

Crónica de una película

Tags

[Time warps](#)

[Revisitations - History of Cinema](#)

[Media and Ethics](#)

[Urban interest](#)

[Picture in picture](#)

Decisiones

1) Decidimos seguir la llamada retórica que Edgar Morin hace en una entrevista: encontrar el material en bruto del rodaje de *Chronique d'un été*, que lleva cincuenta años perdido en el laberinto del Archivo de Cine Francés. Morin anima a alguien a que haga un nuevo montaje, una vez encuentre el material, para redimir esa oportunidad perdida que fue desperdiciada debido a las restricciones de formato en los años sesenta, entre otras cosas.¹⁸

2) Decidimos buscar ese material fílmico y también buscar a Edgar Morin. Finalmente encontramos las veinte horas de material perdido. Las palabras mágicas, nuestro «ábrete sésamo» fue «¿Cómo vives?». Este es el título original del rodaje —con el que se habían archivado los rollos—, y no el título final de la película finalizada, que no lo referenciaba. Un año de llamadas telefónicas dio su fruto.¹⁹

3) Decidimos entrevistar a los participantes de la película, al asistente de producción, a aquellos que participaron en el montaje, y también a personas al azar en las calles de París. Les hicimos la misma pregunta, pero en un mundo que ha cambiado: «¿Cómo vives?». ²⁰ Invitamos a famosos directores de cine, filósofos y críticos, quienes están ansiosos de ver este tesoro desenterrado.²¹ Nada de esto ha sido usado.²²

4) Florence Dauman, la hija del productor de Argos Films, toma una decisión por nosotros: no podremos usar ninguna imagen de la película original; ella nos ha pedido un precio exorbitante por el uso de cada minuto de la película original.²³ Casi perdemos la posibilidad de usar el material en bruto también —aquel que nosotros habíamos encontrado con la ayuda invaluable de François Foucault, del Comité de Cine Etnográfico en Trocadero. Pero luego tuvimos éxito. La película se corta usando solo el material desechado.

5) Decidimos cortar la película en episodios. Creemos que esto podría reflejar los reality shows de la televisión, y así revelar «lo que pasó con la cultura europea», ya que estos dos productos son muy similares en su naturaleza. Es decir, *Chronique d'un été* es idéntica a cualquier reality en cuanto a su forma; sin embargo, hay una diferencia drástica en las intenciones éticas y estéticas de Rouch y Morin en 1961 y las de los productores de televisión de la actualidad. Decidimos hacer episodios de cuarenta minutos, y tantos como

fuera
necesario.²⁴

6) Decidimos grabar a Morin para la voz en off de la película. Se usan fragmentos de un texto que Morin escribió en 1961 —Crónica de una película—, que contiene una explicación detallada de lo que sucede en cada escena que filmaron, y está narrada cronológicamente. El texto tiene algunas notas a pie de página, que son las respuestas de Rouch al texto de Morin. Ellas también son incluidas en la voz en off de Morin. Decidimos cortar todas las otras secciones del texto que son teóricas o filosóficas para aferrarnos a las descripciones más literales de lo que ocurrió durante el rodaje.²⁵

7) Decidimos grabar a Morin leyendo su texto de 1961 en un estudio en París en el 2011, y filmarlo también en la cabina de sonido. Queremos que, al tiempo que se ven las imágenes del material descartado, se cree una experiencia metacinematográfica con el Morin del presente leyendo su propio texto del pasado, para que el espectador sea constantemente sacado del texto de la película y llevado al metatexto del momento del rodaje de la película.²⁶

8) Decidimos reconstituir el orden cronológico, sin elipsis temporales, salvo pequeños reordenamientos microcronológicos dentro de la misma toma, en favor del ritmo y de la claridad, y muy ligeras yuxtaposiciones de significado.²⁷ El montaje no debe ser impulsado por lo que pudiéramos llamar talento, ni por la habilidad del montador. La experiencia multidimensional de la nueva película es lo que necesita ser expuesta. El montaje debe aparentar no ser un montaje (aun sí el reordenamiento cronológico del material ha sido, de por sí, una labor quijotesca), para que se pueda resaltar lo que es un montaje. Ese el punto. Es decir, un montaje que se esconde, no para crear el efecto de la suspensión de la incredulidad, sino más bien con el fin de «mostrar lo que hace un montaje».²⁸

9) Decidimos dejar las claquetas, los aparatos, los gritos de «acción», el gris, los errores, las discusiones técnicas, los rollos B, los cuadros sobreexpuestos, todo tal cual es. El hecho es usar un estilo que denote que el material en bruto no ha sido tocado, como un tesoro recién desenterrado, aun si trece horas de material han sido sustraídas. Una edición «hábil», a nuestros ojos, mataría la calidad archivística del proyecto. Crónica de una película necesita un montaje que se centre en zonas muy amplias de significado, y que siempre esté en una relación elíptica con la película original. Si bien el montaje original de Chronique d'un été es «magistral» —en la medida en que logra articular una película narrativa a partir de un material que no estaba hecho para ello—, esta versión, por el contrario, es una película sobre una película; una película sobre el hecho del montaje en sí. Por ello debe matar al monstruo de Frankenstein que ganó el premio de crítica en Cannes, allá por 1961. Crónica de una película está siempre en relación con una ausencia; es la sombra de una película que habita en la Historia del cine, un experimento cinematográfico inaugural tan determinante

que definió la naturaleza misma de las imágenes que tenemos hoy delante de nuestros ojos.²⁹

10) El nuevo film es una película sobre una película en una relación multiangular, elíptica, con una macrohistoria y una microhistoria.³⁰

11) Decidimos no utilizar un dispositivo conceptual rígido en el que la nueva película y su sombra se habrían revelado abiertamente de una manera estructuralista. La nueva película también tiene que funcionar para una persona que no tiene ninguna relación con la película original. Tiene que funcionar en ambos niveles simultáneamente, es decir, conceptualmente, y como una articulación de eventos que le suceden a gente real. Tiene que ser multidiegética. Hay un orden en la cronología que mostrará algo, que expondrá el hecho de que los personajes y las situaciones efectivamente se desarrollaron, que los propios autores también se transformaron en relación con la película que ellos estaban rodando. También debe evidenciarse que la cámara estaba mutando, que el sonido sincronizado aparecía, y que el uso de la cámara en mano estaba siendo inventado sobre la marcha... todos estos elementos son los «personajes» mismos de la nueva película.³¹

12) Pensamos que la idea de los «episodios» no iba a funcionar, porque el texto de la voz en off no es lo suficientemente homogéneo; los capítulos no serían equilibrados. Decidimos hacer de la nueva pieza una película unitaria. Intuitivamente consideramos que debíamos aspirar a seis horas, algo que el cuerpo humano (apenas) puede soportar. Entonces, de repente, recordamos la entrevista de Morin, esto es, exactamente lo que él había pedido en su llamado retórico. Pedía que alguien encontrara ese material en bruto y editara la película una vez más, que alguien fuera hacia atrás en el tiempo y recuperara esa oportunidad perdida que lo había obsesionado durante cincuenta años. Tomamos la decisión de hacer una película de seis horas de duración.³²

13) Decidimos que este montaje no puede jugar un solo juego. Los intereses son demasiado amplios, las imágenes han adquirido textura, de la misma forma como un vino se añeja. Cualquier plano azaroso de París es ahora un plano histórico, los años sesenta son visibles entre las líneas, a través de las imágenes; las semillas de mayo de 1968 están allí. Hay una analogía evidente entre la Europa impotente de entonces y la de ahora, enfrentándose a un mundo que se le escapaba y se le escapa. Y está la relación con la Historia del cine, las bases de la nouvelle vague; las discusiones acerca de la realidad y la ficción, entre el cine como un medio transparente o como dispositivo que crea refracciones en la realidad. También está la reconstrucción de la Europa de posguerra, el primer testimonio del Holocausto en medio de la ficción y la dramaturgia; la película como psicoterapia; el momento inaugural de nuevas técnicas y estilos de filmación; preguntas acerca de la resistencia y preguntas acerca de la reinención de formas de vida frente a la máquina del progreso. Por último, están los perfiles de dos grandes autores: Jean Rouch y Edgar Morin;

la naturaleza de su colaboración, que cambió los paradigmas en el cine mundial...³³

14) Esta aventura nos hizo pensar una cosa bastante extraña: cada individuo es como un montaje en la duración infinita del tiempo, un tiempo que vive en el contenedor lineal del cuerpo. Ese cuerpo a su vez reproduce el infinito, de nuevo en su interior. No hay ningún límite para la forma natural en que el infinito está siempre ya en juego en todos los rincones del universo. Oímos a Marilou —una de las participantes del proyecto de 1961, ya anciana— repetir las mismas palabras que había dicho en ese entonces acerca del suicidio que acabábamos de oírle decir en 1961 (vértigo de la imagen, que conserva lo que no tiene). Esta vez sus motivos eran otros: estábamos en Piacenza, ella estaba confinada a una silla de ruedas en un hospital, y se sentía sola una vez más.³⁴



Fotograma de Chronique d'un film. François Bucher, 1961, 2007, 2011.

- ¹ ¿Cómo debe ser vista la vida? ¿Cómo podría verme en la pantalla? Las imágenes y sus formatos: ¿qué fue primero? Esas restricciones de formato no permitían que la película sobre la vida fuera de más de noventa minutos, y aun así, debía ser película y a la vez tenía el deber de diferenciarse de la sombra de la televisión. ¿Qué formato podría recibir a la vida? Esta película se estaba buscando a sí misma; se estaba escribiendo en su investigación de la vida diaria, para ser ese camera-pen (cámara-lápiz) de la que hablaba Morin: un dispositivo que dibuja su propio devenir. Morin dice: «Esta película es investigación. El contexto de esta investigación es París. No es una película de ficción. Esta investigación es de la vida diaria. No es un documental. El objetivo de esta investigación no es describir; es un experimento vivido por sus autores y actores.* Estrictamente hablando, esta película no es sociológica. Una película sociológica investiga la sociedad. Esta es una película etnográfica en el sentido más fuerte del término: estudia la humanidad» («This film is research. The context of this research is Paris. It is not a fictional film. This research concerns real life. This is not a documentary film. This research does not aim to describe; it is an experiment lived by its authors and its actors. This is not, strictly speaking, a sociological film. Sociological film researches society. It is an ethnological film in the strong sense of the term: it studies mankind») Jean Rouch y Steven Feld, *Cine-Ethnography* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003), 232.. No era documental, no era ficción, pero en ella todos estos elementos se combinaban en un modo reflexivo cinematográfico. Edgar Morin y Jean Rouch lo describen como un sociodrama o sicodrama en el que los autores, como los actores, lo desarrollan colectivamente al ver sus roles frente a la pantalla. *Actores, en este contexto, no significa que los hombres y mujeres que participan en este experimento fueran contratados para ejercer otros roles diferentes a los de su vida diaria. Cuando Morin habla de actores se refiere a la máscara que todos tenemos y que el experimento cinematográfico se supone que revelará.
- ² ¿Cómo vives?, es la pregunta que Edgar Morin dispuso en el verano de 1960 para encontrar en estudiantes, trabajadores, secretarias, personas al azar en las calles de París, la apertura que los llevara a una hermandad en un experimento cinematográfico. La pregunta era dirigida a los sujetos, pero las respuestas no eran puntos de llegada de realización individual, sino de realización colectiva. Para la pregunta ¿Cómo vive usted?, en la forma de tal experimento, no había nombre; se le llamaba sociodrama, sicodrama, y no era documental, ni ficción, y sin embargo era una mezcla de todos ellos. Rouch y Morin veían en la intervención del cine en la vida una confrontación «de la epistemología de la intersubjetividad». Y esa misma pregunta, Bucher, Gabri y Anastas se la formulan al material encontrado. ¿Cómo vive usted? es la pregunta y el código de apertura de estas imágenes del pasado, pero de un pasado que tiene una carga simbólica inmensa; un pasado al cual continuamente retornamos. Esas imágenes corresponden a un París que entraba en la década de los sesenta. Esa década impregnada de las fuerzas que llevarían al devenir de mayo del 68 se abren en este material en bruto a partir de la pregunta, que actúa como una fuerza mágica en el libro de la historia. Morin nos dice que la película no podía limitarse a ser una crónica del verano, sino que desde el montaje debía transformar el ¿Cómo vive usted? en ¿Cómo se puede vivir?, para terminar en un último nivel de acción: ¿Qué se puede hacer? Todas estas preguntas se le arrojan al espectador en el montaje; un montaje del cual ni Morin ni Rouch pudieron participar, pero que en su actualización, en su montaje, en el hoy, en Crónica de una película, también se vuelven a reformular. Cuando Bucher, Gabri y Anastas nos dicen que la pregunta es la toma, y no el título de una película, oigo el eco de Dziga Vértov cuando dice: «cualquier film del cine-ojo está en el montaje desde el momento en que se elige el tema hasta la salida de la película definitiva, es decir, que está en montaje durante todo el proceso de fabricación del film» *Cine-ojo: [textos y manifiestos]* (Madrid: Fundamentos, 1974), 34.

- 3 Esta decisión busca reactualizar la pregunta. Su sintaxis no cambia, pero el mundo es otro, y sin embargo en ese paso del tiempo hay trazos y huellas de ese pasado, que son removidos en esas entrevistas. Las entrevistas realizadas en las calles de París no buscan un sujeto en particular, sino que indagan por ese espíritu de la época, por ese caminante que a su paso se piensa en un mundo que le exige moverse.
- 4 Las entrevistas a esos sujetos externos a la película, más allá de sus actores y autores, como los llaman Morin y Rouch, evocan otro tiempo y lugar. Estas entrevistas llaman a un espectador ilustrado que reconoce en el material bruto una ampliación de la construcción histórica, como también una dislocación de la misma en el presente.
- 5 La reflexividad de este texto, «Rouch, Brault, Marilou, Landry, Nadine, y Catherine toman el avión Caravelle. Rouch presenta a Catherine, de quien dice que es una mujer feliz: no tiene problemas (por desgracia ella tendrá algunos problemas en Saint-Tropez). En el avión, Rouch filma una conversación entre Catherine y Landry, quienes fingen que se acaban de conocer. Él filma a Marilou y Landry. En el tren de Niza a Saint-Raphaël filma de nuevo. (Nada de esto quedará en la película). «Rouch, Brault, Marilou, Landry, Nadine, and Catherine take the 'Caravelle' airliner. Rouch introduces Catherine, who is a happy woman: she has no problems, he says (unfortunately she will have some problems in Saint Tropez). In the plane, Rouch films a conversation between Catherine and Landry, who pretend they are just meeting. He films Marilou and Landry. In the train from Nice to Saint Raphaël, he films again. [Nothing of all of this is preserved in the film.]». Rouch y Feld, *Cine-Ethnography*, 241-242.
- 6 Esto me recuerda la película *El desprecio* de Jean Luc Godard. El desprecio es una película dentro de otra película. Allí vemos al productor norteamericano Jerry Provosh queriendo hacer una película distinta a la que su director Fritz Lang realiza. Esta polaridad no solo es un problema de intereses económicos, sino de órdenes de sentido, de configuración del lenguaje (véase *Twin Murders* en este volumen). Al cobrar Florence Dauman un alto precio por el uso de secuencias de la película original *Crónica de un verano*, les cerró a Bucher, Gabri y Anastas la posibilidad de usar la película original como punto de partida, apropiación o comparación. Ella y su decisión encarnan un orden de transparencia entre el autor y el valor de su discurso, en el que el discurso se le ha escapado a su autor, tal como *Crónica de un verano* se les escapó a Morin y a Rouch y ha entrado en la escala de valores de la imagen.
- 7 Aparece un nuevo formato: el reality show. Cada semana, el reality serializa la vida y, con una nueva disposición ética guiada por el entretenimiento, invita a la observación de unas formas de interacción que de antemano han sido preformadas. *Crónica de un verano* establece como su núcleo la reflexividad, tal como lo haría el reality tv muchos años después. Mediante el dispositivo cinematográfico, los actores y autores, recurriendo a la posibilidad de observarse en el teatro de la vida, pueden analizarse con la distancia que les da el ser espectadores de sí mismos. Morin y Rouch invitan a los actores a verse; aquí son una vez más capturados por la cámara mientras hablan de lo que ven de sí mismos y de los otros. Luego vuelven a ser grabados, pero en sus nuevas grabaciones han internalizado su actividad en el teatro de la vida diaria, como también la afectación que surge de la presencia del dispositivo cinematográfico a su producción como personas. Este experimento cinematográfico no tuvo formato en el cine; sus modos de creación y producción anticiparon el formato televisivo. Morin nos dice que Argos Films decidió el título *Crónica de un verano*, puesto que la pregunta *¿Cómo vive usted?* como título era demasiado televisiva. En el mundo de las conjeturas, ¿qué habría pasado si *Crónica de un verano* hubiera sido hecha para televisión? ¿Acaso habría podido crear su propio formato en un nuevo medio?

- ⁸ El texto de Edgar Morin *Crónica de una película* describe cada una de las tomas realizadas, aun aquellas que no fueron incluidas en la película final o que aparecieron parcialmente. El gesto de lo literal me recuerda a *Crazy Clown Time* de David Lynch. La canción describe las acciones de unos sujetos que, juntos, viven lo que Lynch llama *crazy clown time*. La letra describe sus acciones e interacción: «Molly rasgó su camisa», «Él regó la cerveza sobre Sally», «Buddy gritó fortísimo y escupió», «Todos corrían alrededor del patio»: estos son algunos ejemplos de lo que oímos. Lo que vemos es exactamente lo que recita la voz. Sin embargo, la relación entre la imagen y las palabras que oímos es de una compleja literalidad. Sí, compleja. El texto está en pasado, mientras que la imagen trae un presente en el que la acción se realiza ante nuestros ojos incorporando el ritmo de la canción. También vemos a Lynch cantando desde un televisor que comparte la escena con los sujetos. La voz que emana de la pantalla pareciera que programara desde el más allá, en el tiempo pasado de la luz de los electrones, el presente. Así, en la misma dislocación temporal —aunque la comparación me parece contrahecha— me presento ante *Crónica de una película*. La literalidad de la descripción a la que Bucher, Gabri y Anastas se aferran disloca la temporalidad de lo que vemos. Ese lenguaje que aparentemente liga un objeto con el dedo que lo señala (vemos a Marilou llorar, oímos que Rouch describe el silencio que se asentó sobre el lugar cuando Marilou habló del suicidio), esa literalidad que describe, que habla en tiempo pasado de una imagen que se manifiesta en el presente y que, sin embargo, es de hace más de cincuenta años, se presenta con la voz de un hombre que en el hoy vuelve sobre sí mismo, sobre sus palabras, sobre su experiencia.
- ⁹ Las palabras tienen referente, y es la imagen que vemos. Sin embargo, tienen un doble momento referencial. Sí, hacen referencia a la imagen, pero hoy las palabras tienen como referente las mismas palabras escritas hace más de cincuenta años. La voz en off que oímos es la de Morin, y vemos su doble imagen. Por un lado, en el material en bruto, Morin aparece como uno de los autores que interactúan con los actores. Por otro, en la actualidad Morin aparece leyéndose en un acto extendido de la reflexividad, la misma que Rouch y Morin proponían en su *cinema-verité*. Él, hoy vuelve sobre las palabras que escribió hace cincuenta años acerca de unas imágenes que emergen del pasado en un nuevo hoy, destruyendo su sombra, esa película que ganó Cannes, *Crónica de un verano*. En la actualidad, Morin vuelve sobre sí mismo, de la misma manera que sus actores volvían sobre su imagen cuando se miraban proyectados.

- ¹⁰ Crónica de una película mantiene la linealidad temporal con la que se realizó el proyecto de Crónica de un verano. Si bien se mantiene un orden en una línea de tiempo, el punto inicial y el punto de partida son diferentes. Podríamos decir que Crónica de una película es una línea paralela que corre en un nivel superior a la línea que trazó la película inicial, y en un nivel inferior de las veinte horas del material en bruto encontrado por Bucher, Gabri y Anastas. A través de estas tres líneas se pueden trazar secantes que las cruzan en puntos en los que la imagen coincide, y sin embargo, la distancia entre los segmentos de cruce es diferente. Más allá de dejarnos ver aquello que nunca vimos en Crónica de un verano, Crónica de una película nos permite entrar al tiempo que un sujeto tarda en enunciarse. En otras palabras, allí hay una relación con el lenguaje que se le ha escapado a la formalización de formatos para la pantalla y sus correspondientes espectadores. Morin nos dice, refiriéndose a Marilou: «Lo que sucedió esa noche fue un salto inesperado y angustiante, del cual la cámara, evidentemente, solo registró lo que emergió en el lenguaje y en la cara de Marilou». Rouch y Feld, *Cine-Ethnography*, 235 «What happened that evening was an unforeseen and distressing plunge, of which the camera evidently only recorded that which emerged in the language and on the face of Marilou». Si bien esto parece ser obvio, lo que nos deja ver el material en bruto es otra dimensión de ese mismo lenguaje: es su dilatación en la enunciación, es el silencio del que habla Rouch después de que Marilou hablara del suicidio. Sí, es su cara, pero no: a la vez es la mente dormida que se filtra despertando a través de la máscara; es afectividad en pantalla, y como tal, puede ser explotada; pero aquí va más allá de ser definida como la mente turbada de una inmigrante italiana que le habla a la cámara, para ser la expresión de un momento que se da en un colectivo que construye una experiencia cinematográfica, que quiere descubrir las resonancias colectivas de dicha afirmación.
- ¹¹ Jean Luc Godard, en un pequeño texto publicado en *Cahiers du Cinema*, da el siguiente ejemplo, a propósito del montaje: Hay un hombre atraído por una mujer. Él duda un cuarto de segundo si seguirla o no. La pregunta ¿Cómo abordarla? será respondida por la puesta en escena, mientras que la que el montaje responderá es ¿Y la amaré? En el caso del montaje, la pregunta que debe formularse se ubica en un problema de ver el pasado en el presente y pensar en ese futuro que no será, o que tal vez está por verse. No es un problema retroactivo. En otras palabras, no se trata de montar pistas del pasado, una tras otra, alineadas de tal manera que hagan el futuro plausible, sino de hacer aparecer una figuración del mundo en el presente. La duración de un futuro condensado en la pregunta ¿La amaré? se refleja en el manejo que se le da a ese cuarto de segundo, a esa duda. El problema de duración en Crónica de una película no está en que se deban o no cortar las tomas largas: radica en mostrar la duración de una generación que soñó un futuro para el tiempo en que vivimos hoy, como una imagen posible ya en esa época. ¿Qué vieron? ¿Cómo vivían? ¿Y de esa forma de vivir, qué permitió que mayo del 68 emergiera? El problema es la duración de una generación que con sus frustraciones en el pasado, vivió y quería vivir; esa generación es anhelada en el presente. La mezcla que se realiza en Crónica de una película entre la linealidad del texto de Morin leída hoy con las palabras que se escribieron hace cincuenta años, con la secuencia de los planos, deja entrever que ese futuro sin hacer en el presente puede ser rastreado. ¿Cómo se rastrea? Creando una experiencia hiperdimensional, de salto entre líneas.

¹² Esta decisión de Bucher, Gabri y Anastas de mantener tanto los errores como las discusiones técnicas recuerda una cita de Rouch, que lee Morin (sección 2 de *Crónica de una película*) a propósito de la conversación entre Jacques Mothet, trabajador en la fábrica de Renault, y el electricista de la película, Moineau, que por descuido nunca se grabó. Y la cita dice: «Este es uno de los principales obstáculos para este cine basado en la completa improvisación. Cuando no filmamos una escena como resultado de la falta de cuidado, o cuando la filmación falla por razones técnicas, la siguiente toma nunca es tan buena como el original. Todas ellas las eliminamos en la edición final. (En *La pyramide humaine* también sufrí terriblemente por esta dificultad: ciertas escenas rehechas debían mantenerse, y ellas son las peores de la película)» Rouch y Feld, *Cine-Ethnography*, 264 «This is one of the major obstacles in this cinema based on complete improvisation. When we do not film a scene as a result of carelessness, or when the filming fails for technical reasons, the new takes are never as good as the original. We eliminated all of them in the final editing. (In *La pyramide humaine* I also suffered terribly from this difficulty; certain remade scenes had to be kept, and these are the worst in the film.)». Si bien la improvisación también necesitó su puesta en escena, los errores y las discusiones técnicas se insertan en el desarrollo de este experimento cinematográfico que se extiende en el tiempo no solo como el archivo de un tesoro cinematográfico, sino también de nuestra historia, historia de archivo y archivo de historia: el cine. *Crónica de una película* es una película de una película, pero es como un hongo, un parásito que se come la Historia del cine —una historia con mayúscula— desde adentro. *Crónica de una película* es parásita de sí misma, y a la vez de su huésped, de su origen, de su referente, que es *Crónica de un verano*. La repite sin repetirla. Recordemos la imposibilidad a la que se enfrentan Bucher, Gabri y Anastas si no pueden usar el material original; sin la película original, pero con uno de sus autores, que la cita, *Crónica de una película* destruye por dentro a *Crónica de un verano*.

¹³ *Twin Murders (a Mystical Diagram)*. François Bucher, 1999

¹⁴ *Crónica de una película*, por ser una película en sí misma, sin necesitar el original, no es copia, por lo cual es imposible situarla en este binarismo. Ella escapa a su referente y lo cita a la vez; es por eso que son tres líneas paralelas, y no círculos concéntricos. Lo más interesante es que esto solo es posible mediante el ejercicio de reflexividad que exhibe *Crónica de una película*. Esta rompe el contexto de *Crónica de un verano*, específicamente su construcción como narración, puesto que realiza el mismo ejercicio que Morin y Rouch les invitó a hacer a sus actores, pero con sus autores. Ellos recorren una vez más su historia en la película, y con ello transforman ese fracaso que Morin consideró que fue *Crónica de un verano*. En el ejercicio reflexivo al que Morin es invitado a realizar, *Crónica de una película* se abre a otros personajes que figuran por igual, que se incluyen a sí mismos, como también se incluye la técnica que les permitió producir ese material; sin embargo, el problema no radica solo en la ampliación de la mirada de sus actores y autores, sino en un experimento cinematográfico que se documenta a sí mismo y así muestra sus límites y alcances.

¹⁵ El problema del formato en *Crónica de un verano* consiste no solo en que en su momento este gran experimento cinematográfico fuera cerrado a los noventa minutos del cine, y que sus largas tomas y su pregunta eje fueran demasiado televisivas. El problema del formato también apunta a los cuerpos, a los espectadores que consumirían las imágenes. En este sentido, cualquier formato interpela a un cuerpo, ya sea el couch potato de la televisión o el que *Crónica de una película* busca llamar. Este llamado hace eco al que Morin hizo al pedir un nuevo corte con las veinte horas de material en bruto, y que generó *Crónica de una película*. Quisiera pensar que ese llamado también se hacía con el propósito de solicitar un nuevo espectador, o tal vez porque se pensaba en uno que alguna vez existió. No solo es la transformación de la Historia del cine —Historia con mayúscula—, sino la de sus espectadores.

¹⁶ ¿Qué les hace el tiempo a las imágenes? ¿Es el tiempo o el archivo? ¿O es el archivo montado en un nuevo tiempo? Bucher, Gabri y Anastas nos dicen que «Cualquier plano azaroso de París es ahora un plano histórico». Ahora. Ese ahora es un nuevo tiempo. Ese ahora no son solo hoy con los cincuenta años que han pasado desde Crónica de un verano. Es el tiempo cinematográfico que ensambla una época en una imagen y en la multiplicidad refractada que aparece en el ejercicio de lectura de sí mismo por parte del único autor vivo, Morin. La imagen, como flash de una época, por un lado, y la refracción en el hoy que produce ver a Morin leyendo hoy lo que escribió hace cincuenta años, dejándonos ver su mirada sobre los eventos que dieron lugar a esas imágenes.

¹⁷ Las imágenes que solicitan cuerpos, los cuerpos que solicitan tiempo, y el tiempo que nos habita desde adentro y desde afuera.