

La sociología del cine. Entrevista a Kristian Feigelson

por Natalia Weiss*



Kristian Feigelson es sociólogo y director de investigación en el Instituto de investigación de cine y audiovisual de Paris 3, Sorbonne. Esta entrevista se realizó gracias a una invitación de Ana Amado y en el marco de la cátedra Análisis de películas y críticas cinematográficas y el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (IIEGE). Tuvo lugar en dicho instituto, en la facultad de Filosofía y Letras de la U.B.A., el viernes 15 de mayo del corriente año. Dicho encuentro fue la ocasión para hacer un balance por parte del teórico sobre las primeras investigaciones que tuvieron lugar en el terreno audiovisual francés a partir de 1945, de pensar las diferentes corrientes al respecto y el lugar que ocupa la sociología en este contexto en el que estos estudios fueron pioneros.

Luego de una tesis llevada a cabo bajo la dirección del historiador Marc Ferro en

la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales (EHESS) en 1983 que se había basado en las funciones de la imagen en la URSS, ha integrado como profesor asociado la Universidad de la Sorbonne Nouvelle en París donde enseña cine desde ese momento. Ha dirigido una docena de obras colectivas y ha publicado dos libros y numerosos artículos. Sus ejes de investigación se basan en la escritura de la historia en el cine y la sociología del cine y del audiovisual.

Ha sido invitado para dar conferencias en América del Norte, en las universidades de Harvard, Columbia, Chicago, como también en Brasil, en las universidades de Salvador, Río, San Pablo y Iy Florianópolis uogo del cierre del Encontro SOCINE 2013 (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual). Allí presentó un trabajo en curso sobre “Filmar el *gulag* y los campos de trabajo soviéticos”. De paso por Buenos Aires, antes de dirigirse a la Universidad de Londrina para la conferencia Eneimagem en donde se discutirán las relaciones entre estética e historia social, nos ha otorgado la siguiente entrevista.

Natalia Weiss: A partir de sus trabajos e investigaciones al respecto, ¿Cómo puede repensarse la estética bajo el prisma de la sociología respecto al análisis de imágenes?

Kristian Feigelson: Se trata a la vez de cuestiones de objetos y cuestiones de disciplinas, lo que muchas veces se confunde. Existen partidarios y detractores del rol de la estética también en el seno de la sociología en sí misma. Pero, por otra parte, ¿Podríamos identificar un objeto a una única disciplina o sub disciplinas? ¿O reducirla a un único acercamiento?

Confrontada a la estética, la sociología, ella misma plural, debería justificar la elección de sus objetos para redefinir sus propios proyectos mientras que la estética dispondría de recursos esenciales para analizar las imágenes. Nacida en el siglo XVIII, con un fuerte anclaje en la filosofía, la estética se constituye, poco a poco, como una disciplina autónoma. La sociología es una disciplina

joven, se funda simbólicamente en 1898 por Émile Durkheim. La estética ha sido la corriente dominante en los estudios cinematográficos y ha redefinido totalmente el objeto. El nacimiento de la estética estuvo enraizado en la filosofía y buscó crear un estudio bastante puro, Kant y su filosofía de lo bello, se proponía un acercamiento bastante puro a esos objetos. La estética era una filosofía del arte. La sociología, por su parte, a principios del siglo XX, tiene también como ambición abrazar todos los campos para fundar una ciencia del hecho total. Un poco más tarde, Lukács, filósofo húngaro marxista, en los años veinte, va a intentar refundar los abordajes estéticos con esa visión total que ya tenía Durkheim. Para él no había autonomía de la estética, todo se vinculaba con procesos de alienación, y luego las escuelas pos- marxistas que han intentado repensar las cuestiones culturales.



La sociología puede ayudarnos para analizar la experiencia estética que no se limita a las obras si se considera que hay tantos puntos de vista de los espectadores como de percepciones de lo bello, y cada uno construye su propia percepción de lo bello. Desde este punto de vista entonces: ¿Qué puede proporcionarnos el abordaje estético? Desde un punto de vista crítico digo. Georges Didi-Huberman, el historiador de arte que tiene muchos libros sobre la imagen, y algunos de ellos causaron controversias, sobre todo aquel sobre la ausencia de imágenes de la Shoá¹, dice que él mismo, después de todos estos libros, no tiene competencia técnica; aunque sin duda la tiene, lo escuché en una entrevista sobre Eisenstein en el que analiza muy bien las imágenes de *El acorazado Potemkin* (*Bronenosets Potyomkin*, Serguéi M. Eisenstein, 1925). Pues él retoma esta idea de que cada persona tiene su propia experiencia de lo sensible, la experiencia de lo sensible domina a la percepción técnica, a la construcción técnica que tenemos de las imágenes.

N.W.: ¿Considera entonces que no existe una especificidad posible en los estudios cinematográficos, o aún en el análisis de imágenes? Se refería a los abordajes estéticos y sociológicos...

K.F.: Los estudios cinematográficos y audiovisuales han podido adquirir poco a poco un estatuto de respetabilidad en el paisaje de los estudios universitarios. Han logrado generar la idea de pluridisciplinariedad (a falta de ser verdaderamente una disciplina) para crear pasarelas entre enseñanzas e investigaciones, contribuir a la producción de nuevos saberes en el terreno con una multitud de publicaciones y coloquios variados, generar dispositivos específicos de programas o de filiales reconocidas y con diplomaturas, pero revelan siempre divergencias de fondo entre teoría y práctica alrededor de los

¹ N. del T. Hace referencia a las cuatro fotografías que en agosto de 1944 tomaron clandestinamente los miembros de un comando de detenidos obligado en Auschwitz a ocuparse de las cámaras de gas y de los crematorios. Ellas formaron parte de una exposición que tuvo lugar en el año 2001, *Memorias de los campos*, en el hotel Sully (París) que provocó grandes controversias, en particular el catálogo de dicha exposición escrito por G. Didi-Huberman, que forma parte de su libro *Imágenes pese a todo*.

diferentes acercamientos propuestos. Si bien hoy ese campo que sigue siendo una encrucijada, aparece más estallado, en los confines de las fronteras movedizas donde por ejemplo el concepto de “cultura visual” importado de E.E.U.U. propondría federalizar toda una diversidad de disciplinas a veces nuevas, privilegiando la producción y la circulación de imágenes.

El objeto cine en Francia, que es lo que yo conozco bien, él mismo, está hoy en el entrecruzamiento de muchos ejes de reflexión que son muy pluridisciplinarios, es decir que no hay una interpretación hegemónica de las imágenes.

A mis propios alumnos, porque todavía doy cursos de análisis de imagen, y lo hacemos de forma bastante práctica con imágenes de ficción, imágenes documentales, les digo al final que no hay un método preciso, cual caja de herramientas, para hacerlo. Yo mismo, que lo hago hace muchos años, a los veinte años analizaba imágenes de la URSS que hoy ha desaparecido, es decir hasta mi objeto de estudio ha desaparecido. Diría que hoy para un joven analista, un joven investigador, es mucho más difícil encontrar referencias en la masa de imágenes, comprender cuáles son sus fuentes de origen (con internet, Youtube, etc.), porque yo en la época trabajaba en un eje más bien histórico, alrededor de la escuela de Marc Ferro, historiador francés, para comprender la imagen como agente de la historia o como fuente de la historia. Hoy la realidad en relación con circulación de la masa de imágenes ha devenido más compleja, y me pregunto, a veces, cuál puede ser hoy el rol de la sociología para ayudar a comprender dichos fenómenos. Entonces, y retomo aquí la primera pregunta, la sociología ha con frecuencia evacuado la cuestión de la estética para tratar al arte como un producción social y comprender lo que es la legitimidad de una producción artística. A diferencia de la estética, la sociología no sacralizó el objeto imagen para proponer esquemas pacificatorios, para decir que en realidad un objeto es inseparable del método que lo constituye.

Por ejemplo el cine siempre reenvió a historias singulares, es un objeto complejo,

tiene distintos niveles de historia, el de la producción, el del film, el del público, lo que hace de por sí que haya ya varios niveles de estratificación, mientras que la estética va a proponer con frecuencia al objeto cine como ahistórico. Jacques Aumont, miembro de mi departamento, decía, un poco como provocación, que es imposible hacer una historia del cine. No desde una perspectiva de estética pura, permitiendo analizar un cuadro, un plano, una secuencia. El cine no puede reducirse a un lenguaje cinematográfico, estético, sino que en este punto tengo una cierta convergencia con Aumont, en el sentido de que tiendo a utilizar el objeto cine para repensar cuestiones teóricas, por ejemplo, por pensar una de tantas cuestiones posibles, qué quiere decir la noción de frontera en el cine, etc. Es decir que en cierto punto de vista la sociología no utiliza los mismos puntos de vista ni códigos de análisis que la estética para analizar las imágenes, va a esforzarse, efectivamente, para entender el estatuto social de la obra, de su autor, de su recepción, con lo que efectivamente va a construir, sobre todo a través de encuesta, nuevos métodos de clasificación.

N.W.: Y, en este sentido, ¿La sociología permitiría también ampliar el objeto de investigación, pensar una experiencia estética...?

K.F.: Para un buen número de trabajos en sociología, el cine no referiría solamente a la obra o a la idea de obra, sino que conduciría también a la especificidad de una experiencia colectiva, incluyendo su dimensión estética/artística, sus debates tanto como las controversias propias a este campo... La sociología permitiría entonces, sí, redefinir objetos de investigación más extendida de estos mundos del arte. Tomando a Howard Becker, podríamos entonces reinterpretar este campo como revelador de un conjunto de medios técnicos y cognitivos compartidos por una serie de actores, permitiéndoles cooperar para hacer existir el cine, como un arte pero también como una manera de actuar y de pensar. Aquí la sociología de obediencia americana pone al día cadenas de cooperación y de convenciones permitiendo aprehender en profundidad una experiencia estética. Se trata de comprender el sentido que revisten estas experiencias estéticas en relación con una actividad

de soporte visual (cine, foto...etc.) movilizando al final tanto formas emocionales como representaciones diversas ligadas a un imaginario social. Hay que considerar también que esta relación es vivida como una experiencia específica y transmisible.

La obra cinematográfica estaría situada entonces en un tejido más vasto de interacciones, donde el conjunto de estos actores encargados de promoverla, formarían cadenas de cooperación más invisibles poniendo al día estas diferentes convenciones estéticas. Como subraya Howard Becker respecto al valor estético, éste nace de la convergencia de posiciones entre los participantes en este mundo del arte, se refiere a un acuerdo común. La experiencia estética se concibe en la mediación y el aporte sociológico sería entonces el de contribuir a hacer ver los aspectos menos visibles o perceptibles de un proceso simbolizando un arte en red. Cuestionar entonces desde este ángulo esta dimensión estética de la obra supondría una nueva toma de riesgo para el sociólogo conducido a relevar otros cuestionamientos a la vez de orden epistemológico y metodológico. Se trataría por ejemplo de invertir su propio razonamiento para no ligar ya al arte con una necesaria formación social. Podemos preguntarnos, por ejemplo, ¿Se podría aprehender la obra en sus efectos más estéticos que sociales? Aquí también Howard Becker nos esclarece nuevamente con una crítica a su propio acercamiento de partida, cuestionando el reduccionismo de los sociólogos del arte que toman a la obra como algo menor que ella misma. La pregunta que surge es: ¿Cuáles serían en estos terrenos los márgenes interpretativos de la sociología?

N.W: El cine como objeto de estudio fue atravesando distintos momentos. ¿Cuál es desarrollo respecto al lugar otorgado al cine por las ciencias sociales en el ámbito académico parisino?

K.F.: En 1945 Pierre Francastel crea el Instituto de Filmología. Era un contexto distinto, agrupaba muchos cinéfilos, y querían fundar un discurso científico sobre el cine, pero no lograba tener, sobre todo en esa época, reconocimiento.

En cuanto a la sociología, en Francia pocos sociólogos se dedicaron al cine. Pierre Morin, gran sociólogo, cuando ingresa al centro de investigaciones en París y dice voy a hacer investigaciones sobre el cine, se ríen de él. Le dicen: “no le vamos a pagar para ir al cine”. Entonces es claro que el cine no era un objeto legítimo, era un objeto en la cultura popular pero para nada en la cultura académica. Él escribió *El hombre imaginario (L’homme imaginaire)*, sobre el imaginario social del cine a final de los años 50. Es prácticamente su único libro sobre el cine.

Luego el Instituto de Filmología va a desaparecer y Edgard Morin junto a Roland Barthes van a fundar la primera revista que se llamará *Communications* que en los años 60, 65, va a producir los primeros artículos teóricos sobre la televisión y los *mass media*, pero no sobre el cine. Entonces va a tener que esperarse hasta comienzo de los años 70, para que se funde el primer departamento sobre estudios en cine y audiovisual en la Sorbonne, en Paris 3, en el que trabajo desde aquel momento, con pioneros como Roger Odin, Jacques Aumont, Michel Marie y sin olvidar a Pierre Sorlin y Michéle Lagny que han contribuido ampliamente, en tanto que historiadores, a problematizar el objeto cine, y que tratarán de fundar un primer laboratorio de investigación pluridisciplinaria sobre el objeto fílmico.

Marc Ferro, con quien trabajé a finales de los años 70, se esforzaba, por su parte, en la Escuela de Altos Estudios (EHESS) para legitimar el objeto de estudio cine y el uso de los archivos audiovisuales, que no estaba para nada reconocido por los historiadores, ni por la profesión de los historiadores ni en el medio académico. No fue hasta bastante más tarde, cuando se produjo un impulso del medio audiovisual, que el mundo académico toma un poco cuenta ese universo de imágenes a la vez fijas y animadas, para, poco a poco, edificarlo como una disciplina académica. Es entonces, por ejemplo, cuando un historiador como Georges Duby, va a interesarse por las imágenes cuando un documentalista hace una película basada en su libro *Tiempo de las catedrales*

(*Le temps des cathédrales*).² Duby, que trabajaba sobre todo con archivos, escritos va a tener otra visión, a partir de las imágenes, de las catedrales. Todo esto es más bien anecdótico pero muestra fehacientemente los combates, finalmente muy importantes, que se fueron dando en Francia, un país que fue pionero en los estudios teóricos de la imagen, para construir un objeto como una disciplina académica. Entonces la imagen va a ser tomada en serio como un documento, como un documento de investigación por completo. No creo tampoco que se haya fundado una ciencia del cine, eso me parece que sería pretencioso.

N.W.: ¿Y cómo afectan las nuevas interpretaciones y giros teóricos posteriores al acceso al objeto, de por sí ya más difícil de delimitar?

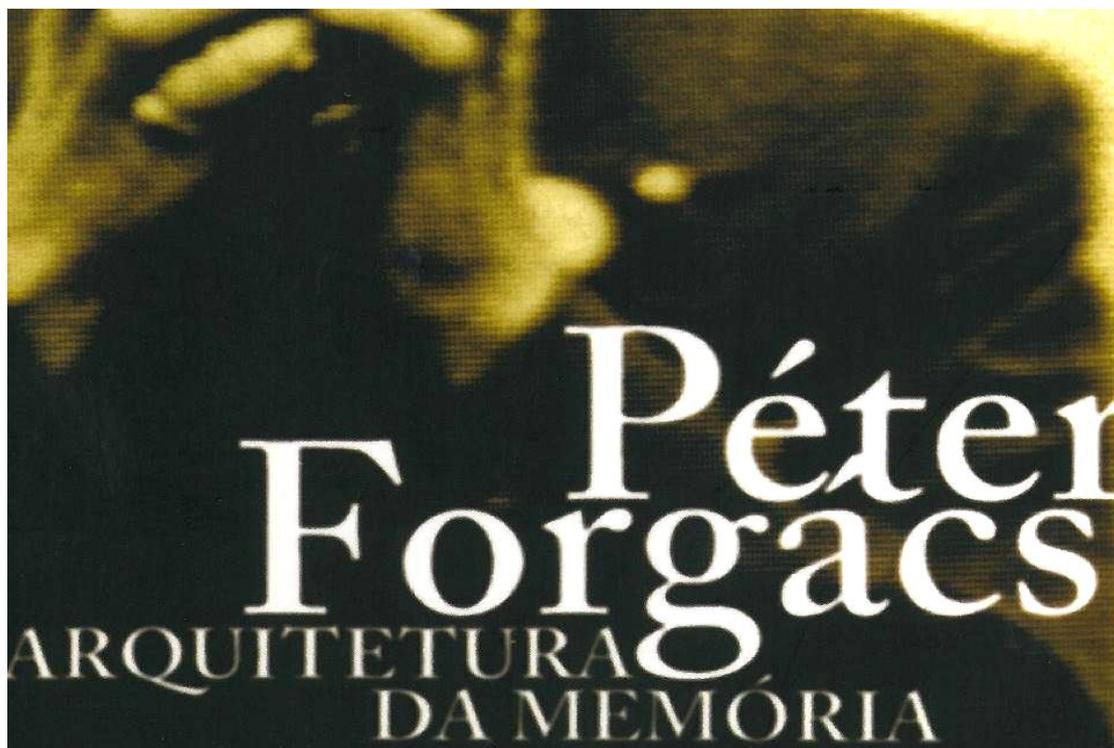
K.F.: A partir de finales de los años 80, se trata de un giro estético, sin duda ligado a la crisis epistemológica, que atraviesa el conjunto de las ciencias humanas. La historia del arte revisita su finitud, la filosofía su posmodernidad, la antropología la desaparición de sus objetos, la historia su reescritura... Nos preguntamos cómo repensar objetos demasiado delimitados con una variedad de interpretaciones nuevas o de otros aportes teóricos que van a poder jugar roles decisivos. Desde este punto de vista, la propia sociología, ella misma plural y estallada entre diferentes corrientes y conflictos, puede interrogarse sobre cómo confrontar o querer confrontar “una cierta racionalidad social o de lo social” con “la imprevisibilidad de la obra”. Ésta aparece como el espectro de un objeto sensible (versus las tesis de Adorno confrontando nuevamente dos términos aparentemente antinómicos: “industria” y “cultura”).

Esta imprevisibilidad concierne otras configuraciones, esta vez más económicas, como la de mercado, él mismo empantanado por la incertidumbre, ligado a una circulación más paradójica de estas obras en un universo globalizado y devenido virtual...etc. La revolución digital disuelve un

² Se trata de una serie documental de nueve capítulos realizada por Roger Stéphane y Roland Darbois.

poco más al autor. La obra en sí misma no existe más solamente como un artefacto, funcionando en jerarquías sociales sabias o predeterminadas, también aparece en traslaciones más técnicas o digitales.

En definitiva, efectivamente, los marcos teóricos fijados antaño parecen haber explotado. Nos encontraríamos entonces en una “nueva pragmática del movimiento” donde la experiencia estética de la obra, revelando lo sensible, aparece ella misma inestable. La sociología experimental del siglo XIX habría finalmente alcanzado, a través de sus meandros tortuosos del siglo XX, la posmodernidad estética del siglo XXI, tomando en el pasaje a un objeto cine desacralizado, donde el rey estaría hoy desnudo. Gracias a estos nuevos factores, una sociología de las obras o del cine, parecería entonces posible, incluyendo una dimensión estética revisitada. Asistimos entonces a un cambio de paradigma, al giro de esos años noventa, que afecta a las disciplinas constituidas en un proceso más extendido de transgresión de las fronteras que prefigura una fase post-cine.



N.W.: En su trabajo sobre el cineasta húngaro Péter Forgács³, se detiene en una de sus obras, *The Danube Exodus*, que fue primero, en 1998 un documental y luego, a partir del 2001, se convirtió en una instalación multimedia. La analiza como una forma de escritura que, de alguna manera, vincularía un tránsito entre la historia y la memoria.

K.F.: Sí, Péter Forgács es un realizador húngaro que a mí me interesa mucho y que hace alrededor de veinte años se dedica a la paciente reconstrucción de archivos fílmicos, trazando el itinerario de familias húngaras, judías, en Europa central en los años 30 y luego bajo la ocupación nazi entre los años 1932 y 1939.

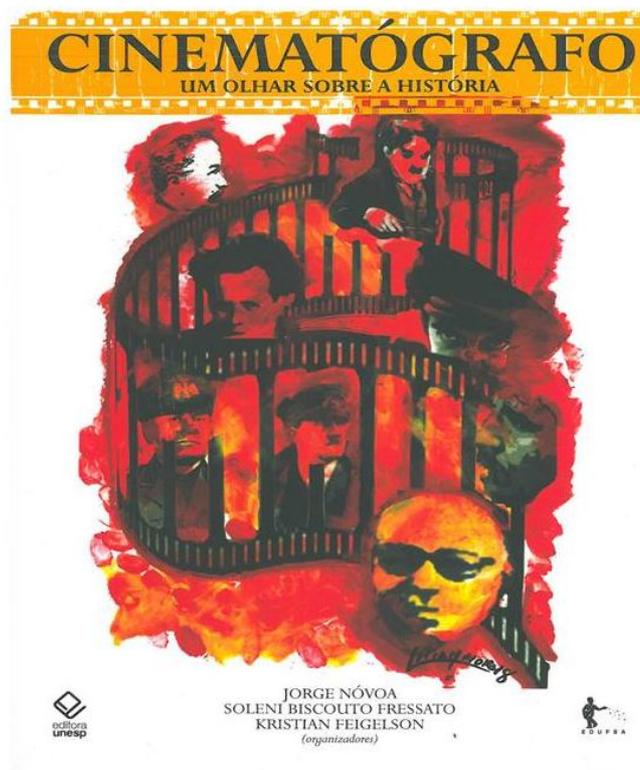
The Danube Exodus es una instalación museística, que por primera vez fue realizada en el Getty Museum en Los Angeles, que reconstruye el itinerario de miembros de distintas familias que escapaban del holocausto y que fueron filmadas en 1939 por el capitán Nandor Andrasovits, cineasta *amateur*. Luego de estudios de ciencias políticas, también en la Academia naval, filmará el itinerario de esos sobrevivientes entre 1939 y 1940. Esas imágenes son iluminadas bajo la luz del presente. La mirada de Forgács no revela entonces una única postura historiadora sino esencialmente una ética. Estas imágenes y testimonios, librados al espacio público, inducen a una postura más universal en donde cada uno a la luz de las catástrofes del siglo XX, podría identificarse como miembro de una de esas familias. El dispositivo restituye así una parte de la historia velada para representarla al espectador testigo. La historia funciona entonces como un bucle en un dispositivo memorial más vasto que desborda el encuadre limitado de un film, para mostrar esas idas y vueltas de

³ N. del T. En el Festival de Cine de Buenos Aires (BAFICI) del 2010 se proyectaron algunas películas suyas y se realizó una retrospectiva del artista en Brasil en el año 2012 llamada *Arquitectura de la memoria*, en la que participó el entrevistado y en la que Forgács fue acompañado por el importante teórico del documental Bill Nichols. Existe una página de internet que ofrece un resumen referido a las obras y publicaciones sobre Péter Forgács. Para consultarla: http://www.forgacspeter.hu/prev_version/eng/main/cv/cv.htm

archivos en un mundo tal como fue percibido por los distintos protagonistas: Forgács él mismo, el capitán cineasta amateur, los actores involuntarios de esta embarcación, los sobrevivientes y los visitantes del museo.

N.W.: ¿Qué función considera que esta clase de dispositivo puede construir para la posibilidad una reescritura crítica de la historia y de la memoria?

K.F.: Se trata de una suerte de relectura crítica de la historia europea, de un momento crucial como fue el verano de 1939 a 1940, a través de un familiar recordando escenas anodinas o cotidianas, difiere de la por así decir relectura de la historia nacional hecha a posteriori. De esta forma, en vistas del traumatismo trágico, causado sucesivamente por el nazismo y el estalinismo, Forgács intenta trabajar al respecto sobre dos cuestiones esenciales, la distorsión o la relación entre la “memoria colectiva” y el “estatuto autobiográfico” en el dispositivo en su conjunto. El film, ubicado en Europa central, en la tradición documentalista perpetuada por el estudio Béla Balazs (el BBS), donde trabajó el artista en los años ochenta, queda como una forma reinventada de reescritura de una historia imposible de ser narrada de otro modo. En la instalación se trata más bien de un proceso de collage sostenido por la interacción de una voz y una música en una puesta en red espacio temporal de esos lugares de acogida que son las formas museísticas. Este proceso es a la vez combinado en la forma y el fondo, porque mezcla espacio público y espacio privado, y cruza elementos históricos y elementos memoriales. Brevemente, como un proceso en tensión, favorece al fin de cuentas una deconstrucción del conjunto de estos elementos, reenviando a los testigos a sus propias imágenes en el film. Se trata de escuchar y mostrar a los testigos contar su propio recorrido. La imagen restituye entonces la palabra sobre el fondo de un silencio generacional, este dispositivo en forma de testimonio organiza un último tránsito entre memoria e historia.

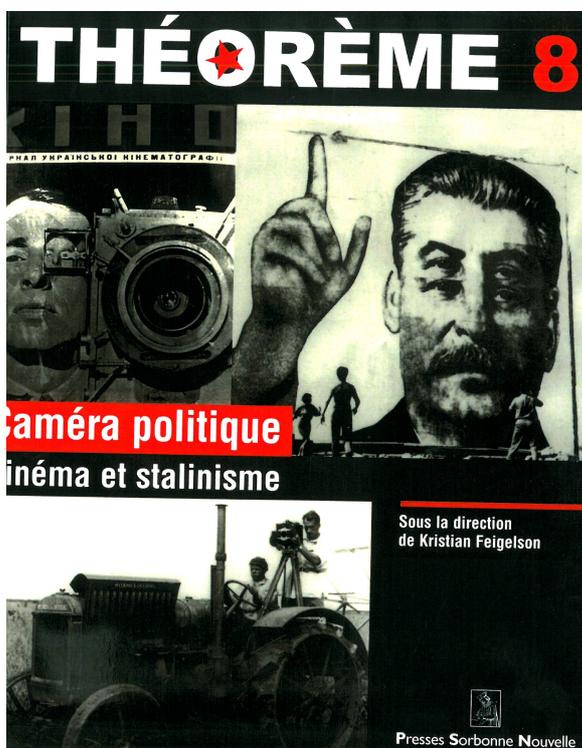


N.W.: Se trata entonces también de otros accesos a las imágenes que posibilitan otras escrituras posibles de la historia...

K.F.: El análisis de la imagen empuja, claro, también en otros marcos disciplinarios, el de la historia del cine considerada muchas veces como positivista y después la de “el cine y la historia” en la tradición de los *Annales*, es decir para cuestionar a la Historia. El cine no es considerado como un lenguaje pero contribuye a dar formas a la historia para volverla visible. El cine es así, a la vez comprendido como un objeto pero también tiende a ser analizado como un fenómeno, generando otras interacciones.

De hecho, la enseñanza teórica, bajo influencia sin duda de la cinefilia y de los debates recurrentes de los años sesenta entre las publicaciones *Cahiers du cinéma* y *Positif*, luego de la emergencia rápida estos últimos veinte años de nuevos soportes de difusión (dvd, multimedia) toman en cuenta, al final, las

fronteras tenues existentes entre toda suerte de imágenes (cine, televisión, ficción, documental, video amateur ...etc.) para llevar este debate bajo un ángulo propio a sus respectivas disciplinas. ¿Cuáles acercamientos privilegiar al final sobre objetos tan fluctuantes y heterogéneos? ¿Cómo problematizarlos? ¿A través de cuáles métodos o herramientas? Si la cinefilia crítica, que había sacralizado o canonizado estos objetos, queda con frecuencia anclada en el comentario erudito o el análisis cultivado de los films, el discurso académico quiere recurrir a otro tipo de análisis para confirmar el potencial simbólico de las imágenes y justificar esos nuevos acercamientos. Pero este discurso académico nuevo sobre el cine no se hace sin conflictos en el interior de esferas disciplinarias, ellas mismas hostiles a la intrusión de nuevos objetos, susceptibles de generar un estallido entre disciplinas y confinado en muchas oportunidades al desprecio.



N.W.: Sus vastas investigaciones sobre el cine soviético, que mencionó y que enmarcaron su tesis de investigación, plantean una interesante reflexión sobre el rol de la escritura cinematográfica de la posguerra...

K.F.: En la inmediata posguerra, el cine puede finalmente reencarnar a Stalin como vencedor de la historia y nuevo héroe de ficción. El cine de ficción permite ese dispositivo de reconstrucción para un público

traumatizado en el seno de cada familia. La URSS contabilizaba cerca de 20 millones de muertos. La victoria de Stalingrado hace eco con la del Reichstag de Berlín en 1945. A instancia de *La Caída de Berlín* (*Padeniye Berlina*, Mihail

Chiaureli, 1949-1950) se transforma a Stalin en un ícono descendiendo del avión como un Dios-viviente en una Berlín en la que nunca había estado. Estos films de la posguerra obedecían a una retórica surrealista bajo la forma de célebres comedias musicales, como *Primavera* (*Vesna*, Grigori Aleksandrov, 1947) o *Cosacos del Kubán* (*Kubánksiyekazaki*, Ivan Pyryev, 1950). En un período de penuria, pocos realizadores tomaban el tema de la guerra, aún demasiado doloroso. La guerra parece fuera de campo, lejos del clima prevaleciente; al final del reino de Stalin la URSS había pagado un pesado tributo a la victoria.

Un cierto número de films, centrados alrededor de héroes históricos rusos como Alejandro Nevski, Sokurov, Pugachev, Pedro el Grande, predominantes antes de la guerra, habían contribuido a esas formas clásicas de “heroización”. Por otra parte, a pesar de *La caída de Berlín* (*Padeniye Berlina*, Mikheil Chiaureli y Pyotr Pavlenko 1949), los films de guerra sobre el tema del patriotismo de los vencedores están todavía poco presentes en estos años 50. Como si la experiencia de la guerra hubiera generado una primera y verdadera confrontación con el exterior. Todo extranjero (y no solamente el alemán) se tornaba peligroso para esta URSS estaliniana replegada sobre sí misma. Amenazada por los Estados Unidos, en ruptura con China, en este contexto de naciente Guerra Fría, la Unión Soviética es cuidadosa para rehabilitar el patriotismo ruso en una dimensión imperial. Entre 1946 y 1953, esta tradición chauvinista permite reconstruir en pantalla las biografías de celebridades para films a pedido para cineastas bajo control: *El almirante Nahimov* (*Admiral Nakhimov*, Vsevolod Pudovkin, 1946), *Pirogov* (*Pirogov*, Grigori Kozintsev, 1947), *El académico Ivan Pavlov* (*Academikl van Pavlov*, Grigori Roshal, 1949), *Mussorgski* (*Mussorgskiy*, Grigori Roshal, 1950), *Belinski* (*Belinskiy*, Grigori Kozintsev, 1953), *Tarass Chevtchenko* (*Aleksandr Alov*, Vladimir Naumov e Igor Savchenko, 1951) y los compositores *Glinka* (Lev Arnshtam, 1946) y *Rimski-Korsakov* (*Rimskiy-Korsakov*, Rimski-Korsakov, 1952), *El*

almirante Utchakov (*Admiral Utchakov*, Mikhail Romm, 1953)... Estos films con frecuencia hacen una lectura hagiográfica y esquemática de la historia.

N.W.: ¿Qué estatuto puede dársele al film de ficción de la posguerra en ese contexto soviético y cuál fue su desarrollo en el tiempo?

K: F: Estas imágenes participan con frecuencia en una construcción imaginaria, a diferencia de la literatura de la época, en general más cercana al verosímil. O a realidades de la guerra, como testimonia el *best-seller* de la época: *Las trincheras de Stalingrado* (*Vokópaj Stalingrada*) del escritor Victor Nekrassovde (1946). La ficción de finales de los años 50 propone efectos de autenticidad, re-trabajando este culto al héroe a su manera.

Tres films emblemáticos de esta época, diferentes por su escritura, son sintomáticos de esta distención en la manera de tratar a posteriori la Segunda Guerra Mundial.

Lejos ya de las visiones fragmentarias de los documentales de los años 40, demasiado ligados a las coerciones del terreno y a la acción. Los cineastas del deshielo, de los años 1950-1960 se esfuerzan por inventar nuevos códigos reexaminando también, quince años después del final de la guerra, a la sociedad, con un cierto desencanto. A partir de 1956, esta generación del deshielo lleva a la pantalla miradas más críticas sobre su pasado y sobre una sociedad devenida más abierta. La producción cinematográfica pasa de una cuarentena de largometrajes a más de una centena a principios de los años 60. Tres films que testimonian sobre la guerra merecen una atención particular, en tanto que interpelan al público por su potencia dramática y su inventiva visual en torno al tema de la guerra. Un público tanto soviético como internacional, puesto que cosechan premios en el extranjero: *Pasaron las grullas* (*Letyatzhuravli*, Mikhail Kalatozov, 1957), Palma de oro en Cannes en 1958, *La balada del soldado* (*Ballada o soldate*, Grigory Tchoukrai, 1959)

premio al mejor film en Cannes en 1960 y *La infancia de Iván* (*Ivanovo Detstvo*, Andrei Tarkovski, 1962) León de Oro en el festival de Venecia. Simbolizan, además, tres generaciones de directores soviéticos...

N.W.: Para finalizar, nos interesaría conocer sus proyectos en curso.

K: F: Hemos conversado sobre el estatuto del cine en Francia en el entrecruzamiento de diferentes acercamientos y disciplinas, luego de la escritura de la historia en el cine, y finalmente de Europa Central y de Rusia. Desde su nacimiento, por fuera del cine percibido como un objeto de cinefilia en Europa, fue deviniendo poco a poco un objeto más académico, con otras coacciones también, pero que hoy se funde poco a poco en un régimen de estudios visuales más globalizado, tomando también en cuenta los trabajos de nuestros estudiantes.

Uno de mis proyectos es organizar toda una serie de seminarios sobre el rol de las industrias culturales y el lugar del cine en Hong Kong, luego Taipei y Tokyo en 2016 como continuación de un programa y un libro precedente que había co-organizado en India sobre Bollywood y la industria de las imágenes.

Luego, también volver a Chris Marker y el cine de autor como una concepción a relativizar también. Como fue una vez un cineasta pionero e innovador, que aún antes de los años 1950-1960 había entendido esta cuestión de la interactividad en el corazón de los procesos de la imagen en un procedimiento también multimedia. Era también un sorprendente cineasta viajero, habiendo recorrido China, la URSS., Japón y América Latina. Vamos a publicar en 2018 una obra colectiva, porque el trabajo colectivo es importante en nuestro universo, en el marco de la publicación *Cinémaction* (que por otra parte viene de publicar un número consagrado al “Joven cine argentino”) para explorar diferentes aspectos de la obra de Chris Marker bajo este ángulo innovador, como lo organizamos ya en muchos simposios desde su desaparición hace dos años y luego de su retrospectiva en París en el Centro Pompidou.

Espero, por supuesto, volver a América Latina y a Buenos Aires para continuar este diálogo ya entablado.

Se agradecen las dos fotografías tomadas por Juliana Gontijo durante la entrevista.

* Entrevista y traducción realizada por Natalia Weiss. Escuela de Experimentación y Realización Cinematográfica (ENERC). Artes (U.B.A., Facultad de Filosofía y Letras) Profesora de Estructuras Narrativas audiovisuales en la carrera de Imagen y Sonido (U.B.A.). Su investigación gira alrededor del cine y la escritura de la historia.