

Entrevista a Roger Alan Koza: “Lo político es un a priori (histórico) de la mirada”

Ezequiel Iván Duarte y Juan Manuel Lara
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Resumen

Entrevista realizada al crítico de cine y programador de festivales Roger Alan Koza, con motivo de la realización de nuestra tesis de grado *Los Otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia de Adrián Caetano*. Se abordan temas como los supuestos populismos y espontaneísmos de los que ha sido acusado el nuevo cine argentino de la década del noventa en adelante; la dimensión histórica de y en el cine; la posibilidad de existencia de un cine apolítico o prepolítico; qué caracteriza a lo popular en la cinematografía; y el balance de poder geográfico entre centro y periferia a nivel de la producción de cine y de la crítica.

Palabras clave: nuevo cine argentino, Adrián Caetano, cine político, cine e historia,



Figura 1: Roger Alan Koza, 2012, *El Cinematógrafo* (ElCinematógrafoTV)

A principios de siglo, prácticamente desempleado y quebrado, Roger Alan Koza escribió una serie de textos críticos que publicaría en 2004 con el título *Con los ojos abiertos*. Ese proceso le significó tomar la decisión de realizar crítica de cine. Ya contaba con experiencia como programador: sus primeros pasos los había dado “en otra vida”, en una comunidad *neohippie* en la que vivió y en la que pasaba películas cuando tenía veinte años.

Luego llegaron los cineclubes, la pequeña columna en el periódico *Comercio y Justicia*, y la carta a *La Voz del Interior* ofreciendo sus servicios de crítico. Una serie de casualidades lo

llevaron al Festival de Hamburgo, y una alineación de circunstancias aun superior le permitió efectuar un par de Q&As. Al año siguiente, el director del festival lo invitó ya como programador. “Pasé de no saber qué iba a hacer al mes siguiente, a que me invite a ir en mayo a Cannes para empezar a programar la sección de cine iberoamericano de Hamburgo”, comentó en diálogo con Geraldine Salles Kobilanski y Sebastián Santillán (2012).

Tiempo después surgió el blog que lleva el mismo nombre de aquel libro iniciático, gracias al cual se transformó en programador del Festival Internacional de Cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (FICUNAM). El intercambio que derivó en esta entrevista se inició, justamente, cuando se hallaba en tierra mexicana. El motivo, la realización de nuestra tesis de grado en Comunicación Social, titulada *Los Otros. Un análisis de la inmigración desde países limítrofes en la película Bolivia de Adrián Caetano*.

—Muchos autores han calificado al nuevo cine argentino (o al menos a los sectores del NCA más cercanos a la representación de los marginados y las clases bajas) como “populista”, por lo que entienden como una exaltación generalizada del “margen por el margen mismo”. En su experiencia, ¿qué le sugiere una caracterización de ese tipo?

—Imprecisa; no me parece que la mirada dominante sobre la pobreza y su representación responda a una caracterización de corte populista. En general, tenemos a ciertos directores de clase media que filman a sujetos de otras clases desde un imaginario inconmensurable al sector que intentan representar en sus relatos o explorar en sus documentales. Habría que identificar un conjunto de películas y, desde ahí en adelante, trabajar sobre un análisis sistemático de cómo se filma al otro en cada caso. A mi juicio, son pocas las películas argentinas recientes que filman a los marginados con plena conciencia de lo que eso implica. *Estrellas y Vida en Falcon* me remiten un poco a su caracterización inicial; en ambos percibo una aproximación que oscila entre un exotismo simpático y una celebración de la pobreza como condición de posibilidad de la creatividad marginal. La materialidad de la pobreza se conjura en función de un encantamiento o exorcismo; de pronto, por una operación muy particular, ver a un pobre es ver a un excéntrico feliz. La reciente *Dromómanos*, de Luis Ortega, me parece un caso intermedio. El director intenta devenir marginal, pero hay una barrera estructural que se lo impide. Intenta filmar ese mundo desde ese mundo, pero no es *su* mundo. El caso más “feliz” es el de *Parapalos*. Ana Poliak allí sí consigue establecer un vínculo entre dos experiencias de mundo: los marginales o los sobrevivientes de un oficio mal pago se encuentran con un joven recién llegado a la ciudad que aprende de ellos. En ese encuentro se cifra la puesta en escena, de una precisión insólita, y capaz de mostrar el mundo del trabajo como ningún film reciente lo ha podido representar.

—El realismo del cine argentino contemporáneo ha sido definido en algunos casos por su ausencia de vertebración narrativa y por un “espontaneísmo” que se opondría a una auténtica puesta en escena elaborada. ¿Cuál es su posición al respecto?

—Supongo que en mi respuesta anterior está en algún sentido mi respuesta a esta segunda pregunta. Tengo la impresión de que la descripción puede ser un dardo indirecto y un poco cobarde al omitir a su blanco. ¿Estamos hablando de Lisandro Alonso? El minimalismo narrativo de Alonso es inversamente proporcional a su maximalismo formal (difuso). Sus películas poco tienen que ver con un “espontaneísmo” y una puesta en escena improvisada; en su cine existe una sensibilidad formal ostensible (su reciente cortometraje *Sin título* es una prueba) y una obsesión temática: la soledad de los hombres. Creo que hasta ahora solamente ha filmado eso en tres variaciones y la puesta en escena se ha ido complejizando con el paso del tiempo. No me parece una medida si sus filmes son o no narrativos; el carácter narrativo del cine debe ser discutido a fondo; es un gran camino para el cine, pero no es *su* camino.

—En una entrevista que le hizo a Adrián Caetano en 2009, este se quejaba del carácter “snob” y “sin ideología” del cine argentino contemporáneo (“No tienen nada para contar”, afirmaba). ¿Cree que el cine debe tener una responsabilidad o conciencia histórica (o que pueda evitar tenerla)?

—Un cineasta (y crítico de cine) como Nicolás Prividera viene diciendo lo mismo. Vayamos por partes. Una vez más, la caracterización sin el caracterizado invita a una generalización imprecisa. Toda generalización explicita una ideología. Puedo pensar en algunas películas en donde lo *snob* es su tema y su forma: *El artista*, por ejemplo.

Un film sin ideología es imposible, de allí que en la puesta en escena y el punto de vista elegido por un director se puede leer la política del plano, que es el plano de la política. El ojo mira desde un sistema y unas coordenadas simbólicas, y la puesta en escena exterioriza siempre esa mirada. Un film como *Excursiones*, que me gusta mucho, parece desconocer su costado político, el qué pasa al mostrar a unos jóvenes de clase media alta que parecen vivir en el limbo y cuyas preocupaciones exceden cualquier conciencia política y malestar laboral. No sé si Acuña es o no consciente, pero eso está en el film más allá de la voluntad de su director.

Si Caetano hubiera dicho o explicitado que su flecha iba dirigida al cine concheto de la FUC, habría que decir que no siempre, incluso si es canchero, es snob; y lo ideológico, mal que le (y nos) pese, está por omisión o por un reconocimiento expreso. Lucrecia Martel, por ejemplo, no estaría muy lejos de ese concepto, pero ella introduce el problema de la interacción de clase, la tensión y la seducción entre los distintos. Además, su conciencia hiperbólica sobre todos los elementos que constituyen sus películas implica una puesta en escena perfecta, como si se tratara de una ética y una política demostrada en un orden geométrico. Martel y Prividera son los cineastas que han alcanzado una depuración y un entendimiento lúcido sobre lo que hacen y buscan que no es frecuente en otros cineastas del país.

El problema de la conciencia histórica excede, una vez más, al cine. La ahistoricidad de algunas generaciones responde paradójicamente a un tiempo histórico preciso, y es un fenómeno cultural más que estético y cinematográfico. De todos modos, el tiempo histórico se refleja involuntariamente y las concepciones políticas están expuestas en lo que resulta visible o menos visible de un film. Un gesto, una decisión de mostrar o no mostrar algo, un primer

plano, una voz en *off* oportuna u oportunista, un *travelling* en un momento exacto indican el punto de vista con el que se mira, narra y expone. En definitiva, toda película es política e histórica; no tengo duda de que una película mejora si quien responde por ella es consciente de su historicidad y de su posicionamiento frente a la justicia, la desigualdad, el poder y la rabia.

—¿Le parece que puede existir un cine apolítico o prepolítico? ¿Cómo ve lo político (y lo histórico) en la obra de Caetano?

—Tras todo lo dicho queda claro que no es posible ni un cine prepolítico o apolítico, a pesar de que alguien intente cumplir con un objetivo semejante, o crea fehacientemente en ello. Lo político es un *a priori* (histórico) de la mirada. Quien ha nacido en la riqueza o ha gozado de cierto bienestar ha establecido una experiencia del espacio, del gusto, de los olores, de los colores muy distinta a quien ha nacido en un hogar sin privilegio alguno. Quien es consciente de este *a priori* (y esto también involucraría al crítico) puede desenvolverse de un modo mejor, pues indefectiblemente pensará con mayor responsabilidad y profundidad la forma cinematográfica y los límites de toda representación.

En el caso de Caetano la conciencia histórica y política resulta evidente en su ópera prima: *Pizza, birra, faso* ni es espontánea, ni narrativamente inconsistente y menos aún retrata a su marginales como si se tratara de sujetos en el margen de los márgenes; su historicidad precisa devela los estragos de las políticas del presidente Menem y sus efectos estructurales en el orden social. El peronismo difuso de Caetano, siempre presente en la enunciación de un contexto social en el que existen diferencias sociales, implica alguna secuencia en donde las diferencias de clases se manifiesten y quede esclarecida una configuración explícita de las figuras sociales que habitan en una sociedad y en la diégesis del film.

— “Gracias a su materia, que es a la vez el tiempo, la proyección y el recuerdo, el cine puede hacer una ecografía de la Historia haciendo su propia ecografía. Y dar una vaga idea del tiempo y de la historia del tiempo. Porque el cine es tiempo que pasa” (Bonnaud y Viviant, 2007: 246) ¿Le sugiere alguna reflexión esta frase de Jean-Luc Godard?

—Godard es en sí mismo todos los filósofos presocráticos de los griegos, si el cine hubiera comenzado hace 2500 años. Cuando el cine pueda llegar a poseer una antigüedad será él nuestro Heráclito, nuestro Parménides, incluso nuestro Protágoras. Quiero decir: es Godard quien mejor ha pensando el cine más allá de su infortunio utilitario en devenir casi siempre en mero espectáculo. Lo que dice Godard en la cita que mencionan es estrictamente lo que hizo en *Historia(s) del cine*. Llega un momento en el que uno ya no sabe si lo que ve es un registro histórico o la reconstrucción de ese período en un film. Godard sugiere una suerte de yuxtaposición ontológica entre la imagen cinematográfica y lo que la imagen representa de lo real. El siglo xx se define por un modo de trabajar la historia, y es la imagen el vehículo epistémico por excelencia. No es mera casualidad que, en la versión inglesa de *La era de los extremos* de Eric Hobsbawm, la ilustración de la tapa sea el famoso fotograma de *El gran*

dictador, en el que Hynkel-Chaplin juega con el globo terráqueo como si se tratara de un juguete. Ese film, incluso, es justamente la prueba de lo que dice Godard más arriba: la disputa de Chaplin con Hitler es extraordinaria y excede al pleito narcisista sobre el *copyright* de un bigote. Se trata de una disputa mayor, de una gran intervención pletórica de coraje en el que un artista enfrenta al fascismo; un intento desesperado de contrarrestar paródicamente una farsa colosal no exenta de un potencial cinematográfico. Lo de Chaplin es insólito, comprensible y popular. De allí su importancia.

—¿Por dónde pasa lo popular en una obra cinematográfica? Caetano ha sido caracterizado como un cineasta popular, más allá de que, en general, no ha tenido grandes éxitos de taquilla ¿Hay diversas formas de medir lo popular? ¿Desde la cantidad de público; desde la forma fílmica y el trabajo con los géneros, con cierto “clasicismo”?

—Por popular habría que entender una expresión, artística y cultural, en la que todos los elementos puestos en juego manifiestan una condición, a saber: una elección formal cuya aprehensión no exija un entrenamiento exhaustivo al receptor para comprender la construcción esquiva y misteriosa de un signo o un grupo de signos con voluntad de comunicar algo en referencia a la vida de una sociedad, comprensible y sensible a la totalidad de sus integrantes. Soy consciente de que mi definición no es muy popular, pero quiero creer que es precisa. Lo que sigue es sencillo: todas las películas de Caetano contienen temas generales que bien pueden atravesar y reunir provisoriamente las divisiones de clase de una sociedad. Los marginales de *Pizza, birra, faso*, el inmigrante explotado de *Bolivia*, los jóvenes revolucionarios de *Crónica de una fuga*, el drama familiar de clase media laburante de *Francia*, toman un caso singular en el que brilla o asoma algún rasgo universal en el que cualquier espectador se puede identificar.

Finalmente, la cantidad de público poco tiene que ver con lo popular. Probablemente Atahualpa Yupanqui jamás llenaría un Luna Park por 22 días consecutivos como lo hizo el indecente y mediocre de Arjona. No hay que confundir lo popular con lo masivo. Son conceptos inconmensurables.

—En su ensayo “La superstición invencible: El dinero en el cine” (Koza, 2009) cita a Adrian Martin, quien ha señalado una muy común preocupación inconsciente por el dinero en el cine actual. ¿Qué rol podría atribuirle al dinero en un cine argentino propenso a abordar el conflicto y la desigualdad social?

—El dinero es una de las invenciones más misteriosas de nuestras sociedades, la superstición más eficiente que hemos conocido y, como diría Bresson, nuestro dios visible. Una línea de análisis lateral para estudiar las películas podría ser los pases de billetes entre sus personajes; la relación táctil entre la mano y el poder miniaturizado en un papel dotado de un valor racionalmente incomprensible. Lo genial de *Cosmópolis*, de David Cronenberg, es verificar que el dinero ya no es el punto fijo y localizable del poder económico; la abstracción de las riquezas, su acumulación y su movilidad sustituyen al capital y al ahorro cuantificable. La otra

gran película sobre el carácter crepuscular del dinero como materia representativa de la riqueza es *Vida sin principio*, de Johnnie To. Más allá de estas dos observaciones, en el cine argentino reciente el dinero no juega un protagonismo esencial. En *Un oso rojo*, en cierto pasaje, se desprecia el dinero. Es el costado anarquista de Caetano, cuyo justicialismo, una filosofía estatal de la felicidad distributiva, convive en paralelo con una libertad del individuo no siempre del todo articulada. La quema de dinero en *Plata quemada* es quizás la escena más importante en este menester. Hasta donde puedo recordar, recientemente, no hemos tenido un cineasta dedicado a mostrar el dinero como una metafísica del capitalismo. Hay indicios, sugerencias, no más que eso.

—Usted reside en Córdoba (periferia), y tanto la producción cinematográfica como la crítica nacional son esencialmente “porteñas” (centro). ¿Cómo cree que está representada esa dicotomía en el cine vernáculo, aún en el mayoritario (es decir, el porteño)? ¿Observa alguna posibilidad de cambio, de inversión de “poder geográfico” tanto en la producción como en la crítica? ¿Qué consecuencias traería aparejada esta distribución desigual?

—En los dos últimos años, se ha hablado mucho del supuesto nuevo cine cordobés. Es impreciso y casi errático hablar de un cine de Córdoba como una entidad uniforme y delimitada. Pero es cierto que los realizadores que salen de la provincia tienen inquietudes y búsquedas formales bastante diferentes que sus pares porteños. *De caravana* es un film impensable en el imaginario de un cineasta formado en la FUC. Muchas películas del reciente cine argentino, incluso cuando sus cineastas han estudiado en Buenos Aires, intentan ir hacia la periferia y filmarla: Martel, Godfrid, Alonso, Loza, Rejtman, Llinás. Habría que entender la razón por la cual estos cineastas no eligen filmar en la ciudad que residen. También están las películas de Iván Fund, Eduardo Crespo y Maximiliano Schonfeld, los cineastas que filman la vida en algunos pueblos de Entre Ríos. ¿Es este un nuevo polo? Tal vez. Son películas muy particulares, y que no tienen nada que ver con el cine porteño y el cine cordobés. A fines de siglo pasado se creía que Rosario iba a constituirse en un nuevo polo. Fue una promesa que no se cumplió. Habrá que esperar sobre lo que sucede en Córdoba y ahora también en Entre Ríos.

Respecto de la crítica de cine, los porteños siguen predominando y estableciendo una agenda. No obstante, es cierto que en Córdoba y en Rosario han surgido como otras ciudades en donde se escribe y se discute sobre cine. Mi impresión es que algunos sectores de la crítica porteña sí reconocen que existen otras zonas y tradiciones de crítica de cine en el país. A medida que pasa el tiempo y la red se universaliza como epicentro comunicacional, la crítica ya no tiene un territorio preciso. Hoy discutimos con un colega inglés, otro portugués sobre un film chino en un mismo día vía Twitter o en un blog, y a él o ella no le interesa que yo no viva al lado del obelisco. Yo escribo desde La Cumbre y, de pronto, me encuentro que una crítica que escribí sobre un film portugués se cita en Suiza. El mapa, en este sentido, nunca más será el territorio. En la blogósfera se vive una internacional cinéfila y crítica. No hay porteños, tampoco

paulistas y londinenses, solo voces con nombre propio que contribuyen a la conversación que nutre la cultura cinematográfica mundial.

Bibliografía

Bonnaud, F. y Viviant, A. (2007), "God Art", en Godard, J. L., *Historia (s) del cine*, Buenos Aires, Caja Negra, pp. 241-251.

Koza, R. A. (2009), "La discreta utopía de Caetano". *Con los ojos abiertos*. Disponible en: <<http://ojosabiertos.otroscines.com/cronicas-marinas-3-24-festival-internacional-de-cine-de-mar-del-plata-entrevista-a-adrian-israel-caetano/>>.

Koza, R. A. (2009), "La superstición invencible: El dinero en el cine". *Con los ojos abiertos*. Disponible en: <http://ojosabiertos.otroscines.com/la-supersticion-invencible-el-dinero-en-el-cine/>.

Salles Kobilansky, G. y Santillán, S. (2012), "Entrevista a Roger Alan Koza", *Marienbad, revista de cine*. Disponible en: <<http://www.marienbad.com.ar/entrevista/roger-alan-koza>>.