la cuestión negra desde la segunda guerra mundial, que suscita admiración por la pasión no retaceada que lo anima. Para defender su derecho a exponer por medio del cine su interpretación de la historia nacional, Griffith publicó un panfleto (*The Rise and Fall of Free Speech in America*); para responder a las injurias recibidas, transformó el film que entonces realizaba *The Mother and the Law* en base del episodio contemporáneo de *Intolerance*, cuyo irreprochable tono liberal mereció el aplauso de quienes habían impugnado *The Birth of a Nation*. Pero aunque no hubo en el nuevo film hipocresía, tampoco hubo esa emoción indisimulable con que en el anterior Griffith había pintado el dilapidado mundo de su infancia. La contradicción entre ambos es sólo aparente: para Griffith también *The Birth of a Nation* atacaba la intolerancia, pero la del Norte triunfante hacia el Sur vencido”.

(Del artículo *Permanencia de Griffith*, publicado en el número 18/19, correspondiente a marzo de 1965, de la revista argentina *Tiempo de Cine*.)

Guerreros y cautivas (1989) (I)

A mí me interesa todo aquello que sea posible poner en relación; no me interesa nunca una cosa pura. Incluso cuando he realizado películas de ficción he tratado de establecer esa relación. Si mirás desde ese punto de vista *Guerreros y cautivas*, es la historia de unos pobres destinos individuales inmersos en una serie de Hechos con mayúsculas: Conquista del Desierto, Reparto de Tierras, Inmigración...Todas grandes cuestiones. Y allí hay una cantidad de gente que está perdida en medio de eso, que cree ideológicamente en que los blancos son superiores y que traen la civilización. Y los pobres no se dan cuenta de qué fuerzas los manejan, ni siquiera de que ellos también son víctimas. No se dan cuenta de qué papel están jugando: tanto los ‘buenos’ como los ‘malos’ son todos como juguetes.

(Extractado de un reportaje realizado por Luciano Monteagudo y publicado en el n° 2 de la revista argentina *Film*, correspondiente a junio/julio de 1993.)

Guerreros y cautivas (1989) (II)

A menudo cuando me portaba mal me decían se le salió el indio, esto a pesar de ser como la mayoría de los habitantes de Buenos Aires nieto de inmigrantes. Nunca dejó de intrigarme esta parte prohibida, reprimida, designada como un indio mítico, dormida en cada uno de nosotros. Al hacer este cuadro romántico y novelesco, este filme coral sobre 1880 en que la Argentina se abría a la inmigración embriagada por la ilusión de ser un país europeo, también imaginé una escena anterior a mi historia familiar: el momento en que el indio es expulsado de la vida pública y condenado a entrar en la trastienda de la historia.

(Texto escrito para el programa del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en ocasión de una retrospectiva parcial de su obra cinematográfica en 2002)

[H]

Henry James

La obra de Henry James es una epopeya de la conciencia. Como sucede con todo artista que ha alcanzado el dominio de sus medios expresivos, la experiencia que esa obra elabora y los métodos literarios con que lo hace se implican mutuamente. Si de las múltiples y variadas ficciones que James urdió se desprende un tema que, simplificado con cierta bastardad, sería el del desarrollo del sentido moral por el enfrentamiento de la conciencia con una experiencia difícil de asimilar, el instrumento más fino para este tema son aquellos procedimientos narrativos que el mismo James expuso en sus prefacios y en sus ensayos críticos: la dramatización de un hecho mediante su reflejo en la conciencia de un personaje, la búsqueda de puntos de vista cuyos privilegios y limitaciones darán forma a la narración.

Estos recursos desplazan el interés de lo que ocurre a su conocimiento, a su percepción, o más oblicuamente, a su desconocimiento, a su comprensión equivocada o parcial. La evolución de la obra de James sólo subraya la identificación de los temas con sus formas narrativas, evidente ya en sus primeros relatos: a medida que los problemas de apreciación moral se hacen más complejos e intrincados para la conciencia de los personajes (y por lo tanto del lector, que los percibe a través de ellos) su presentación se afirma para recoger las múltiples ambigüedades con que se manifiestan, hasta llegar, por una suerte de lujo de la inteligencia, a reflejar la ambigüedad más inextricable con la relación aparentemente más límpida y objetiva.

James, al hablar sobre Turgueniev, defendió el derecho a buscar en la obra de todo autor llegado a la madurez una visión del mundo, una figura gradualmente, parcialmente construida durante los muchos años en que la observación y recreación de ese mundo ocupó al novelista. La simple formulación de este propósito supone que esa visión no está declarada sino implícita en la obra; James, que en todos sus escritos sobre el arte de la ficción se defiende de lo que, muy generalmente, llama ideas (de las opiniones, de toda elaboración intelectual adquirida que pretenda guiar la tarea del novelista), no habría aceptado no ya un dogma sino cualquier concepción previa que prescindiera de la observación y el análisis, que no pudiera someterse al primer mandamiento de su arte de narrar: todo debe ser presentado, nada puede ser declarado. No es casual que en este contexto se imponga la consideración de sus métodos narrativos, pues es en éstos donde su propia visión del mundo está implícita.

(Comienzo de *El espectador en el laberinto*, primero de los dos ensayos sobre aspectos de la literatura de Henry James -originados en un trabajo realizado bajo la dirección de Jorge Luis Borges, para la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires- que integran el volumen *El laberinto de la apariencia*, Buenos Aires, Losada, 1964.)

Hermanas Kagan: Lili Brik, Elsa Triolet

La correspondencia que estas hermanas lejanas mantuvieron durante casi medio siglo no es sólo un testimonio de esa vida cotidiana ("*petite histoire*") que la Historia con mayúscula necesita desterrar para hacerse, y cuyas huellas solían ser relegadas hasta no hace mucho bajo la etiqueta, que se quería infamante, de lo anecdótico. Afortunadamente, los compiladores del volumen no han suprimido repeticiones y minucias sobre las cuales el lector, si lo desea, podrá pasar de largo. (Podrá medir, en cambio, entre tantas otras cosas, la importancia que tenía para Lili recibir libros y revistas, medicamentos y golosinas, redecillas para el pelo y cosméticos de Schiaparelli, tal vez valorizados por el mero hecho de ser inaccesibles en la Unión Soviética, y que retribuía con puntuales latas de caviar.)

Es elocuente que las cartas intercambiadas entre 1921 y 1929 ocupen apenas quince páginas de este volumen, es decir una centésima parte de su extensión, mientras la correspondencia posterior a la Segunda Guerra Mundial ocupa casi nueve décimos: a medida que las hermanas envejecen, aumenta el tiempo de la reflexión y disminuye el derroche vital. Se afirman, también, los lazos de la tribu: "Sabes que en realidad no existe el tiempo ni el espacio, que poco importa dónde nos encontremos es como si no nos hubiésemos separado; queremos y detestamos a la misma gente y las mismas cosas, y retomamos la conversación empezada en nuestro cuarto cuando éramos chicas..." (Elsa a Lili, el 1º de mayo de 1949).

Esa conversación es la que perdura en estas cartas. Embajadoras autodesignadas, puente entre dos culturas, dentro de límites estrictos las hermanas acaso hicieran por éstas más que cualquier diplomático. En una época que no preveía la existencia de Internet, ni siquiera la del fax, en que las comunicaciones telefónicas eran difíciles y costosas, y podían ser censuradas como las cartas, los envíos de libros con viajeros de confianza, la recomendación de nombres nuevos en las letras y las artes, jugando a veces con la ortodoxia partidaria en el caso de Elsa, y dentro de un entorno que no incluía disidentes en el caso de Lili, fue un ejercicio al que se entregaron con entusiasmo.

La crónica de estos intercambios confirma, una vez más, hasta qué punto tanto Lili como Elsa y su "Aragosha" vivían, como tantos comunistas de su tiempo, en un mundo aristocratizante, donde sólo contaba un puñado de intelectuales y artistas, casi siempre en diálogo con el poder, muy lejos de esas masas anónimas cuyo protagonismo histórico, a menudo invocado, solía mantenerse a distancia en la experiencia cotidiana. Dominique Desanti, biógrafa de Elsa, recuerda el shock que le produjo a ésta hallarse en un taxi inmovilizado en medio de los manifestantes que en 1968 protestaban en París por la intervención soviética en Praga, y que ninguno de esos jóvenes estudiantes la reconociera, aun para agredirla.

Esta distancia, aquellas frecuentaciones, no son intrínsecamente diferentes de las que practicaban Voltaire, Diderot o Rousseau en su comercio con Federico de Prusia, Catalina de

Rusia o Madame de Staël. Se trata, es necesario subrayarlo, de un parentesco de índole, no de calidad. Los personajes del siglo XX actuaron, sin duda, ante un público multitudinario, pero la comedia que representaron fue más bien subalterna... Estas cartas, a menudo conmovedoras, a veces irritantes, recuerdan una vez más que nadie suele verse, en el contexto de su tiempo, como será visto pocas décadas más tarde. Pueden ser, en este sentido, una lección de humildad.

(Fragmento de *De la vida literaria (apuntes para una comedia patética)*, texto escrito a partir de la publicación en Francia de la correspondencia intercambiada, entre 1921 y 1970, por las hermanas Kagan: Lili Brik y Elsa Triolet, esposas de los poetas Vladimir Maiacovsky y Louis Aragon, respectivamente. Fue publicado en enero de 2003 por *Letras Libres.com*)

Herminia y Dorita

Como de los frescos de la Capilla Sixtina, o del glaciar Perito Moreno, oí hablar de Herminia y Dorita mucho antes de verlas. Sabía que eran las *concierges* del edificio de la *rue* de Lille donde una amiga mía alquilaba el primer piso. Que fueran argentinas, y posiblemente una pareja, no habría bastado para despertar mi curiosidad; me intrigó, en cambio, el tono agreste, cerril, con que -según mi amiga- enfrentaban a inquilinos y propietarios de esa distinguida calle, sin dejar de cumplir irreprochablemente con sus tareas. Tras un momento inicial de desconcierto, aun de perplejidad, mi amiga había decidido defenderlas ante vecinos sorprendidos por la indolencia con que esas formidables criaturas prescindían en el diálogo del “*s’il vous plait*” y del “*je vous en prie*”, por la vehemencia con que abordaban un ocasional trabajo de plomería, por la familiaridad con que palmeaban al anticuario que, a modo de ofrenda propiciatoria ante dioses inescrutables, les regaló un domingo una *charlotte aux poires* de Dalloyeau.

Debo aclarar que mi amiga de la *rue* de Lille es inglesa, nacida en Skopje y criada en Bogotá. Aunque periodista, hay en ella algo de un personaje de Rose Macaulay, un atisbo de Freya Stark. En algún momento pude sospechar que su mirada tangencial adornaba con el prestigio de lo exótico a dos inmigrantes que no dominaban los códigos de la cortesía francesa. Una anécdota, sin embargo, me impresionó como veraz, creíble más allá de todo enriquecimiento por la narración indirecta. Un director de cine checo había pasado unas semanas en el departamento; al partir hacia Los Angeles dejó allí cantidad de ropa que no necesitaba inmediatamente; en una carta posterior anunció que ya no volvería a usarla. Antes de llamar al Ejército de Salvación, mi amiga preguntó a Herminia y Dorita si alguna de esas prendas podría serles útil. Para su sorpresa, no fueron tanto camisas y sweaters los que merecieron el interés de las *concierges* sino dos trajes, bastante usados, cuyas chaquetas cruzadas -pensó mi amiga- tal vez autorizaran la conversión en blazers. Dos domingos más tarde, vio salir de misa en la iglesia de Saint-Germain-des-Prés a Herminia y Dorita, vestidas con los trajes de su amigo, mínimamente alterados para acomodar la no prevista abundancia de pecho y muslo.

(Comienzo del texto, fechado en 1999, *Las chicas de la rue de Lille*, incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.)

Historia

Gustavo Pablos: Sus relatos, en cierto modo, postulan la preocupación por el trabajo en los márgenes, en lo más secreto, a contrapelo de la historia con mayúscula...

Edgardo Cozarinsky: La idea de dialogar con la Historia con mayúscula no se me ocurre como un proyecto. Pero pienso, como mucha otra gente que no se ha interesado particularmente en la historia, que no han sido ni políticos ni militantes, ni triunfadores ni víctimas, particularmente, que ha sido muy difícil vivir estos últimos 50 años. Años que están marcados por acontecimientos generales, públicos, que hacen lo que habitualmente se llama la Historia. Creo que por una irritación, una intolerancia ante esa situación, lo que a mí más me ha interesado siempre es fijar la atención, poner el foco, como en una cámara fotográfica, en lo marginal, en la gente menor, en las experiencias menores, en la gente desconocida. Y sentirlos en relación con esa cosa mayor, amenazante, que va a hacer de ellos víctimas. Evidentemente, el discurso de los triunfadores no me interesa para nada, tampoco la víctima como víctima en sí. Me divierte mucho la gente que se las arregla para escabullirse, para salvarse de situaciones que parecen insalvables cuando la Historia está ahí, merodeando, rodeando, acechando. Por eso, los personajes y las situaciones que me interesan son las que reflejan esos recovecos en los cuales se salvan o no de la gran tormenta. Mi atención se dirige hacia esas pequeñas cavidades en las que la gente continúa siendo ella misma y no se deja masacrar, o procesar, por el curso de las ideas con mayúsculas.

(De un reportaje realizado por Gustavo Pablos, publicado en el diario *La voz del interior* (Córdoba, Argentina) el 12 de mayo de 2001.)

'Hombre nuevo'

Enviado a hacer la revolución bajo otros cielos, de modo que su aureola no ensombreciera la *real-politik* de Castro, el profeta clamaba por 'cien Vietnam, mil Vietnam' que se encendieran en América Latina para expulsar al imperialismo norteamericano y reconquistar una edad de oro bajo signo marxista-leninista. Treinta años más tarde, cuando el capitalismo domina el planeta y Cuba es apenas un museo al aire libre del comunismo, que sólo atina a aferrarse al salvavidas del turismo, ese llamado resuena con toda la patética soberbia de quienes deciden encarnar 'el sentido de la historia', ese voluble, amnésico ídolo hegeliano.

Detrás del *slogan*, alentándolo, latía el espejismo más tenaz de la Edad Contemporánea (1789-1989): la creación de un 'hombre nuevo'. Robespierre y Saint Just lo vieron emerger, puro, como de una placenta nutritiva, del baño de sangre en que el terror sumergiría a la sociedad. Pocos años más tarde, Mary Shelley, mujer y socialista, imaginó un destino negativo para la criatura del Dr. Frankenstein. La expresión iba a conocer una genealogía prolongada: Lenin, Mussolini, Pétain y Pol-Pot le rindieron tributo. La fruición de decidir quién merece vivir (quién vale la pena que viva) y quién debe desaparecer para permitir la aurora de los tiempos nuevos no es ajena a la seducción del concepto. Guillotina o paredón, meros esbozos de la hecatombe cambodiana, demuestran la pulsión exterminadora de los intelectuales que se arriman al poder. Ilustran, también, cierto señoritismo, redivivo bajo el ideal revolucionario, propio de quienes sólo se conciben en el proscenio de la historia. Diría, adaptando a un contexto argentino una observación de Pasolini sobre las Brigadas Rojas, que

entre el cabo de policía ‘cabecita negra’ baleado al pasar por un grupo armado, y el militante cuya familia obtiene su liberación de la ESMA y le paga el pasaje de ida a Madrid, no dudo un instante a cuál dar mi simpatía.

(Fragmento de *Meditaciones en torno a un póster*, texto fechado en 1997, incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001. Obviamente, quien fue “enviado a hacer la revolución bajo otros cielos” es Ernesto Guevara.)

[I]

Inglés

Gustavo Pablos: En su prólogo a *Vudú urbano*, Susan Sontag dice que “es un libro desplazado”, por el hecho de que carece de idioma original. ¿Porqué escribir esos textos primero en inglés y luego pasarlos al castellano?

Edgardo Cozarinsky: Tenía muchos miedos, muchos problemas con el hecho de lanzarme a escribir textos sin protección: sin la protección de un género, sin la protección de una disciplina (no eran artículos periodísticos ni tampoco una tesis universitaria), eran cosas que tenían un estatus ambiguo, imaginario pero también reflexivo, con elementos de ensayo y también de pura invención. De alguna manera la fuerza para largarme la encontré escribiéndolos en inglés, porque me permitió poner cierta distancia. El inglés es el idioma en que empecé a leer ficción cuando era chico, ya que los textos que nos daban en la escuela no me interesaron nunca, al estilo de *Platero y yo*, La primera revelación fue con *Treasure’s island*, que leí en su idioma original. Digamos que atrás, en el fondo, tal vez en un desván de mi cabeza, el inglés quedó asociado con el idioma de lo imaginario. En ese momento en que vacilaba, en que no me sentía fuerte para largarme a escribir estas cosas que no tenían una pertenencia, una cédula de identidad propia, necesité esa muleta, apoyarme en otro idioma. Y lo escribí en un inglés que dista de ser perfecto, en un inglés de extranjero, como digo yo, pero eso me dio el empuje.

(Fragmento de un reportaje realizado por Gustavo Pablos, en ocasión del lanzamiento argentino de *Vudú urbano*, publicado en el diario *La Voz del Interior*, de la ciudad de Córdoba (Argentina), el 17 de enero de 2003)

[L]

La Barraca. Lorca sur les routes de l’Espagne (1994)

Descubrí un pequeño fragmento de película que parecía venido de un mundo desaparecido: las giras que, a comienzos de los años 30, hizo La Barraca, la compañía de teatro que Lorca formara con estudiantes. Las preguntas que hacían continuaban siendo urgentes y sin respuesta. ¿Por qué hacer teatro? ¿Para quién hacer teatro. Con Marisa Paredes y Lluís Pasqual intenté reencontrar, a partir de textos de Lorca, un mundo cuyos valores e ilusiones están excluidos del mundo de hoy. ¿El mundo de la utopía? Dedico esta película a José Val del Omar, que registraba con su cámara mudas las giras de La Barraca.

(De un texto escrito para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en ocasión de una retrospectiva parcial de su obra en 2002.)

La guerre d'un seul homme (1981) (I)

(...) al leer los *Diarios* de Jünger, en el año 78 ó 79, me estremecí, porque sentí que parecido -justo o injusto es otra cosa- hay entre la visión que tiene Jünger de la vida en París durante la Ocupación, y las noticias que yo tenía en ese momento de la Argentina durante el Proceso. Esa vida llena de teatros, de cines, del Mundial de fútbol, de actividades donde toda la sociedad está animada, palpitando, y con una normalidad de superficie muy visible. Ese fue el núcleo que me llevó a hacer *La guerre d'un seul homme*, el punto de vista tan frío, tan distante de Jünger, donde no hay un solo adjetivo de indignación, de espanto. Pero no me hubiera impresionado tanto cuando leí los *Diarios* en el 78, y no se me hubiera ocurrido hacer esa película, si no hubiera estado presente la experiencia argentina que a la distancia yo percibía con esos mismos códigos de 'normalidad' a la que aludo.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*.)

La guerre d'un seul homme (1981) (II)

El comentario más interesante que se hizo de la película es el de Pascal Bonitzer en *Cahiers du Cinéma*: decía que la película parecía invertir el proceso tradicional del documental, y que las imágenes comentaban el texto. Son cosas que a veces lo iluminan a uno. Me dije: caramba, está dicho con mucha concisión y en el fondo es eso. Porque yo me guiaba por una selección de textos mucho más larga que la que lleva la película, pero durante el montaje iba buscando momentos, historias, anécdotas, pedazos de documentales que no me parecieran ilustraciones. No quería ilustrar, sino al contrario hacer entrar el texto y la imagen en contradicción, o en una relación más dialéctica.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*. En otro momento del mismo, Cozarinsky aclara que *La guerre d'un seul homme* "es una película basada totalmente sobre material hallado.")

La guerre d'un seul homme (1981) (III)

Hacer una película a partir de citas... citas que, al encontrarse dirían más de lo que dicen, un más que significaría otra cosa. Rehusó usar la voz de la historia (esto era la verdad). Prefiero poner en movimiento la ambigüedad de las mentiras a fin de restituir lo vivido en un momento histórico, sin renunciar por esto a la perspectiva que el paso del tiempo nos dio sobre ese momento. Darme un gusto: detener la imagen en algunos momentos desconocidos para hacer visible el gesto de un testigo sin voz, de una víctima sin gloria.

(De un texto escrito para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en ocasión de una retrospectiva parcial de su obra en 2002.)

La novia de Odessa (2001) (I)

Alejo Schapiro: Todos los personajes de los cuentos de *La novia de Odessa* tienen algo en común: están en tránsito. Parecería que le interesan menos las razones de la emigración o la experiencia del exilio que ese instante de suspenso en medio del viaje.

Edgardo Cozarinsky: Sí, creo que es exactamente así. No se me había ocurrido pensarlo, pero en general creo que la gente que me interesa es la gente desarraigada. Pienso que todos somos, en distinta medida, en el mundo de hoy, desarraigados. No es necesario ser un exiliado en el sentido técnico de las Naciones Unidas, creo que todos somos desarraigados, aun cuando estemos viviendo en el país donde nacimos, porque de alguna manera el país donde nacimos nunca es el país donde vivimos. Creo que yo era tan desarraigado cuando vivía en la Argentina con respecto a mi vida imaginaria como lo puedo ser ahora. Tal vez lo era más en aquel entonces porque no había hecho la experiencia de instalarme en otro lado. Además me gusta la idea de, como decía el cineasta Joseph Losey, “feeling at home in not been at home”: “Sentirme en casa en el hecho de no estar en casa.”

(De un reportaje realizado en febrero de 2001 por Alejo Schapiro en París. Publicado en *Radar libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*.)

La novia de Odessa (2001) (II)

Lo empecé a escribir hace dos años en el hospital, con un problema de salud bastante grave, y creo que esa gravedad hizo la urgencia con que me largué a escribirlos. Fueron escritos, de alguna manera, en línea recta uno detrás de otro. *La novia de Odessa* es un libro de relatos que se podrían imbricar unos con otros de forma diferente y constituir capítulos de una novela. Pero me pareció más interesante dejarlos separados, que el lector sospeche que a lo mejor el protagonista de un relato es el nieto de una pareja de la que se habla en el primero y que, más adelante, en el último, el muchacho norteamericano tal vez sea uno de los primos lejanos (porque se mencionan primos dispersos por el mundo). Es como una especie de calidoscopio. Me pareció más interesante, desde el punto de vista narrativo, dejarlo en una serie de relatos y no tratar artificialmente de imbricarlos en una novela, aunque todos subterráneamente estén relacionados.

(De un reportaje realizado por Gustavo Pablos, publicado en el libro *La voz del interior* (Córdoba, Argentina), el 12 de mayo de 2001.)

Le Cinéma des Cahiers (2001)

El Amante: Con la película sobre los *Cahiers* lograste que se enojaran todos: los partidarios de la revista y sus enemigos.

Edgardo Cozarinsky: Tenés razón, aunque las cosas están muy estabilizadas: no me parece que queden muchos enemigos ni partidarios de los *Cahiers*. Las reacciones de los enemigos vienen de una polémica histórica muy antigua, de los 50 y los 60, de gente que sobrevivió a la época y mantiene viejos rencores. No es una cosa muy actual, aunque recibí cartas anónimas indignadas, llamados telefónicos, pedidos de rectificación. Los de *Cahiers* fueron más sutiles y los enojados se dividen en dos tipos. Por un lado, la gente a la que no le pedí testimonio y que quería decir algo en la película. O gente a la que le grabé tres horas y su parte se redujo a tres minutos que no eran los que más les importaban. Y después hubo un gran vacío, deliberado de mi parte, sobre la gente que entró en los últimos diez años a la revista. Algunos son interesantísimos, escriben muy bien, pero esa gente todavía no hizo historia en los *Cahiers*, no dejaron una marca. Yo no hice una película promocional, un institucional. Pero los redactores recientes lo tomaron muy mal. Yo sabía que me metía en camisa de once varas y por otro lado me divertía.

El Amante: Pero ellos aprobaron que vos hicieras la película...

Edgardo Cozarinsky: La película surgió a partir de Canal Plus y *Cahiers* la aprobó. Lo que les interesaba era que yo no fuera francés aunque vivo en Francia hace 25 años, y que no hubiera tomado parte en ninguna rencilla interna. Tampoco fui un director *Cahiers*. Hablaron bien de alguna película mía pero nunca estuve en el panteón de la revista. Me pidieron que usara mi propia voz para que quedara claro que había un acento, un tipo de afuera. Lo que no me imaginé es que esos temas fueran hoy una llaga no cerrada y que provocaran reacciones violentas o irónicas. Seguramente, en la Argentina se la puede ver con más tranquilidad.

(Fragmento de una entrevista realizada por la redacción de la revista argentina *El Amante*, en agosto de 2001.)

Le violon de Rotschild (1996) (I)

El Amante: En *Le violon de Rotschild* parece haber algo del viejo placer por cierta tranquilidad cinematográfica pero por momentos se aleja de ese clasicismo.

Edgardo Cozarinsky: Es clásica la manera en la que está filmada, eso es cierto. Eso era lo que yo quería. Por otro lado no es clásica la estructuración, mi idea de forma es el tríptico de altar. Hay un panel central donde está la parte principal de la pintura y hay dos paneles laterales con bisagras que ilustran un aspecto lateral de la historia central y que, como antes se trasladaban, se pueden cerrar. Parte uno y parte tres, los dos postigos se cierran y ocultan lo que está en la parte central. Si se abren te la enmarcan. Esta es un poco la idea de forma, que no es muy clásica que digamos para el cine narrativo. Con la ópera hay una idea de poner en conversación, de hacer dialogar lo filmado y el material hallado. La película está montada en fílmico.

El Amante: ¿No usaste el avid para nada?

Edgardo Cozarinsky: Lo usé para las realizaciones en video: el *Calvino* y el *Zweig*. Había tiempos de montaje que eran cómodos pero había una avalancha de material. *Le violon* está todo hecho en película. Por ejemplo, los archivos que yo elegí los hice pasar a VHS para tenerlos en casa y poder verlos tranquilo. Tenía seis horas, después pasamos a cuatro y

después hice copiar en película para el montaje una hora veinte de archivo. En la película quedaron 22 minutos. A medida que los veíamos en VHS pasábamos a la sala de montaje, porque no era tanto una cuestión de costos como una cuestión de manipulación. Si teníamos copiadas seis horas iba a ser un horror y además no tenía sentido copiar eso. Veíamos una secuencia en VHS tratando de ver cómo hacemos dialogar, cómo metemos esto en correspondencia con un material. Veíamos incansablemente las cosas. Desde el principio yo sabía qué quería: el viejo con el violín o Stalin haciendo el gesto del acordeón. Otras cosas eran reemplazables.

El Amante: Y hay una decisión respecto del sonido. Como una película muda sobre la cual se pone una ópera.

Edgardo Cozarinsky: Exactamente, del mismo modo que había música de acompañamiento en las salas, que podía ser un pianito, un cuarteto o una orquesta. Para mí la parte ópera de *El violín* es como cine mudo. Yo quería que fuera muy primitiva. No está filmada de manera muy primitiva porque hay muchos travellings y muchas modificaciones de encuadre que no se hacían en el mudo, pero hay una idea de mostrar una cosa *naïve*, y la manera de hacerlo eran los colores. Cuando hablaba con el director de arte húngaro le pedía que buscara la estética de un libro de ilustraciones para colorear, donde no se cubre la superficie de forma homogénea y se nota el trazo. Con las casas el problema era que la pintura tenía la tendencia a dejar una superficie plana que yo no quería. Así que hubo que utilizar una pintura muy diluida para que se notara la superficie derruida y que la pintura aplicada fuera absorbida en algunos lugares y en otros no. La casa azul, la casa rosada, la casa naranja fueron pintadas después de varios ensayos para que no quedaran demasiado bien, demasiado parejas. Volviendo al sonido: el sonido directo está muy bien pero para las escenas dramáticas. La veneración por el sonido directo en los años sesenta, de parte de Godard y otra gente, es para mí una cosa totalmente absurda. Creo que era una reacción contra un cine internacional que hacía esas películas de aventuras donde todo el mundo iba a ser doblado en inglés.

El Amante: La superproducción europea...

Edgardo Cozarinsky: Exactamente, una cosa absurda. Hay cineastas que yo admiro enormemente como Fellini o Bresson, que son el día y la noche, a quienes no les interesaba el sonido directo. Incluso Bresson ha cambiado voces porque le parecían demasiado expresivas. Cuando había algo que le parecía sentimiento o interpretación, lo cambiaba inmediatamente.

El Amante: Se produce algo muy disonante cuando uno ve gente tocando música y la música que hay es otra.

Edgardo Cozarinsky: La razón de llevar en las últimas tomas la acción a hoy es sugerir una continuidad. Me interesaba la imagen de Shostakovich, el personaje, porque para mí todo es ficción. Con *Citizen Langlois*, me han criticado porque no digo ciertas cosas acerca del personaje que no me interesa decirlas porque me llevan por un lado que no es el del personaje que quiero inventar. En *Le violon* me interesaba hablar sobre ese tipo que se caga en la política y que lo que quiere es seguir tranquilo componiendo su música y ayudando a los demás a componer su música. Quería que durara hasta hoy, quiero que sea una conducta que dure hasta hoy. Al final se aleja en el año 48 por una callecita de noche y reaparece de mañana en el San Petersburgo de hoy, con toda la publicidad, con el mismo sobretodo, perdiéndose en medio de la multitud. La música del final de la ópera *El violín de Rotschild* empieza cuando él toca el libro en la librería. Son seis minutos. Quería que funcionara como música de cine, pero

señalada como música de cine. En el montaje decidimos que la música siga hasta el chico que toca el violín, quien evidentemente no puede estar produciendo esa música. De pronto, cuando estamos cerca de él, se termina la música, se escuchan los ruidos del tránsito y no sale ninguna música del violín. Después empieza la canción de cuna que está en los títulos del final. El sonido es algo que la mayoría de la gente no percibe en cuanto sonido: percibe lo que está en la imagen y el sonido es algo que lo acompaña, por donde pasan una cantidad de sentidos. Por eso el viejo papel de la voz en off en el documental es una cosa que siempre me ha repugnado por ser la voz de Dios, la que da premios y castigos, la que dice esto es lo bueno y esto es lo malo. En *La guerre d'un seule homme*, traté de trastornar eso y crear una voz en off que creara problemas, y hacer que voz o música se perciban como un texto que te obligue a relacionarlas. Volviendo al principio, Tom Luddy me dijo que yo era un autor de ensayos en cine. Así como hay ensayos en literatura, yo los hago en cine. Lo dijo cuando presentó *Le violon de Rotschild*. Me impresionó porque nunca lo había hablado con él pero tiene la misma idea que yo tengo, que el ensayo es una forma muy libre, porque podés contar una anécdota, podés contar una historia y sacás una reflexión de ellas. Te podés permitir una cantidad de libertades.

(De un reportaje realizado, en noviembre de 1997, por Quintín y Flavia de la Fuente, publicado en *El Amante.com.*)

Le violon de Rotschild (1996) (II)

Se trata de mi filme más objetivo, puesto que se basa en hechos, y también el más íntimo, pues en él todo es hipótesis personal. Prefiero no hablar de esta película y citar a Shostakovich: 'Tanta gente fue matada en nuestro país y nadie sabe dónde están enterrados. ¿Quién podrá erigir un monumento a su memoria? Sólo la música puede hacerlo.'

(De un texto escrito para el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en ocasión de una retrospectiva parcial de su obra realizada en 2002.)

Leopoldo Marechal y Elbia Rosbaco

Los recuerdo, alguna noche de estreno en el Instituto Di Tella. Parecían felices, algo desubicados pero no incómodos. Ella (poeta cuyo nombre había sugerido a Girri la tan citada frase "mezcla rara de rosa y de sobaco") lucía su habitual maquillaje intrépido; él, bajo la no menos generosa biaba de La Carmela, le había pedido prestada alguna asistencia cosmética. Avanzaban, sonrientes, apenas vacilantes, entre la horda de jóvenes reales o fingidos refugiados en el inmenso hall donde siempre se esperaba que no llegara la policía de Emilia Green de Onganía (que había hecho prohibir *Bomarzo*, ide Manucho!, en el Colón), lista para detectar el perfume de la *cannabis sativa* o una cabellera demasiado hirsuta, cuando no alguna forma de subversión vestimentaria.

Tras años de ostracismo político y estético, Marechal había asistido encantado pero lúcido, a los esfuerzos asociados de *Primera Plana* y la editorial Sudamericana para lanzar *El banquete de Severo Arcángelo* como una obra maestra de la familia de *Rayuela*. Todo conspiraba para otorgar al olvidado poeta de *Días como flechas* el efímero prestigio de lo postergado y

redescubierto: la mala leche de la reseña de *Adán Buenosayres* que González Lanuza había publicado dos décadas antes en *Sur* y el contemporáneo aprecio del incipiente Julio Cortázar. Más cerca: la visita ritual a Cuba y la prohibición de la crónica resultante. Su mismo peronismo lo hacía objeto de curiosidad, en un momento en que el movimiento, aun no declinado en Montoneros e Isabel Martínez-López Rega, aparecía como algo pretérito y no se podía sospechar que iba a dirimir su "interna" en guerra civil.

Lo recuerdo esa noche junto a su indisociable Musa. Había en ellos algo conmovedor pero no patético. Eran, si se quiere, *such darling dodos*, pero estaban tan contentos de estar allí, entre ese público tanto más joven, reconocidos por muchos, saludados por algunos. ¿Qué noche era?

(Fragmento inicial de un artículo sin nombre aparecido en la sección *Sidra en el Tortoni* de *Radar Libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*, el 2 de febrero de 2003.)

Lectura

(...) es algo de toda la vida, todo lo que uno lee va quedando y yo he vivido mucho a través de la lectura. Leo desde chico y la lectura ha sido una parte importante de mi experiencia vital. Todo eso forma una especie de tierra fértil, de humus, donde van agregándose distintos detritus que terminan formando una especie de suelo del cual uno después saca elementos para escribir. No sabría reconocer cómo ocurre el proceso, pero creo que hay cosas que no son conscientes, que van actuando por su cuenta. A veces uno tiene ganas de escribir algo que le parece que surge de lo más profundo de lo vivido, y resulta que mientras lo está escribiendo se da cuenta de que es una reminiscencia literaria, que viene de alguna lectura. Eso es algo que a mí me ha pasado, pero creo que le ha pasado a mucha otra gente, incluso a quienes reivindican nociones como la de espontaneidad o cierto primitivismo. Creo que uno no escribe si no ha leído antes, como uno no pinta si no ha visto pintura, y uno no hace música si no ha escuchado mucha música. Las actividades creativas vienen estimuladas por el contacto con la creación, y no existe creación a partir de la nada.

(Fragmento de un reportaje realizado por Gustavo Pablos, en ocasión del lanzamiento argentino de *Vudú urbano*, publicado en el diario *La Voz del Interior*, de la ciudad de Córdoba (Argentina), el 17 de enero de 2003)

Les carabiniers, de Jean-Luc Godard

Les carabiniers es una película sobre la estupidez, tal como se manifiesta en una actividad que le ofrece oportunidades inmejorables: la guerra. Los conscriptos del film son el producto de esa zona de residuos urbanos que puede hallarse en los alrededores de cualquier centro industrial. La brutalidad de Miguel Ángel, la impostada seguridad de Ulises, son sólo excrescencias se una esencial estolidez. La guerra se les ofrece como una suerte de festival sin reglas: saquear supermercados, adueñarse de Alfa Romeos, violar mujeres, patear ancianos, infinidad de actividades menores, más rebuscadamente imbéciles. La tierra de nadie donde la obra ubica su ficción, es la tierra toda. Allí también, la "civilización de la imagen" (que Godard recoge en todos sus films, donde las revistas ilustradas y los avisos callejeros iluminan críticamente la acción) propone sueños mólicos para mólicos personajes. Y si el mundo sólo

es intuido a través de imágenes impresas, no debe extrañar que la recompensa por la lucha sean otras imágenes donde ese mundo ha sido registrado. En un raptó admirable, que dura ocho minutos, los conscriptos y sus mujeres inspeccionan, ordenan, bailan alrededor de esos manchados cartones que serán su único botín.

La ausencia de énfasis, la atonalidad emotiva, la extrema desdramatización que Godard vigila, son algo más que ejercicio teórico, y muy heterodoxo de algunas ideas brechtianas (aunque quepa asociar con *Schweik en la segunda guerra mundial* el esquema de mensajes y recuerdos, fruto del pillaje organizado, que las mujeres reciben puntualmente). El espectador de *Les carabiniers* debe asimilar su propia ajenidad, su hastío, ante esa construcción de monotonía e inutilidad que el film le arroja. Allí reside el aspecto didáctico de la fábula. Los textos manuscritos (aun los fotogramas negros que interrumpen inopinadamente varias escenas), la ausencia de articulaciones narrativas, la confianza en la simple exposición, sirven a un mismo propósito: mostrar, pero sin comprometer al espectador en una vivencia ajena; exponer, en cambio, el sinsentido que la anima.

Como siempre ocurre en la obra de Godard, es cuando el arte reflexiona sobre sí mismo cuando descubre su filo más temible. Antes de la cita de Borges que abre el film, en un brevísimo fragmento que falta de la copia estrenada, se oía sobre un fotograma negro la voz del compositor Philippe Arthuys mientras dirige la orquesta: "*Marcha militar, primera*": luego unos compases fallidos, y después la música, una de las mejores partituras originales de la década. En otro momento, Miguel Ángel va por primera vez al cine en una de las ciudades ocupadas; el descubrimiento del cine es, de algún modo, su nacimiento para ese espectador virginal, y el programa que Godard le ofrece incluye *remakes* de *L'arrivée d'un train a la Ciotat* y *Repas de bébé*, dos primitivos (1895) de Lumiere, así como de un primario intento de erotismo. El conscripto no sabe distinguir "la ilusión cómica" de su propia experiencia, ficción de realidad, y se precipita sobre esa tela blanca, que desmorona con caricias impacientes. Es, precisamente, lo que Godard vigila que no le ocurra a su espectador. Para que *Les carabiniers* actúe sobre la conciencia, no debe ser confundido con la realidad; debe asumir plenamente su carácter de artefacto, de artificio, de arte, y para ello nada más eficaz que dirigir la atención hacia su propio lenguaje. Porque, como supo verlo Roland Barthes, "*para ser subversiva, la crítica no necesita juzgar; le basta hablar del lenguaje en lugar de servirse de él*".

(Fragmento de una crítica, presumiblemente contemporánea al estreno del filme de Godard en Argentina, subida a la red sin indicar procedencia)

Limelight, de Charles Chaplin

Como la mano en la cuna de Intolerancia, encontramos la fuerza del cine clásico, una elocuencia perdida que se resiste al análisis y se impone con una simplicidad convertida en inaccesible. Y sin embargo, volviendo a ver el film, constato, asombrado, que justo al principio un primer letrado, al uso habitual del cine mudo, lo anuncia: "*The glamour of limelight, from wich age must pass as youth enters.*" He aquí algo fuera de alcance para el cine mudo: el uso de la palabra escrita más allá de la información, sin función de clave narrativa. Y, a continuación, un segundo letrado, aún más provocador, aún más al desuso: "*A story of a ballerina and a clown...*"

No se necesitaba más para navegar lejos de 1952, fecha de la salida del film, época en la que el cine americano digería con dificultad, si no lo rechazaba, la herencia welliesiana, todavía no reconocida como tal; o, tirado entre los miedos políticos de la guerra fría y aquellos industriales de la invasión televisiva, estaba listo a zozobrar en la aventura del CinemaScope. Y, de golpe, todavía un último letrero: “*London, a late afternoon in the summer of 1914...*” Esta es, sin duda, la fecha del inicio de Chaplin en el cine, llegado a los Estados Unidos el año anterior; pero es también aquella del fin del mundo, “el mundo de ayer” que diría Stefan Zweig en 1940... Bien que la guerra del 14 se dibuja como telón de fondo en la segunda parte de *Limelight*, es el mundo liquidado por esta guerra del que habla la película. “*Late afternoon*”: aquella que precede al crepúsculo, esa “*elegant melancholy of twilight*” mencionada en dos tomas a lo largo del film por el personaje de Calvero.

A pesar de que Chaplin no conocerá la persecución judicial emprendida hacia su persona por la justicia americana hasta su llegada a Londres para el estreno del film, la inminencia del exilio palpita a lo largo de *Limelight*. Pero este exilio es en verdad el regreso a los orígenes. El Londres difunto que el film recrea en los estudios americanos, lejos de las *majors*, está próximo a la Francia sintética bosquejada en *Monsieur Verdoux* por algunas referencias visuales aproximativas. Es, ciertamente, el país de su infancia: el mundo del music hall que sobreviviría penosamente hasta los años 40, los músicos callejeros, todo un mantillo en el que el joven comediante de la compañía Karno se serviría para construir sus personaje.

(Fragmento del ensayo *La mort de Calvero* que integra el voluminoso volumen editado por la Cineteca Bologna sobre *Limelight* de Chaplin, con motivo de su restauración que la institución proyectó en el verano de 2002 en la Piazza Grande de Bologna (Italia). Parte de la velada fue filmada por Cozarinsky e incluida en su filme *Chaplin aujourd'hui: Les feux de la rampe.*)

Literatura

Mi intención no era hacer un ensayo histórico o político, ni tampoco opinar como todo el mundo lo hace sobre la realidad nacional. Mucha gente se dedica a esa cuestión de distribuir premios y castigos. En mi caso, creo que de lo que se trató es de que me hice una pregunta que tiene que ver, básicamente, con qué es lo que a mí me había formado. Entonces ahí me largué, además de con las lecturas, a mirar un poco alrededor mío, a volver sobre mi pasado, sobre aquello que había vivido durante una buena parte de mi vida. Y traté de pensar sin refugiarme en ninguna utopía consoladora, ni nacionalista ni marxista, en ningún pensamiento consolador que ofrezca una solución ya hecha para entender el mundo y sus conflictos. Por eso muchos ven que es un pensamiento fresco, libre de esas soluciones. En ese sentido, lo no sistemático es una manera de reivindicar lo literario. Para mí, como para mucha gente hasta no hace mucho tiempo, la literatura tenía que ver con una manera no sistemática de abordar la realidad, sin dejar a un lado lo imaginario.

(Fragmento de un reportaje realizado por Gustavo Pablos, en ocasión del lanzamiento argentino de *Vudú urbano*, publicado en el diario *La Voz del Interior*, de la ciudad de Córdoba (Argentina), el 17 de enero de 2003)

[M]

Maestros

(...) así como mis gustos literarios, mi gusto por la literatura inglesa y norteamericana, una cantidad de actitudes individualistas y asociales, digamos, con respecto a los gustos, se lo debo a Tabbia. El hecho de escribir descubriendo ciertas reglas de escribir me lo revelaron esos primeros encuentros con Bianco en la redacción de *Sur*.

(Extraído de un reportaje realizado por Emilio Bernini, Mariano Dupont y Daniela Goggi, publicado en la revista argentina *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, en su número 1, correspondiente a noviembre de 2000.)

Mi Silvina (Ocampo)

Silvina, solía repetir Beatriz Guido, era “un ser mágico”. Aplicada a ella, la palabra puede ser entendida en un sentido nada banal; por eso estoy seguro de que Silvina debe de haberse enterado, de algún modo que no puedo imaginar, de la protección póstuma que me brindó. Un mediodía de diciembre de 1993, Tabbia me llamó desde Buenos Aires para anunciarme su muerte. Recuerdo que abrí una botella de vodka y bebiéndola pasé la tarde en casa, relejendo cuentos y poemas suyos. A eso de las siete la botella se había vaciado y yo me dispuse a acudir a la cita que tenía con una relación, llamémosla sentimental, que se arrastraba, de mi parte, en la vana espera de una ocasión de herir como yo había sido herido. Apenas nos encontramos, ayudado por el vodka, empecé a ventilar resentimientos, agravios impagos, desprecio llano; en algún momento sentí que iba a vomitar y aproveché para interrumpir la escena, que percibía vagamente como lamentable. Al día siguiente me desperté con un borroso dolor de cabeza pero también con un sentimiento inédito de alivio, incluso antes de recibir por correo la convencional nota de ruptura. Silvina, comprendí, me había sido fiel.

Estas visiones fugitivas, y muchas otras, intransferibles, son parte del bagaje con que los años nos van cargando. La memoria las recorta y ordena según leyes no demasiado diferentes de las del montaje cinematográfico, hasta convertirlas en una especie de literatura vivida. Por suerte también están los libros, que son propiedad común, que nuevos lectores no cesan de hacer vivir, y en ellos viven.

(Fragmento final del texto *Mi Silvina*, publicado en *Radar libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*, el 20 de julio de 2003.)

Montaje

(...) así como a Pepe Bianco le debo, ya que lo mencionaste, el hecho de montar lo que escribo. Cuano yo estaba en la Facultad de Filosofía y Letras, lo conocí a Pepe Bianco en la librería Letras que estaba al lado de la facultad. Te hablo de la época en que la facultad estaba en la calle Viamonte; la librería Letras estaba en la misma vereda de la facultad, Verbum era la librería que estaba enfrente. A la librería Letras iba todo el mundo: Borges estaba ahí muy a menudo, me acostumbé a verlo y a escuchar qué comentaba...*Sur* estaba en la

esquina...Bianco también aparecía ahí a menudo. Yo tenía diecinueve años, hablaba mucho en la librería con las chicas que atendían...Un día discutimos un poco con Bianco sobre ya no me acuerdo qué cosa y me dijo que pasar a verlo por *Sur* y me encargó una nota que salió en el año 59. Cuando me pidió esa primera nota me dijo que pasara la semana siguiente; cuando pasé me dijo: "Mirá, ¿el libro te gustó?". -"Sí, evidentemente." -"No, evidentemente no, porque no lo decís." Abrió un cajón, sacó las páginas llenas de flechas, círculos de lápiz rojo, y me dijo: "Mirá, vamos a ver acá. Acá empezás diciendo esto...Una reseña de libro, me dijo, es como una novela: tenés que narrarla. Tenés que narrarla significa guiar el interés del lector. Acá exponés una idea muy interesante al principio y después la explicás. Y realmente es muy pesado, porque la idea que parecía interesarme en el primer párrafo cuando la explicás se convierte en un lugar común". Me dice: " Por qué no empezás con una especie de disparo y después narrás otra cosa, y recuperás eso, de manera de crear suspenso, y al final, en el penúltimo párrafo, le das al lector la impresión de que llegás a una conclusión, aunque vos no tengas ninguna". Me explicó una cuestión de líneas narrativas válidas para la novela, el cine, lo que fuera...Crear un pequeño suspenso, impresionar al principio, dejar algo reservado para cerca del final, hacer que las ligazones entre una parte y otra estén claras, pero que al mismo tiempo no parezcan obvias, porque todo lo que resulta demasiado evidente pierde interés. Y no sé, de pronto, con esas marcas en colorado, me di cuenta de que hay un montaje en lo que uno escribe que no es muy diferente al montaje cinematográfico, cosa que Pepe no habría llamado nunca así porque era un hombre de letras, puramente literario. Pero me di cuenta de que había un arte que no era el de exponer con palabras lo más claras posible, sino el de construir un texto con algunas reglas del relato, de lo que se podría llamar narrativa.

(Extraído de un reportaje realizado por Emilio Bernini, Mariano Dupont y Daniela Goggi, publicado en la revista argentina *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, en su número 1, correspondiente a noviembre de 2000.)

Muerte

Para algunas mitologías la muerte no es un acontecimiento súbito, el tránsito abrupto de un instante en que aún hay vida a otro en que ya no la hay. La representa más bien un viaje, simbólico, que puede entenderse como un despojamiento y un aprendizaje.

Es posible imaginar que durante ese tránsito subsisten, islas a la deriva en un mar nocturno, fragmentos de conciencia, recuerdos, voces e imágenes de la existencia que se apaga, transitorio bagaje al que el viajero se aferra por un tiempo breve, impreciso, que nuestros instrumentos no saben medir.

Nada sugiere que en esas islas perduren los momentos que el viajero hubiese considerado decisivos en su vida: tal vez sólo se adhiera a ellas la resaca de un naufragio. De esas ruinas que se dispersan en el momento mismo de nombrarlas sería vano esperar el retrato de un individuo que desaparece. Tal vez sea su condición de añicos, de desechos lo que cautivaría la atención del improbable espectador que a ellos pudiese asomarse: fragmentos de un relato mutilado, piezas aisladas de un rompecabezas que ya nunca podrá completarse.

(Fragmento final de *Días de 1937*, relato incluido en *La novia de Odessa*, Buenos Aires, Emecé, 2001. El texto ha conocido, en el 2003, una feliz traslación en la televisión argentina, con el nombre de *La prisa*, dirigido por Verónica Chen.)

[N]

Nostalgia

Como dije muchas veces, no soy un nostálgico. El pasado me interesa como algo de lo que yo me alimento, no sé si por una cuestión de edad, de educación o de temperamento, para trabajar me interesa más el pasado que el presente. El pasado es para mí una gran reserva ecológica, una reserva inagotable. Pero no me gustaría vivir en otra época, no extraño otras épocas que conocí y menos las épocas que no conocí. Es típico de la nostalgia que esas épocas no vividas sean idealizadas a través de lo que uno conoció por el cine o la literatura. En todo caso, la nostalgia es de los personajes, aunque no una nostalgia mórbida. Es la de quienes vivieron la aventura de los *Cahiers* durante diez años y después salieron para hacer otra actividad. Fue una época que los marcó en la relación con el mundo y con otras personas. Pero eso tiene que ver con la juventud. La juventud es algo que, cuando se pierde, adiós. Hay poetas que lo han cantado mucho mejor que yo con estas palabras, pero uno no se da cuenta de que el tiempo que se vive es valioso hasta que se pierde. Es un sentimiento al alcance de toda persona viva en este mundo. En el fondo, la nostalgia no es de las cosas, sino del tiempo que pasa.

(Fragmento de una entrevista realizada por la redacción de la revista argentina *El Amante*, en agosto de 2001. Al hablar de “la aventura de los *Cahiers*”, Cozarinsky se refiere a *Le Cinéma des Cahiers*, filme que vino a presentar a Argentina por el tiempo del reportaje.)

“Nuevo cine argentino”

Edgardo Cozarinsky: Entre las películas de los nuevos directores, vi cuatro que me interesaron mucho. No digo que sean las mejores, porque no vi todas. Pero las cuatro corresponden a ideas del cine diferentes. *La ciénaga* es una película independiente pero con un canon industrial en el buen sentido, con una terminación acabada. *Vagón fumador* es lo contrario, una película pirata, hecha con toda la furia, terminada a los ponchazos. *La libertad* hace rendir como nunca el precepto de menos es más. *Mundo grúa* es una sorpresa, a priori es lo contrario de lo que me gusta, pero funciona por un principio extraordinario, más allá de que está hecha con mucha sensibilidad. Utiliza el *star quality*, la presencia de una estrella como el Rulo que llena la pantalla y todo lo que hace es interesante: la simpatía, la comunicación, los gestos. Son tipos diferentes de producción y pertenecen a mundos diferentes. Si eso pasa en un solo país, proyectado a escala mundial, la variedad es muy grande. Creo que una tarea de la crítica sería tratar de encontrar lazos entre cosas que ocurren en Irán con *La libertad*, o lo que ocurre en Hong Kong con *Vagón fumador*, no porque hayan estado influidas, sino porque hay una comunicación global donde la gente tiene encuentros, coincidencias con lo que pasa en otro lado, aunque manteniendo su acento nacional. Eso me gustaría encontrarlo en la crítica.

El Amante: Muy poca gente fue a ver *La libertad*.

Edgardo Cozarinsky: Sí, me di cuenta cuando la vi en el Festival de Cine Independiente. Aunque venga a Buenos Aires cada vez más seguido y me sienta cada vez más ligado a la Argentina, puedo ver el cine argentino con una experiencia europea. Por eso pude entender

inmediatamente cuando vi *La libertad* que la película era extraordinaria y que iba a producir un gran impacto. Y que yo estaba más ligado a ella que muchos argentinos que viven en la Argentina, que me decían que se trataba de un hachero, que no pasaba nada. Pero la fuerza de las imágenes, sobre todo la falta de comentarios, se les escapaba a muchos, pero yo lo podía apreciar, sobre todo porque como cine es algo muy diferente de lo que yo hago y por eso mismo me fascina.

(Fragmento de una entrevista realizada por la redacción de la revista argentina *El Amante*, en agosto de 2001. En él Cozarinsky se refiere a cuatro películas que han sido rotuladas como pertenecientes al “nuevo cine argentino”: *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2000), *Vagón fumador* (Verónica Chen, 2000), *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) y *La libertad* (Lisandro Alonso, 2001).)

[P]

París

París tiene una gran ventaja: es una ciudad llena de extranjeros, una ciudad donde el hecho de ser extranjero, si tenés algo que ver con la cultura, no es negativo. En Europa, en esa época y creo que hoy también, es bastante difícil encontrar ese espacio en una ciudad donde hay, como en Londres o en Roma, un espinazo nacional muy fuerte. París tiene esa gran ventaja. Ha sido siempre un centro de extranjeros que han trabajado ahí: Picasso, Chagall, Stravinsky. Hay un superego francés, que está totalmente injustificado hoy pero que te ayuda mucho a vivir. Eso de que "París es el centro mundial de la cultura y de las artes, ¿cómo toda esta gente no va a venir a París si es aquí donde se hacen las cosas?" Ya no es cierto, pudo haberlo sido hasta los años diez y veinte, pero sigue en la mente francesa y te ayuda a que nadie te pregunte por qué estás ahí. Desde luego, si sos un plomero, un deshollinador, la situación es mucho más grave: entrás dentro del gran catálogo de los trabajadores inmigrantes. Pero si sos un escritor, un pintor o un músico, a nadie se le va a ocurrir preguntarte "¿por qué estás acá?", porque eso resulta obvio. "Está acá porque acá está mejor que en cualquier otro lado". Entonces es preferible que los franceses no se despierten porque es algo que ayuda a que tu vida cotidiana sea más fluida. Fue así desde siempre: si bien la París de posguerra, a la que llegó Cortázar, era otro mundo, allí tampoco nadie te preguntaba nada.

(De un reportaje realizado, en noviembre de 1997, por Quintín y Flavia de la Fuente, publicado en *El Amante.com*. Cuando Cozarinsky dice “En Europa, en esa época...” está aludiendo a 1974, el año en que fijó residencia en París.)

‘Pasar el testigo’

Pienso no sólo en Chéjov, en Shostakovitch, en Fleischmann. Pienso también en el director de orquesta Guenadi Rodjestvenski, que tenía a su cargo la orquesta del Ministerio de la Cultura en los últimos años de la Unión Soviética y aprovechó el creciente descontrol de ese período para grabar *El violín de Rotschild*. El disco se agotó en pocas semanas. Ésa fue la versión que difundió, en un ciclo integral de la obra de Shostakovich, la radio francesa una mañana de 1990. Yo nunca había oído el nombre de Fleischmann ni había leído el cuento de Chéjov; grabé la ópera por mera curiosidad. Al escucharla, sentí esa intuición particular que

nos anuncia menos el descubrimiento de una obra importante que el hecho de abrir una puerta hacia algo aún no vislumbrado. Esa mezcla de presentimiento y emoción me incitó a buscar -primero en los libros, después a través de personas que, lejos de darme respuestas, me abrían puertas hacia dominios cada vez más insospechados- todo lo posible sobre Fleischmann, sobre su ópera, sobre la intervención de Shostakovitch en ella.

En francés, la palabra ‘testigo’ (*témoin*) también designa al objeto cilíndrico, metálico, que se van pasando los corredores en esas competencias donde cada uno debe recorrer sólo parte del trayecto; en el límite, lo espera el corredor que para poder continuar recibe ese ‘testigo’ de manos de quien ya cumplió el tramo que le estaba asignado. De allí la expresión ‘pasar el testigo’ (*passage du témoin*).

En cierto momento creí entender que el tema central de mi busca eran los inciertos, a menudo invisibles caminos de la transmisión; que tal vez el maestro había recibido de su alumno muerto más aún de lo que le había dado. Fue entonces cuando supe que quería hacer un filme alrededor de la ópera y su historia, un filme que a través de lo sabido y lo documentado se acercara en puntas de pie a lo no dicho, a esa entraña, tácita o desconocida, lo único que importa en las relaciones humanas.

El 13 de agosto de 1996 vi ese filme en la enorme pantalla de la Piazza Grande de Locarno y lo escuché por los catorce altoparlantes que la rodeaban. Esa noche supe que había “pasado el testigo”. A quién no sé, tal vez a muchos, tal vez a una sola persona, pero en ningún momento he puesto en duda que la cadena no se ha interrumpido.

(Fragmento final del texto, fechado en 1996, *El violín de Rotschild*, incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001. Las referencias aluden a *Le violon de Rotschild*, filme que Cozarinsky rodó ese año.)

‘Posguerra’ de Irak

La actualidad no es necesariamente la realidad, ni lo real es necesariamente verdad. En momentos de elecciones presidenciales en la Argentina -espejismo democrático- echemos una mirada a la “posguerra” de Irak, más bien al flamante estado de guerra permanente, ya no fría, sino latente, cuyas ocasionales erupciones, calculadas puestas en escena, seguirán dejando en el escenario muertos de veras.

Parece que después de todo Washington, a diferencia de Hollywood, no se equivocó de *remake*. Esta guerra de Irak, promovida por el marketing de Bush & Friends como un *remake* de la guerra (veloz, insignificante) del Golfo hace diez años, no resultó ser lo que sus primeros días prometieron: un *remake* de la derrota (interminable, patética) de Vietnam hace treinta años. El espectacular desastre americano no ha ocurrido.

El llamado -con optimismo excesivo- ‘mundo árabe’ no se precipitó a salvar el régimen de Saddam, como la difunta URSS había alimentado y armado a Vietnam del Norte. En vez de una humillación, los Estados Unidos están conociendo una ambigua forma de triunfo: comprueban que tantos opositores a su intervención han suavizado en un lapso de días la acritud de su censura a la vez que sus aliados ocasionales mitigan la solidaridad. Las amenazas

contra Siria parecen bravuconadas disuasivas: Blair, aliado inconvincente, inconvenido, no parece dispuesto a secundar un nuevo show marcial del Imperio. En Israel crece el movimiento de soldados que rehúsan servir en los territorios ocupados. Hasta Sharon, ese Spielberg de la lucha por el 'espacio vital', anuncia 'compromisos dolorosos' hacia los palestinos. En Europa, la política de Washington ha reavivado el antiguo, nunca del todo extinguido antisemitismo, impaciente por borrar distancias entre judíos y sionismo, por confundir víctimas palestinas y terrorismo islamista (no islámico). Más cerca de nosotros, hasta Saramago anuncia que toma distancia con el senil 'caimancito barbudo'...

(Fragmento de un artículo sin nombre aparecido en la sección *Sidra en el Tortoni* de *Radar Libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*, el 28 de abril de 2003.)

Póster del Che

Los autores británicos de operetas de éxito no se equivocaron al darle al Che un papel secundario en *Evita*; el suyo es un 'cameo' ideológico, que no transmite los límites aconsejados por un seguro instinto del *show business*. No en vano esos autores habían hecho fortuna con *Jesús Christ Superstar*: sabían que el personaje Evita posee *star quality* para las masas y el personaje Che sólo para esas minorías cuya estima adorna, pero no cuenta para mantener un espectáculo durante más de una década, hasta que su versión cinematográfica finalmente lo entierre.

Sin embargo, el póster ha reaparecido en todas sus manifestaciones. Según la sensibilidad de quién lo mire, allí está la sonrisa noble o 'compradora', el cigarro petulante o viril, los parches de barba recuperados por la moda, sobre todo la mirada siempre fija en el horizonte lejano de la utopía, más allá de las contradicciones pragmáticas, de las vidas de los individuos que deben realizarla. Y también, la imagen del líder muerto: la imagen crística, infalible puesta en escena de la CIA y sus acólitos bolivianos, satisfechos de la victoria de un día, acuñando un ícono para décadas...

Sí, el póster ha sobrevivido a los sacudones ideológicos y políticos que impugnaron todos los errores tácticos, estratégicos o meramente humanos del individuo. Impermeable a los hechos, como el místico o el autista, el póster se mantiene fiel a la fe en una redención siempre futura y no se deja intimidar por la realidad, por ejemplo, el hecho de que su modelo fuera entregado a sus verdugos por el mismo pueblo que pretendía redimir.

(Fragmento inicial de *Meditaciones en torno a un póster*, texto fechado en 1997 e incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.)

Preguntas

Las preguntas para mí son muy importantes. Yo pienso que en las películas donde he escrito un comentario, generalmente son comentarios a base de preguntas. No me interesan las respuestas, o no creo que las respuestas den mucho.

(Extraído de un reportaje realizado por Emilio Bernini, Mariano Dupont y Daniela Goggi, publicado en la revista argentina *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, en su número 1, correspondiente a noviembre de 2000.)

Primera persona

Yo uso la primera persona, o referencias autobiográficas, no porque considere que es más importante, sino simplemente porque esas son las cosas de las que puedo hablar. Yo no voy a decir el mundo es así; voy a decir en determinado momento el mundo me pareció de esta manera, o me golpeó de esta manera. Me perdí en el mundo de esta manera. De esto tengo autoridad para hablar, estoy hablando desde el llano de mi experiencia personal.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*.)

[S]

Scarlati a Séville (1990)

En el momento en que España se preparaba para celebrar con gran pompa los cinco siglos del descubrimiento de América (que por curiosa coincidencia son también los cinco siglos de la derrota de los últimos árabes que ocuparon la península durante setecientos años, y de la expulsión de los judíos), quise dedicar este filme a la España anterior a 1492 en que cristianos, árabes y judíos vivían juntos. El eco de sus conversaciones todavía perdura en Andalucía y hace de esta región un país del espíritu y de los sentidos, único en Europa.

(Texto escrito para el programa del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, en ocasión de una retrospectiva parcial de su obra cinematográfica en 2002.)

Stefan Zweig (1997)

Edgardo Cozarinsky: Lo último que hice es una película de 45 minutos para una serie de la televisión francesa que se llama *Un siglo de escritores*. En el 95 yo había hecho una sobre Calvino. Le gustó mucho al director de la serie y me dijo que podíamos hacer un Borges. Como yo ya había hecho algo sobre Borges para una exposición en el Pompidou, no tenía ganas. Entonces me preguntó: "¿A usted quién le gusta?, ¿Asturias?" Yo le dije "espere un momento, ¿usted cree que por el hecho de que yo sea latinoamericano solo puedo ocuparme de escritores latinoamericanos?" Me contestó: "No, pero le va a dar a la película una cierta autenticidad". Me enojé. "Usted está completamente equivocado, ¿por qué no se lo pide a algún lector francés de Borges o de Asturias?, así le va a decir al público qué es lo que él ve. Y a mí hágame hacer a un austrohúngaro." Se quedó un poco estupefacto. Yo seguí: le dije "sí, sí, creo que el siglo veinte es un siglo para tirar a la basura. Entre 1918 y 1989 todo lo que ocurrió es negativo. Con el final del imperio austrohúngaro, que es también el final del imperio otomano, se terminó cierta garantía de respeto de las nacionalidades que no hubo

con los nacionalismos posteriores, que trajeron guerras. Hasta que cae el muro de Berlín en el 89 se puede decir que solo hubo experiencias totalitarias o que han fracasado. Así que déjeme hacer un Stefan Zweig con esa perspectiva, que además me interesa porque no es un autor de primerísimo nivel, que estuvo de moda en los años 20 y 30, pero que después fue olvidado. Ahora hace diez años que está resurgiendo".

El Amante: Tenemos un amigo, Sylvio Back, que está haciendo un trabajo sobre Zweig en Brasil. Hizo un video para el Goethe con el cual quiere juntar plata para hacer un film de ficción. Es el embrión de un proyecto más grande.

Edgardo Cozarinsky: Lo vi y me pareció muy interesante. Agradezco en los títulos del final del *Zweig*, aunque no usé nada del video de él. No usé nada porque tiene entrevistas, y es lo que no quería tener, pero igual salen elementos muy interesantes. La idea que yo tenía era en el fondo una idea cinéfila. En el momento en que Zweig se suicida en Río durante el carnaval de 1942, Orson Welles está filmando *It's All True*. Entonces mi película empieza con *It's All True* y con una cita del carnaval que Orson Welles pone en escena en estudio, diciendo que en medio de ese carnaval había dos europeos que se iban a suicidar al día siguiente y que era la fecha de la caída de Singapur en manos de los japoneses. Está lo de Welles y otra cosa encontrada con suerte y paciencia: así como en *Le violon de Rotschild* encontré un pedazo de película sobre el éxodo de los judíos polacos donde hay un viejo que tiene un violín en la mano -cuando lo vi no lo pude creer-, encontré en un noticiero brasileño el entierro de Stefan Zweig. El cortejo fúnebre con cientos de personas pasa en un momento por la puerta de un cine donde están dando *El ciudadano*. Entonces la película empieza con *It's All True* y termina con el carnaval filmado en vivo para los noticieros de la época. Después la Escola do Samba se va transformando en cortejo fúnebre y volvemos al principio, todo se relaciona. No digo que este tipo de trabajo sea una obra excelsa, pero es algo que a mí me divierte mucho, me gusta hacer y me da la ocasión de releer a un autor que es más interesante que estar enfocando una caja de detergente. Y sobre todo lo podés hacer -a diferencia de lo que sucede aquí- con mucho tiempo. Acá se trabaja con un criterio de telenovela y yo hago cine. Aunque en este caso pase por televisión, es cine porque está hecho con una idea de reflexión sobre la imagen y el sonido. El soporte en que se difunde no me interesa: puede ser visto en televisión, en video o en una pantalla. Pero hay un trabajo con el lenguaje que, para mí, es cine.

(De un reportaje realizado, en noviembre de 1997, por Quintín y Flavia de la Fuente, publicado en *El Amante.com*.)

Strategia del ragno, Bernardo Bertolucci (1969-70)

Para Bertolucci, el filme se asemeja a una terapia psicoanalítica. Del cuento original, explica, "no atrajo mi atención el reflejarse cíclico de las cosas, que es muy borgiano. El tema del filme, en realidad, es una especie de viaje al reino de los muertos...La investigación que el muchacho realiza es como un viaje por la memoria atávica, por el preconsciente." ("*Conversazione con Bertolucci, Filmcritica* 209, Roma, septiembre 1970). La continuidad de pasado y presente en el plano político e ideológico adquiere de este modo una nueva dimensión: Bertolucci ha hecho que un mismo actor interprete a padre e hijo, los coloca en situaciones similares, hace ambiguas las relaciones de Draifa (¿confunde en cierto momento al hijo con el padre?, ¿el parecido entre ambos despierta su antiguo amor?, ¿acaso la escena de ternura ante el hijo desmayado pertenece al pasado y ocurre realmente con el padre?),

compone un montaje alternado para la huída de ambos, a tres décadas de distancia, por un mismo bosque, con tomas brevísimas de piernas que corren y otras de cuerpo y cara agitados, que alternativamente identifican a padre e hijo. La función de Draifa es el elemento más elocuente de esta serie: Circe o Medusa, es ella quien ha convocado al hijo; a través de ella el encantamiento de “el país de los muertos” opera su seducción más palpable; su confusión de tiempos (trivial, como indicio de senectud) anuncia el tema central del filme: la derrota de Athos.

Strategia exhibe una intersección muy particular de planos (ideológico, estético, psicoanalítico): los cortes ocurren en el sentido menos previsible, revelando oblicuamente sus territorios, descubriéndoles perfiles y volúmenes insólitos. El hijo viola la tumba del padre, pero su arrebato no es liberador, no supone una plena desacralización: lo ejecuta antes de conocer la verdad. Precisamente al conocer esa verdad queda atrapado por la misma mentira que toda una sociedad sanciona. Este desenlace confiere al filme cierto *pathos* ideológico: para una concepción de la Historia como verdad de los hechos no es posible admitir la necesidad del Mito, aunque éste pueda fecundar a la historia mejor que cualquier menudo átimo de verdad documental. Pero, a diferencia del John Ford de *The Man Who Shot Liberty Balance*, donde el hombre de ley aceptaba la supremacía del hombre de coraje y permitía que el Mito ocupara el proscenio de la Historia, Bertolucci opera en un contexto donde una paradoja semejante resulta atroz. En la medida en que *Strategia* supone una reflexión sobre la persistencia del fascismo (“*Il fascismo continuera; il fascismo e ormai dentro la gente*”), sobre la historia contemporánea de Italia, cobra sentido la réplica del Galileo de Brecht que Bertolucci citó durante la filmación: “Pobre país el que necesita héroes...” (En la pieza, Galileo pronuncia esa frase contra una anterior -“Pobre país el que no tiene héroes”- de Andrea Sarti; Galileo se ha retractado ante la Inquisición y sabe que su “traición” será más útil que la entereza del idealista ingenuo, impaciente por sacrificar su vida a sus ideas.)

(Fragmento de la crítica del filme *Strategia del ragno*, con guión de Marilú Parolini, Eduardo de Gregorio y el mismo Bertolucci que adapta *Tema del traidor y del héroe*, cuento de Jorge Luis Borges. Forma parte de *Versiones, perversiones* incluido en *Cine sobre Borges*, tercera parte de *Borges y el cine*, Buenos Aires, Sur, 1974.)

[T]

Tarjetas postales (1)

Así como las tarjetas postales fijan y reproducen el aspecto más típico de un paisaje, de un monumento o de un rostro, estos textos quieren fabricar imágenes públicas y comunes, un *déja vu* donde diluir lo que puede haber de demasiado subjetivo en una experiencia y una sensibilidad individuales.

Las citas que unen y separan estas tarjetas postales son un residuo de la lectura, costumbre que cada vez menos me parece fundamentalmente diferente de la escritura. A esos objetos hallados, a la palabra escrita ajena, quise confiar la continuidad de mi palabra escrita: la iluminación, brutal o pérfida, del texto que se acaba de leer y del que se abordará,

He escrito estas tarjetas postales en inglés, un ‘inglés de extranjero’ que luego traduje a mi español natal, menos por las razones autobiográficas que para mí hicieron del inglés la lengua de lo literario, de lo imaginario, que para borrar la noción de original, para que ciertos giros hallados al traducir sean luego incorporados en la lengua traducida, hasta que el original mismo se vuelva traducción.

Quiero agregar que si en esa tierra que llaman la patria está el padre, y en la lengua es la madre quien opera, en estos gestos de la escritura, de lectura, de traducciones enfrentadas en los espejos deformantes de varios idiomas, el exilio del que se habla y que habla es del hijo.

(De la *Nota* colocada al finalizar *El álbum de tarjetas postales del viaje*, que junto al relato *El viaje sentimental* forman parte de *Vudú urbano*, dedicado a sus padres Sara y Miron, libro prologado por Susan Sontag y Guillermo Cabrera Infante que, por vez primera, apareció en edición española en 1985 y recién en el 2002 conoció un lanzamiento argentino a cargo de la Editorial Emecé, Buenos Aires.)

Tarjetas postales (2)

Gustavo Pablos: ¿A qué se debe la presentación de los textos, salvo uno, de *Vudú urbano* no como relatos o cuentos sino como tarjetas postales?

Edgardo Cozarinsky: El nombre de tarjetas postales se debe a que eran instantáneas de una cosa típica, pero esa cosa típica no era necesariamente un paisaje, podía ser un sentimiento, una percepción de la realidad. Además, como tenían ese carácter ambiguo, como no pertenecían al género cuento ni tampoco al ensayo, quise tratar de reflejar esa ambigüedad con la expresión tarjeta postal. También es cierto que a mí me gusta mucho la tarjeta, la imagen congelada de un lugar relativamente típico y la descripción generalmente del otro lado. Mando, recibo y colecciono muchas tarjetas postales, entonces el nombre salió como una cosa metafórica que no tenía ninguna pretensión teórica ni de establecer género.

(Fragmento de un reportaje realizado por Gustavo Pablos, en ocasión del lanzamiento argentino de *Vudú urbano*, publicado en el diario *La Voz del Interior*, de la ciudad de Córdoba (Argentina), el 17 de enero de 2003)

Trasplante

Decisión no hubo ninguna. Hubo una serie de pequeñas, minúsculas decisiones, que después se engancharon unas con otras, formaron una cadena y se convirtieron en una decisión ‘grande’, la de no volver. Pero nunca hubo un momento dramático de decir me voy”. A fines del ’74 estaba muy a disgusto acá, muy frustrado, sin hacer nada...Además Isabel Perón y López Rega eran suficientes para deprimir a cualquiera. Tenía la posibilidad de ir a trabajar por tres meses a Alemania, y fui. Después me quedé un poco en París; unos amigos me cedieron un departamento porque se iban de viaje...Y tuve algunos pequeños trabajos, alimenticios, insignificantes, pero que me permitieron quedarme un tiempo. Allá era verano...Una cosa se enganchó con otra...En vez de tres meses, me quedé cinco...Después, para un trabajo que me propusieron tuve que conseguir una tarjeta de residente...y, bueno, la conseguí...Después las cosas acá estaban cada vez peor...y no sé, el regreso se fue

postergando...Después pasó un año y la vuelta del pasaje había perdido validez, ya no me servía. Después conseguí otras cosas, vendí un guión, conseguí un poco de plata allá como para subsistir. Y entre lo poco alentadoras que eran las noticias que tenía de Buenos Aires y las pequeñas oportunidades de sobrevivir que se presentaban, me fui quedando. Y de pronto pasaron once años.

(Extraído de un reportaje realizado por Emilio Bernini, Mariano Dupont y Daniela Goggi, publicado en la revista argentina *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, en su número 1, correspondiente a noviembre de 2000.)

[U]

Una parte de sombra

Teresa Orecchia: También decís que te interesan en esas relaciones o lecturas una parte de sombra en tu interlocutor, algo que no se quiere expresar o que es secreto.

Edgardo Cozarinsky: Exacto, algo que no quieren o que no saben expresar. Eso yo lo siento a través de los demás, intuyo esa parte de sombra, a veces hay cosas íntimas como cohibidas. O sea, cuando leo a Sebald, me digo: este tipo ha perdido cosas que le importaban mucho, hay una herida. Y esto no es hacer psicologismo, no me interesa saber nada de su vida, pero hay algo allí que es como constitutivo de la literatura. Creo que una persona feliz no escribe, que el impulso de crear existe para suplir una falta, *un manque*, y que alguna gente lo asume por la droga o por el sexo, o por la dispersión, o por el amor, pero estamos los que creemos que sólo podemos hacerlo poniendo palabras en una página.

(Extraído de un reportaje realizado en París, el 7 de diciembre de 2001, por Teresa Orecchia. Fue publicado en su totalidad en el número 621, correspondiente a marzo de 2002, de la revista española *Cuadernos hispanoamericanos*.)

[V]

Van Gogh

Una superstición ingenua profesa que sólo el público de los espectáculos masivos es goloso de la desdicha o la muerte precoz de sus ídolos. Sin embargo, no sólo Billie Holliday o James Dean ocupan ese aciago panteón, recientemente devaluado por el *overbooking* de los ídolos del rock. La locura, los suicidios frustrados, la automutilación de Van Gogh adquirieron muy pronto un prestigio altísimo, inconmensurable, por ejemplo, con el asma de Proust o la tisis de Modigliani.

“El dinero -es bien sabido- busca redimirse pagando por el sufrimiento y la miseria ajenos, tanto mejor si es una obra de arte la que da forma y a la vez distancia el grito. El artista podrá divertirse con las intrigas suscitadas no sólo por el valor moral de la noción de autenticidad sino también por el valor mercantil, la cotización que el toque de su mano pudo conferir. Sabe que, en el fondo, esa moral, ese comercio son ajenos al arte que invocan.

(Fragmento final del texto *Identificación de un artista*, fechado en 1998 e incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.

Van Gogh et son double (1998)

El doctor Gachet, que cuidó a Van Gogh en sus últimas semanas de vida, pintor amateur y coleccionista sin dinero ¿habrá sido un falsificador? Su hijo, al donar al Louvre la colección del padre ¿se habrá burlado de los expertos incluyendo obras del Doctor como si fueran de Van Gogh? Una intriga policial en el mundo de los museos, donde los detectives no terminan de contradecirse y, si alguien ríe, lo hace más allá de la tumba.

(Texto escrito para el Museo Latinoamericano de Buenos Aires, en ocasión de una retrospectiva parcial de su filmografía en 2002.)

Victoria Ocampo

A veinte años de su mudanza a otra vida, la Victoria Ocampo que hoy prefiero evocar no es la mecenas cultural, que hizo durante medio siglo, con sus propios medios, más que cualquier fundación actual. Es más bien la formidable e inquietante mujer que nunca le pidió permiso a nadie para hacer lo que se le daba la gana: con su fortuna, con su persona, con sus sentimientos. La colección de *Sur* es el monumento más válido a su memoria, aun más que sus *Testimonios* o esas memorias que quién sabe cuánto habrá que esperar para poder leer completas, no expurgadas.

Segura de que tenía una misión, insegura de su capacidad para cumplirla, desconfiada de toda autoridad que pretendiera corregirla, atenta a las pocas opiniones que respetaba pero prefiriendo siempre sus propios errores a los ajenos, Victoria Ocampo atravesó su tiempo con una fe sin fisuras en lo literario, en la capacidad del lenguaje y la imaginación para ir más lejos que ideas, sistemas y creencias, para tocar algo más cierto.

(Fragmento de *Victoria Ocampo: veinte años después*, texto fechado en 1999 e incluido en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2001.)

Vudú urbano (1985)

Gustavo Pablos: ¿Dónde y cómo surgieron los textos de “Vudú urbano”?

Edgardo Cozarinsky: Empezó por lo que en el libro se llaman las tarjetas postales, que son textos breves, escritos independientemente entre el 75 y el 78 en París, sin idea de que después iban a formar parte de un libro. Luego de haber escrito cuatro o cinco me di cuenta de que todos tenían que ver con el hecho de que la distancia me había permitido medir un montón de cosas sobre los años pasados en Buenos Aires, sobre mi vida aquí, sobre los momentos en que no volvía, y sobre la idea misma de estar portando algo que era la base positiva y negativa, al mismo tiempo, de toda mi vida. Me di cuenta que “El viaje

sentimental”, el relato con que empieza el libro, era realmente el tronco; un tronco que había estado oculto, y al que me había estado acercando por ramas y hojas. Y bueno, cuando seguí con este texto y con los relatos breves, vi que todo era parte de un libro, como un centro con una serie de satélites. La forma se me fue revelando poco a poco, no la tuve cuando empecé a escribir.

(Fragmento de un reportaje realizado por Gustavo Pablos, en ocasión del lanzamiento argentino de *Vudú urbano*, publicado en el diario *La Voz del Interior*, de la ciudad de Córdoba (Argentina), el 17 de enero de 2003)

[Apéndice]

Aparición del amor

El amor, como siempre, aparece en forma de ventana que alguien nos abre hacia un mundo desconocido.

(De la grabación que Natalia Auerbach envía al narrador en *El rufián moldavo*, primera novela de Cozarinsky: Buenos Aires, Emecé, 2004. En la pág. 117.)

Argentina/Francia

Esteban Peicovich: ¿Qué recibió de Francia? ¿Qué le debe usted a la Argentina?

Edgardo Cozarinsky: Francia me dio lo que puede dar un supermercado de la cultura. La Argentina me dio los primeros sabores, los primeros olores, las primeras felicidades y las primeras humillaciones, todo lo que nutre mi trabajo -llamémoslo, con impudor- creativo. A ese humus he aprendido a darle forma, a sacarlo de adentro, a nombrarlo y elaborarlo, en Francia, sí, pero también en toda Europa. Creo que hoy escribo mejor castellano que cuando vivía todo el tiempo en la Argentina, porque he convivido años con la severidad de la sintaxis francesa. Pero la entraña oscura, el motor primero, está aquí. Cuando sueño, nunca estoy en otro lado; estoy, siempre, en Buenos Aires.

E.P. : ¿Y qué le debe el país a usted?

E.C. : El país no me debe nada. Me regala lectores y espectadores.

E.P. : ¿Qué sucesos cotidianos de la Argentina 2004 lo hacen gozarla y cuales sentirse un extranjero en su propio país?

E.C. : Gozo con los jóvenes, tan libres, tan dispuestos a explorar todo lo que en mi juventud se daba por sentado o se temía mirar de frente, sin el apoyo de una militancia, de un grupo literario o artístico, de una religión. Me gustaría ser joven en la Argentina de hoy. Extranjero en mi país no me he sentido nunca. Ante la vida política puedo reírme o sentir vergüenza ajena, como ante la televisión cuando le corto el sonido, pero me reconozco visceralmente en su comedia grotesca.

E.P. : ¿Llega usted a veces a sentirse más argentino en París que aquí?

E.C. : Desde luego. Cantidad de aspectos de la Argentina que me irritaban cuando vivía aquí todo el tiempo empezaron a parecerme, primero, interesantes, luego, positivos desde la distancia. Y no hablo del mate y del tango. Esa aptitud para la comunicación inmediata entre gente que apenas se conoce, que puede ser invasora, insufrible, se convierte en objeto de deseo desde el contexto de sociedades donde los contactos están muy codificados y las distancias se mantienen o anulan según reglas estrictas.

(De un reportaje firmado por Esteban Peicovich –“Los argentinos son mejores que la historia de su país”- aparecido en el diario argentino *La Nación* el 10 de julio de 2004.)

Buenos Aires 2004

Gaspar Zimerman: ¿Ves a la ciudad muy cambiada?

Edgardo Cozarinsky: Sí, para bien. Hay ruinas, pero la gente está mejor: hay libertad, ganas de cuestionar el poder. Cuando yo tenía 20 años, la gente estaba muerta de miedo, no tanto político sino al *qué dirán*. La otra noche había un pibe fumando un porro y un policía ahí, sin decir nada. En la época de Onganía tenías el pelo largo y te llevaban preso. Estos jóvenes nunca bajarían el lomo ante una dictadura.

(Juan Carlos Onganía (1914-1996) fue presidente de Argentina durante cuatro años (1996-1970) tras tomar el poder mediante un golpe militar. Extraído de una entrevista de Gaspar Zimerman –“Siempre he sido un francotirador”- publicada en el diario argentino *Clarín*, el 14 de junio de 2004.)

Ciudad

No conozco ciudad que no sea varias ciudades, contradictorias, incomunicadas, donde cambiando de barrio no se viaje a un país diferente, se dejen de ver las caras que cruzamos todos los días, volvamos a ver gente que creíamos olvidada y acaso esté muerta.

(El narrador de *El rufián moldavo*, primera novela de Cozarinsky: Buenos Aires, Emecé, 2004. En la pág. 135.)

Contaminar

Me han puesto la etiqueta de brillante documentalista, pero yo no sé lo que es el documental, he hecho ensayos. Yo contamina, a mí lo que me gusta es contaminar. Si hay algo que detesto es la pureza, en todo, el arte puro, la raza pura, todo lo que es la noción de algo puro me pone muy mal. Entonces hay elementos de ficción en los documentales porque yo narro, cuento historias. No me interesa mostrar en crudo las cosas, todas están narradas. Ahora, lo que pasa es que con los años cada vez me han interesado más otras cosas. Me he largado finalmente a publicar ficción, por ejemplo. Busco un contacto menos intelectual, menos reflexivo, me gusta más ponerme en contacto con la realidad más bruta, bruta en el sentido de no elaborada, no filtrada por la cultura.

(De una nota firmada por Eugenia García –“Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires”- publicada en el diario argentino *Página 12*, el 27 de junio de 2004.)

Cuartos de hotel

Me gustan los hoteles, me gusta cualquier hotel. En un cuarto de hotel siempre me he sentido cómodo. Es una tierra de nadie donde sé que acampo por tiempo limitado; donde las paredes no me confrontan con una vida cotidiana, con libros que alguna vez pensé leer y solamente he

acumulado, con fotografías de personas ausentes que extraño, con esos objetos que en algún momento, cuando los puse sobre un estante, pudieron parecerme graciosos y hoy definen una palabra temible: recuerdos. Las paredes del cuarto de hotel no me han visto con la mirada perdida en un punto indefinido, dejando que el tiempo pasara a mi alrededor, o más bien dentro de mí. En un cuarto de hotel me siento liviano, como si pudiera reinventarme. Desde la cama, antes de dormir, miro a mi alrededor y nada me anuncia cómo será el día siguiente, me parece posible postergar los fantasmas que no puedo liquidar, y confío en que el sueño no los invite.

El cuarto de un hotel barato me resulta tan bienvenido como podría serlo el de un palacio: para mí son anónimos, ambos. Si estoy en una ciudad donde no vivo, me intereso en la guía de teléfonos como en una novela policial. Si estoy en un país protestante, sé que el ejemplar de la Biblia en el cajón de la mesa de luz tendrá algún párrafo subrayado con lápiz y me pierdo en hipótesis sobre el estado de ánimo del lector que lo marcó. Aun volantes y tarjetas de información, cuyo equivalente no leería en la publicidad que regularmente paso sin escalas del correo recibido a la basura, despiertan mi curiosidad si los encuentro en un cuarto de hotel. Puedo recordar tanto una excentricidad de traducción como una fórmula de insólita elegancia: en un hotel de Andalucía, la advertencia frecuente de que la bata de toalla no debía ser considerada como un obsequio del hotel terminaba en su versión inglesa con un inesperado acorde orientalista: “While our guest, enjoy your bournouz!”. En el restaurant de un hotel a orillas del lago de Como, avisaban que algunos platos de pescado anunciados podían no estar disponibles, pues eran “realizzati giornalmente in base alla clemenza del lago e alla fortuna dei nostri pescatori”.

(Extraído de “Vivir de paso”, texto publicado en *Radar Libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*, el 15 de diciembre de 2003.)

El rufián moldavo (2004)

Lo primero que escribí fue la primera frase: “Los cuentos no se inventan, se heredan.” Luego empecé a tejer la historia a partir de dos temas. Por un lado el mundo del tango, que hoy me apasiona tanto como me era indiferente de chico. Por otro, el teatro en yidisch, un fenómeno desconocido para mí hasta hace muy poco. Eran las dos puntas del iceberg en un mar oscuro de la investigación.

(De un reportaje –“De rufianes, tangos y exorcismos”- firmado por Flavia Costa y publicado en *Ñ*, revista de cultura del diario argentino *Clarín*, el 3 de julio de 2004)

Espectador de cine

Es difícil que pueda hablar de referentes actuales, porque prácticamente no me interesa ver el cine que se está haciendo, el que habla del presente. En la medida en que puedo, me gusta más ver viejas películas de Griffith o Lubitsch, en DVD, que cualquiera actual... Toda mi vida ha sido un zigzag. Hasta los 25 años creí que iba a tener una carrera como profesor. Me harté, me fui a Europa y estuve un año trabajando de cualquier cosa, de vivir una vida cuyo único interés era hacer lo contrario de la estabilidad que había conocido antes. Cuando escribía de cine escribía lo que se me daba la gana. Nunca fui crítico porque nunca tuve una teoría ni un método, sino reflexiones muy generales. Tampoco soy un cinéfilo, porque no me gusta ver

todo el cine. Cuando uno tiene más años se le da otro valor al tiempo. Creo que a estas alturas de mi vida no estoy como para perderlo viendo cualquier cosa. A medida que fui aprendiendo a hacer cine, equivocándome incluso, dejé de ser cinéfilo.

(Extraído de una nota de Claudio D. Minghetti –“Edgardo Cozarinsky: un cineasta de dos mundos”- publicada en el diario argentino *La Nación*, el 29 de junio de 2004.)

Futuro de la literatura

Esteban Peicovich: Vivimos en una cultura que privilegia lo visual y elude inmersión y reflexión. ¿Podrá mantener la literatura su influencia de siglos?

Edgardo Cozarinsky: Me parece difícil. Creo, por el contrario, que tal vez va a sobrevivir como una comunidad de catacumbas. No como la de los primeros cristianos, sino como la de los últimos. Como los últimos hombres de libros. Creo que cuando estallen todas las centrales eléctricas y electrónicas del mundo y se queden sin energía las computadoras y nadie tenga acceso y se borren los discos duros y el Apocalipsis virtual llegue para todos los que han cifrado su vida en ellos, un pequeño libro impreso que se pueda leer a la luz del sol va a seguir existiendo y va a permitir que alguien conozca un poema de Quevedo.

(De un reportaje firmado por Esteban Peicovich –“Los argentinos son mejores que la historia de su país”- aparecido en el diario argentino *La Nación* el 10 de julio de 2004.)

Francotirador

(...) no sé quién es mi generación. Siempre he sido un francotirador, he estado al margen. Antes de irme, había gente con la que tenía amistades apasionadas pero grandes discrepancias políticas, porque no simpatizaba con ningún movimiento armado. Y afuera nunca hice vida de exiliado profesional. Estaba muy ocupado buscándome trabajo, mientras otros vivían de organizaciones internacionales. Pero dejemos esto, porque diría cosas muy políticamente incorrectas.

(Extraído de una entrevista de Gaspar Zimmerman –“Siempre he sido un francotirador”- publicada en el diario argentino *Clarín*, el 14 de junio de 2004.)

Guión cinematográfico

Todo el cine que vale la pena está hecho *sobre* un guión, al costado del mismo, a partir de él, en sus rendijas, aun en su contra; nunca ilustrándolo. El respeto al guión ha sido y es una exigencia de los ejecutivos de la industria norteamericana y sus secuaces internacionales, nerviosos por asegurarse de que no habrá sorpresas en el producto final de una inversión financiera. Y sin embargo la eficacia de esa espina dorsal que es el guión reside en la proporción exacta en que permite la digresión: esas pausas y respiraciones que son los momentos más recordados de cualquier filme de John Ford o de Nicholas Ray.

(Fragmento de una nota escrita por Cozarinsky sobre *Tan de repente*, publicada en el n° 4 de la revista argentina *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, correspondiente a octubre de 2003.)

Juventud

(...) a medida que van pasando los años me acerco más a la juventud. Me aburro cada vez más con la gente de mi edad, en cambio con la gente joven me siento muy a gusto. Me encanta escucharlos hablar, hay formas del lenguaje y expresiones que son de una frescura, de una gracia espontánea. No sé hasta qué punto se desprende de que todos practican internet, pero hay una especie de estado de receptividad muy grande, y capacidad de asociaciones entre conceptos, realidades, datos. Tal vez no de capacidad de análisis, aunque no sé si la gente de mi edad cuando era joven tenía capacidad de análisis, no tengo la menor idea.

(De una nota firmada por Eugenia García –“Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires”- publicada en el diario argentino *Página 12*, el 27 de junio de 2004.)

Muertos (I)

Para hablar con los vivos necesito palabras que los muertos me enseñaron.

(Frase de Alberto Tabbia, colocada como epígrafe de *El rufián moldavo*, primera novela de Cozarinsky: Buenos Aires, Emecé, 2004.)

Muertos (II)

Los muertos están muy presentes para mí, desde hace ya algunos años que todo lo que hago tiene que ver con los muertos, con la relación con los muertos. Para mí mis muertos son gente que está muy cerca de mí, con quien tengo diálogo, comunicación. Cuando digo esto no lo pienso en términos de melancolía, de tristeza, para nada, tengo una relación muy vital con los muertos, lo que me dejaron, lo que recuerdo de ellos. Una referencia constante, están conmigo.

(De una nota firmada por Eugenia García –“Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires”- publicada en el diario argentino *Página 12*, el 27 de junio de 2004.)

“Nuevo cine argentino” en París

No tienen éxito comercial masivo, pero generan una enorme curiosidad. Incluso ya se han estrenado películas que aquí no se han dado, como *Extraño*, de Santiago Loza: la vi en el cine de mi barrio. El público más exigente, que busca cine de autor y algo distinto, ha reemplazado al cine iraní por el argentino. Son películas que para ellos traen algo diferente, con el doble aspecto de que no son exóticas, como lo son las asiáticas, y la gente que muestra es muy familiar para los franceses. Pero el tono con que se habla no tiene nada que ver con el estilo de vida francés.

(El filme de Loza es de 2003. Extraído de una entrevista de Gaspar Zimmerman –“Siempre he sido un francotirador”- publicada en el diario argentino *Clarín*, el 14 de junio de 2004.)

Obsesión

Hay algo particularmente opresivo en las tardes de invierno en Buenos Aires, en la luz menguante, en la humedad, tardes vacías de domingo que sólo invitan a refugiarse en una obsesión. Pienso que a algunos se les ofrece la posibilidad del amor, de las caricias y los susurros, de los cuerpos que se confunden entre cuatro paredes y sábanas tibias, y luego emergen a la noche; a otros, la vida paralela de las novelas o el cinematógrafo. Me reconozco demasiado tímido para el primero, que sólo pude abordar rara vez, y torpemente; demasiado exigente para el segundo, que sólo me apresa la imaginación en momentos aislados, dejándome una insatisfacción pertinaz.

Me pregunto a veces si no habrá sido para escapar de esos domingos vacíos que me arrojé sin prudencia en este desvío no buscado, que se me había ofrecido en el curso de una investigación al principio ligada a mis estudios y que muy pronto se independizó de ellos, que me presentaba personajes y ambientes para mí más novelescos que cualquier ficción impresa.

(El narrador de *El rufián moldavo*, primera novela de Cozarinsky: Buenos Aires, Emecé, 2004. En las págs. 45 y 46.)

Películas claves en el cine argentino

En distintas épocas, *The Players vs. Ángeles Caídos*, de Alberto Fischerman; *Rapado*, de Martín Rejtman y *Tan de repente*, de Diego Lerman, me produjeron la impresión de una ventana de aire fresco que se abría en una pieza demasiado encerrada. Al verlas, pensé que por fin alguien rompía con la dramaturgia de la televisión, con el naturalismo. En general, las películas sociológicas no me interesan. Otra de mis preferidas es *El nadador inmóvil*, de Fernán Rudnik.

(La película de Fischerman (1937-1995) es de 1969; la de Rejtman (1961), de 1991; la de Lerman (1976), de 2002 y la de Rudnik, de 1998. Extraído de una entrevista de Gaspar Zimmerman –“Siempre he sido un francotirador”- publicada en el diario argentino *Clarín*, el 14 de junio de 2004.)

Peronismo

Esteban Peicovich: Dada su edad, usted fue alcanzado por el peronismo. ¿Salió dañado, alterado, amplificado o mejorado? ¿Entiende usted al peronismo? ¿Cómo lo describiría?

Edgardo Cozarinsky: Al peronismo le debo mi escepticismo muy temprano, que se fue haciendo medular. Acaso no sea algo positivo, pero con ese escepticismo recuerdo, vivo y funciono. Como fenómeno histórico, siento que el peronismo fue liquidado por el regreso de un líder senil en 1973, por la masacre de Ezeiza, por esos mismos jóvenes que se pensaban de izquierda y creían haberse infiltrado en el movimiento. Pero sabemos que la distancia nos permite recibir la luz de estrellas muertas... Hoy el peronismo es algo tan universal como inconsistente: tuvo la cara de Menem y la de López Rega, la de Evita y la de tantos caudillitos provinciales. Ha tenido poetas y cineastas que importan. Como Gardel, el Che o Maradona, pertenece a la esfera de la mitología y lo irracional: del folklore.

(De un reportaje firmado por Esteban Peicovich –“Los argentinos son mejores que la historia de su país”- aparecido en el diario argentino *La Nación* el 10 de julio de 2004.)

Ronda nocturna, 2004

Eugenia García: ¿De qué trata su nueva película?

Edgardo Cozarinsky: Para mí es muy difícil contar esas cosas, porque me gusta narrar en el montaje, y si tengo que resumir dónde está el punto de vista, me pierdo. Digamos que es el itinerario de un chico, en parte dealer, en parte taxiboy, en parte nómada, en una noche en la calle, que tiene una serie de encuentros habituales para él con clientes de todo tipo, clientes de droga, clientes de sexo, y a lo largo de esa noche le pasan cosas no habituales, todo entre el anochecer y el amanecer de un día. Es una película que empieza como una picaresca nocturna, alguien dijo un road movie urbano, y va desliziéndose gradual pero seguramente hacia lo fantástico. Porque esa noche es la del 1 al 2 de noviembre, el día de los muertos. Después con el amanecer se vuelve a la “realidad”. Esta película, a diferencia de otras mías, que son historias corales, está centrada en un personaje que va, que recorre distintos ambientes, que encuentra distintos personajes. Se ve la ciudad de noche, calle, calle, calle y transportes.

(De una nota firmada por Eugenia García –“Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires”- publicada en el diario argentino *Página 12*, el 27 de junio de 2004.)

Sionismo

Yo soy muy antisionista, no por convicción sino por sentimiento; no me interesa para nada el Estado de Israel. En cambio, me atrae todo lo judío que tiene que ver con la diáspora, porque la diáspora es un estado normal, contemporáneo, donde todos somos exiliados. Tengo una afinidad de sentimientos cuando leo a Joseph Roth. En la tradición judía me interesa la diáspora, el nomadismo y la cultura letrada. La gente cuya identidad está en un libro, una cosa portátil, que se lleva y se instala en cualquier lado.

(De un reportaje –“De rufianes, tangos y exorcismos”- firmado por Flavia Costa y publicado en *Ñ*, revista de cultura del diario argentino *Clarín*, el 3 de julio de 2004)

Sorpresa

Una noche de 1974, recién llegado a París, entre dos departamentos prestados por amigos, pedí un cuarto en un hotel sin estrella (qué apropiada esta metáfora involuntaria: la estrella ausente es la mínima calificación que otorga la oficina turística cuya misión supuesta es garantizar al visitante una relación entre precios y servicios). Por toda respuesta la patrona se alejó unos pasos para hablar en voz baja con una mucama; al volver me anunció que el cuarto sólo estaría disponible dentro de media hora. La tranquilicé: no lo necesitaría hasta dentro de varias horas, y para refrendar mis palabras saqué del bolsillo con qué pagarle.

En mitad de la noche, después de haber dormido un par de horas, me desperté con frío. Al abrir el armario para buscar una manta, vi en el estante más alto un edredón arrollado; al bajarlo me pareció que en su interior había algo sólido, pesado. Lo deposité sobre la cama con prudencia y, antes de desplegarlo, introduje una mano entre sus dobleces. Extraje una botella

de cognac, de buena calidad, apenas empezada. Entendí en ese momento el cuchicheo de la patrona con la mucama: el cuarto debía tener un ocupante permanente (era el año 1974: todavía existían en París hoteles humildes, donde una población que en otros tiempos se hubiese llamado bohemia, a quien no le importaba carecer de cocina y baño propios, prefería pagar un alquiler equivalente al de un studio y no sentirse ligado por ningún contrato). Ese ocupante acaso estuviera de viaje, acaso en ese momento no hubiese cuartos libres en el hotel, y para no dejar escapar un ave de paso la patrona había decidido vaciar su cuarto de todo efecto personal. La mucama no podía sospechar que dentro de ese edredón no utilizado una botella de buen precio había sido puesta a salvo de su curiosidad, si no de la de la misma patrona... Pasé una noche cálida: al abrigo exterior del edredón se sumó el más íntimo del cognac. A la mañana me despedí de la patrona con una sonrisa, que me acompañó mientras bajaba por la rue de Beaune hacia el Sena: imaginaba, con perversas variaciones, la escena que seguiría al regreso del pasajero, cuando descubriese, en el escondite exacto que había elegido, una botella vacía.

(Extraído de “Vivir de paso”, texto publicado en *Radar Libros*, suplemento del diario argentino *Página 12*, el 15 de diciembre de 2003.)

Subte

Absortas o ausentes, suspendidas entre impaciencia y fatiga, las expresiones en las caras de los pasajeros del metro nunca habían dejado de interesarle. (Seguía pensando “metro” en vez de “subte” quince años después de haber vuelto de Madrid.) Que fijasen la mirada en la punta de sus zapatos o en el itinerario impreso encima de las puertas, que la posasen sobre un libro o la dejaran errar en el espacio sin hallar objeto para su atención, en esas caras él leía un intervalo, una pausa involuntaria en la puesta en escena de sí mismos a la que esos pasajeros estaban condenados. Entre el punto de partida y el de llegada del trayecto subterráneo, bajo una luz polvorienta e indiferente, se hallaban momentáneamente libres de jefes y clientes, de cónyuges e hijos. Aun su ropa, el peinado o el maquillaje, marcas de identidad social, parecían abandonados sobre sus cuerpos, en espera del llamado que habría de devolverlos a un escenario perentorio.

(Fragmento inicial de *La segunda vez*, relato incluido en *La novia de Odessa* –Buenos Aires, Emecé, 2001-, reunido, procedimiento que no se repite en el libro, junto a otros dos –*Place Saint-Sulpice* y *Conyugal*- bajo un título común: *Amores oscuros*. Según afirma Flavia Costa en su reportaje – “De rufianes, tangos y exorcismos”- publicado el 3 de julio de 2004 en *Ñ*, revista de cultura del diario argentino *Clarín* : “*Ronda nocturna (...)* actualiza una anécdota que Cozarinsky ya había anticipado en el cuento *La segunda vez...*”.

Sueños

Creo que fue la primera vez que lo visité cuando le oí decir algo así como que los sueños son la única manera que tienen los muertos de comunicarse con nosotros.

(El narrador de *El rufián moldavo*, primera novela de Cozarinsky: Buenos Aires, Emecé, 2004. En la pág. 12.)

Viajero

Sí, yo soy muy viajero. Creo que estos personajes nómades, que tienen un itinerario, que a veces son como detectives o investigadores, proyectan una manera mía de ver, de ir de un lado a otro y de mirar. Por más ficción que haya en las cosas, uno las va nutriendo con su sensibilidad. Yo no podría hacer una historia de familia, porque no soy un tipo de familia, no sabría cómo contar una historia así. En cambio, historias de gente sola, errante, que va de un lado para el otro, eso sí me sale, respondo muy inmediatamente a esto.

(De una nota firmada por Eugenia García –“Me gusta descubrir los fantasmas de Buenos Aires”- publicada en el diario argentino *Página 12*, el 27 de junio de 2004.)

Vivir

Vivir es, para mí, en gran medida, escribir y hacer cine. Sobre todo desde que tuve un percance de salud en el 99. Hasta entonces yo había estado perdiendo el tiempo, acumulando tiempo perdido para algún día recobrarlo, diría Proust. Pero cuando escuché la campana que me recordaba que no soy eterno, tras quince años volví a escribir y ya no paré. Desde entonces, filmar en Buenos Aires, o lograr que un libro mío salga aquí y no antes en España, pasó a ser algo muy importante, un reencuentro amoroso con mi identidad. Siempre digo: soy argentino pero sobre todo soy porteño, con todo lo positivo y lo negativo que tiene esta ciudad. Hoy ya no es la ciudad conservadora de mi infancia, sino una ciudad medio náufraga, y me fascina precisamente por el sálvese quien pueda en que se vive; por esa urgencia que despierta los sentidos y te obliga a buscar soluciones rápidas.

(De un reportaje –“De rufianes, tangos y exorcismos”- firmado por Flavia Costa y publicado en *Ñ*, revista de cultura del diario argentino *Clarín*, el 3 de julio de 2004)

Filmografía de Edgardo Cozarinsky

Puntos suspensivos o *Esperando a los bárbaros* (Argentina, 1971) LM.

Les apprentis sorciers (Francia-Alemania, 1977). LM

Not in vain (Suiza, 1980) MM. *

La guerre d'un seul homme (Francia-Alemania, 1981). LM.

Mémoire: Mary MacCarthy (Francia, 1982).

L'album de cartes postales volées (Francia, 1982).

Autoportrait d'un inconnu: Jean Cocteau (Francia, 1983). LM

Haute Mer (Holanda-Francia, 1984). LM

Pour mémoire. Les Klarsfeld, une famille dans l'histoire (Francia, 1985).

Cinéma d'Argentine (Francia, 1986). MM

Sarah (Francia-Bélgica, 1988). MM.

Guerreros y cautivas (Argentina-Francia-Suiza, 1989). LM

André Chastel: un sentiment de bonheur (Francia, 1990)

Scarlatti a Séville en la serie *Opus* (Francia-Alemania, 1990). MM

BoulevardS du crépuscule (Francia, 1992). MM

Portrait de Borges en Aleph (Francia, 1992).

La barraca. Lorca sur les routes de l'Espagne (Francia, 1994). MM

Citizen Langlois (Francia, 1994). MM

ItaloCalvino en la serie *Un siècle d'écrivains* (Francia, 1995) MM .

Le violon de Rotschild (Francia-Suiza-Finlandia-Hungría, 1996). LM

Fantomes de Tanger (Francia-Marruecos-Alemania, 1997). LM.

Stefan Zweig en la serie *Un siècle d'écrivains* (Francia, 1997). MM.

Van Gogh et son double (Francia-Holanda, 1998). MM.

Andrei Tarkovsky: poésie et vérité (Francia, 1999). MM.

Le Cinéma des Cahiers (Francia, 2001). LM.

Ingrid Caven en la serie *Profils* (Francia, 2001). MM.*

Tango desire (Francia-Argentina, 2002). CM.

Chaplin aujourd'hui: Les feux de la rampe (Francia, 2002). CM

Dans le rouge du couchant (Francia, España, 2003). LM.

* los dos filmes señalados con asteriscos son considerados por Cozarinsky como “trabajos alimenticios” y no los reconoce, por lo tanto, como parte de su filmografía.

LM: largometraje. MM: medimetraje. CM: cortometraje

En el caso de aquellos filmes en que no se indica alguna de las tres categorías, es porque ignoramos su duración.



Tijeretazos [Postriziny] Una revista de literatura y cine
correo@tijeretazos.net www.tijeretazos.net