

La Piel del Mundo
Horacio Coppola y el Cine

Por David Oubiña

El Cine Club de Buenos Aires

Es curioso: el fotógrafo Horacio Coppola enuncia la escena primaria de su educación perceptiva en términos cinematográficos. En un texto autobiográfico se refiere al nacimiento de su "amistad" con la imagen y explica que "el cine era también niño cuando yo era un pibe en apuros para poder leer los cuentos de Calleja". Todos los días, después de cenar, el pequeño Coppola bajaba con su padre a cerrar la puerta de calle de la casa familiar. En esa despedida del día, el niño podía entrever el mundo de los adultos que se extendía más allá. El cafetín de al lado "escondía su noche tras puertas cerradas y cortinas opacas. Mi aventura primera: mirar por las rendijas la perspectiva geométrica de mesitas, tacitas blancas, los perfiles de siluetas negras de espaldas y con sombreros. En el fondo, una ventana. En ella gesticulaba la vida su mágico claro-oscuro devenir. Lo descubrí con un ojo abierto, seguramente el ojo del corazón; y cerrando el otro y con él mi realidad: yo consustanciado con el ser de la imagen"¹. No hay sonidos. Sólo formas en movimiento. La escena de iniciación del fotógrafo es un film mudo en el cual, de una manera incipiente, la perspectiva geométrica de las mesas filtra la realidad del mundo que se agita por detrás del marco de una ventana o una pantalla.

Un film mudo, entonces, como los que podían verse en las salas de Buenos Aires y que, sometido a la distorsión del recuerdo, ha adquirido retroactivamente una estética vanguardista. Como sea, resulta evidente que el imaginario del cine formaba parte del niño Coppola. En efecto, las películas desembarcan muy temprano en la Argentina, pocos meses después de las primeras funciones de los Lumière en el Grand Café del Boulevard des Capuchines. Desde el comienzo, la experiencia cinematográfica del público porteño fue intensa. En 1930, la revista británica *Close Up* sostenía que "pese a que la Argentina no es –comparativamente– un país productor de cine, debe ser uno de los más grandes consumidores del mundo (...) Dos millones de habitantes. Doscientos cines. Noventa y cinco toneladas de película importada (...) Buenos Aires es la perfecta ciudad cosmopolita del cine"². Poco antes de ese diagnóstico, en 1927, León Klimovsky había comenzado a organizar las primeras proyecciones de "cine artístico" en la biblioteca Anatole France y, al año siguiente, ya había convencido a un grupo de

intelectuales y artistas acerca de la necesidad de fundar un espacio para exhibición de films no comerciales que se llamaría Cine Club de Buenos Aires. Según comenta Jorge Miguel Couselo: "Klimovsky evoca (*Cuadernos de Cine*, Buenos Aires, n° 3, 1955) que en 1928 comenzaron las proyecciones del Cine Club de Buenos Aires en la Asociación Amigos del Arte (en la calle Florida, más tarde Galería Van Riel, hoy desaparecida), pero otras fuentes no lo afirman o documentan así. Las dos versiones pueden ser ciertas: que en 1928 se hicieran exhibiciones aisladas y que el primer ciclo orgánico fuera al año siguiente"³.

La comisión directiva quedó integrada por el propio Klimovsky, Marino Cassano, Horacio Coppola, Leopoldo Hurtado, Néstor Ibarra, Jorge Romero Brest y José Luis Romero aunque, entre sus socios fundadores, también figuraban Héctor Eandi, Ulyses Petit de Murat, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, César Tiempo y otros. El diario *La Nación* (7 de agosto de 1929) anunció que el 21 de ese mes comenzarían las actividades y, en la ficha de adhesión que el Cine Club distribuía entre los interesados, se explicaba en qué consistiría su programa de acción: "Semanalmente organizaremos una exhibición, cuyo programa, esquematizándolo, se concreta así: películas de ante guerra, que suelen poseer virtudes cómicas a más de las instructivas que de por sí traen, y una película de valor reconocido dentro del género dramático o cómico, o una película que llamaremos *de estudio*. Queremos designar con este nombre a las obras que contempladas en su conjunto, como unidad artística, adolecen de graves defectos, hasta llegar a ser un tanto pesadas; pero el espectador, deseoso de capacitarse en el juicio de la obra cinematográfica, queda con exceso compensado con los valores fragmentarios, que se revelan en repetidas escenas, lo suficientemente numerosas y lo necesariamente originales e innovadoras como para merecer nuestra elección. Y, por último, en ocasiones alguna documental o de dibujos animados". Queda claro que el Cine Club no sólo se proponía difundir films primitivos y vanguardistas de relevantes valores artísticos sino que también pretendía llevar a cabo una tarea didáctica. Y en este sentido proyectaba ir más lejos ya que tenía planes de fundar una revista, organizar una biblioteca y fundar una cinemateca.

Horacio Coppola, secretario responsable del Cine Club, lee unas páginas de presentación durante la apertura: "Necesitamos conocer el cine, nos obligamos a no desconocerlo, sólo podemos valorarlo después de realizar estas etapas previas y admitir, al iniciarlas, la existencia de valores a descubrir. Estos valores a descubrir pueden ser positivos: belleza, utilidad, bondad; o negativos: fealdad, inutilidad, maldad. Por ahora nuestra tarea no puede ser otra que descubrirlos racionalmente, llegar a decir, por ejemplo, que el cine es valioso por razones y valioso por razones de razón. Que el cine es valioso lo intuimos, intuición que demostramos organizando el Cine Club". La primera temporada tuvo lugar entre el 21 de agosto y el 27 de noviembre de 1929, en quince sesiones semanales. Durante el año siguiente y hasta el 28 de octubre de 1931, el Cine Club de Buenos Aires extendió sus actividades. Al dejar de funcionar, Klimovsky contabilizó ciento catorce exhibiciones y conferencias. La amplitud y el eclecticismo fueron la característica

sobresaliente de esos encuentros. Esto es lo que se destacaba en una nota publicada por Guillermo de Torre en *La Gaceta Literaria* de Madrid, en 1930: "La novedad más considerable que puede presentar el Cine Club de Buenos Aires con relación a todos los clubs similares europeos es la abundancia de films rusos y soviéticos, de aquellos que la censura europea proscribía y que aquí se dan públicamente y sin mayor asombro". Y luego concluye: "El Cine Club será el único refugio de este arte (el cine) como tal, mientras no surjan las salas especializadas, mientras los cines típicos del centro de la ciudad (y en Buenos Aires no hay menos de diez en el espacio de cuatro 'cuadras' o manzanas) prodiguen indistintamente lo excelente y lo pésimo ante un público más opiómano que cinéfilo"⁴.

¿Qué películas se proyectaron durante esos años, entre 1929 y 1931? Los cómicos del período mudo, las vanguardias francesa y alemana, cine americano clásico, cine soviético. Una rápida enumeración permite apreciar la variedad de sus exhibiciones: *El acorazado Potemkin* (Sergei Eisenstein, 1925), *La estrella de mar* (Man Ray, 1928) y *Entreacto* (René Clair, 1924) en la segunda sesión; *El gato y el canario* (Paul Leni, 1924) en la cuarta sesión; *Armas al hombro* (Charles Chaplin, 1918) en la quinta sesión; *El gabinete del Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1919) en la sexta sesión; una antología de "lo cómico" (integrada por fragmentos de films de Max Linder, Roscoe Arbuckle, Harold Lloyd, Larry Semon, Harry Langdon, Buster Keaton y Charles Chaplin) en la séptima sesión; *La sexta parte del mundo* (Dziga Vertov, 1926) en la novena sesión; *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (Walther Ruttmann, 1927) en la undécima sesión; *La pasión de Juana de Arco* (Carl Dreyer, 1928) en la duodécima sesión; *Moana* (Robert Flaherty, 1926) en la décima tercera sesión; *El hundimiento de la casa Usher* (Jean Epstein, 1928) en la vigésima sesión; *Las tres luces* (Fritz Lang, 1921) y *El estudiante de Praga* (Henrik Galeen, 1926) en la vigésima cuarta sesión; *Zvenigora* (Alexander Dovzhenko, 1928) en la vigésima quinta sesión; *Tempestad sobre Asia* (Vsevolod Pudovkin, 1928) en la vigésima octava sesión.

La última función del Cine Club es la número 49: allí se proyectan *Ojo por ojo* (*Big Business*, James Horne, 1929), con Laurel y Hardy, y *El viento* (Victor Sjöström, 1928). En el programa de mano se anuncia que, por resolución de la última asamblea, el Cine Club clausura su tercer y último ciclo de revisión y que a partir de entonces, "orienta definitivamente sus esfuerzos hacia la producción propia y la importación de film independiente, propósitos los más importantes de los que motivaron la creación de la entidad. Las exhibiciones de revisión han sido, como repetidamente se advirtió, sólo una parte de la obra del Cine Club, su obligado prólogo más bien y no a título de entretenimiento, sino de estudio". En efecto, en el acta fundacional de la entidad, ya se hacía referencia a "nuestras tentativas de propia filmación. A este último efecto han sido designados tres grupos filmadores dirigidos respectivamente por los señores: Jorge Luis Borges, León Klimovsky, Néstor Ibarra. Cada uno de estos grupos presentará al Cine Club un ensayo cinematográfico que será exhibido a los socios oportunamente". No hay ningún documento que ofrezca testimonio sobre la concreción de esos "ensayos cinematográficos" y, tal vez, debería asumirse que constituyen uno más entre los

numerosos proyectos que el Cine Club se propuso pero luego no pudo llevar a cabo. No obstante, poco después, el joven Horacio Coppola cumpliría con ese programa y comenzaría a filmar sus propias películas.

Los dos viajes que realiza a Europa (diciembre de 1930 - mayo de 1931 y octubre de 1932 - agosto de 1935) fueron, en un sentido preciso, experiencias de aprendizaje. Aprendizaje fotográfico y aprendizaje cinematográfico. Coppola había empezado a sacar fotos a fines de los años 20 y, desde un principio, se había inclinado hacia lo moderno. Como sostiene Jorge Schwartz, se trata de un fotógrafo que nace moderno: "Gran parte de los artistas consagrados del período de las vanguardias hace un recorrido que se inicia en lo figurativo para culminar en la abstracción o en la geometría. En Coppola ocurre un fenómeno poco menos que extraordinario: esta línea 'evolutiva' no tiene lugar. La tesis de un Coppola moderno anterior a la Bauhaus, además de ser reivindicada por el propio artista, es ratificada por los críticos"⁵. Antes de partir hacia Europa, entonces, sus conocimientos sobre fotografía son básicamente intuitivos y, muy probablemente, no ha tenido ocasión de ver muchas fotos modernas; por el contrario, se puede afirmar que ya, en ese momento, es un cinéfilo consumado que posee un panorama muy completo sobre la actualidad cinematográfica. Durante ese primer viaje y el siguiente compra los numerosos libros y revistas que constituirán el núcleo de su biblioteca cinematográfica (significativamente la colección de Coppola no abunda en libros sobre fotografía de esa época): Rudolf Arnheim, Béla Balázs, Paul Rotha, Jean Epstein, Henri Diamant-Berger, Léon Moussinac y Raymond Spottiswoode, así como varios números de *Close Up*, *L'Art cinématographique*, *Cinema Quarterly* y *Film Art*⁶. En 1930, la mirada de Coppola se halla más permeada por el cine que por la fotografía. Y, sin duda, luego de la influencia primera de su hermano Armando, son las películas las que han forjado su mirada de fotógrafo.

Europa I: las vanguardias

Armando Coppola y el cine, entonces. Habría que agregar: Borges y Le Corbusier, cuya influencia ha sido reconocida tanto por los críticos como por el propio fotógrafo. Los primeros libros de poemas de Borges, sus ensayos de la década del 20, el *Evaristo Carriego*, por un lado; la célebre serie de conferencias dictadas por Le Corbusier en Buenos Aires en 1929, por otro. Las fotos tempranas que logra en esos años (y que se cuentan entre lo más notable de su larga producción) son una decantación muy personal de lo que ha observado y escuchado atentamente. Esas imágenes se ubican de una manera consciente en el cruce de lo popular y lo vanguardista, en la intersección entre tradición y modernidad. Como ha notado Adrián Gorelik: "Toda obra artística conlleva un programa estético, pero las fotos de Coppola son también un programa arquitectónico, urbano y cultural, una apuesta a la definición de un tipo de modernidad para la ciudad (...). Es el carácter programático lo que le permite a Coppola eludir la veta principal de la

‘fotografía urbana’: prácticamente no fotografía escenas, no capta *momentos* de la ciudad en *movimiento*. Construye motivos formales atemporales, postula arquetipos para la ciudad que se instalan en una doble búsqueda de síntesis, típica de un sector de la vanguardia porteña: la síntesis entre modernidad y tradición, y entre la ciudad y la pampa”⁷.

En el comienzo de la década del 30, Coppola ha decantando esos cruces hasta conformar una mirada que podría llamarse clásica. Por esa misma razón, el segundo viaje a Europa, en 1932, es una verdadera conmoción que lo arroja de nuevo hacia los experimentos de las vanguardias. Al llegar, conoce a Grete Stern y, por su intermedio, a Walter Peterhans, que dirigía el Departamento de Fotografía de la Bauhaus en Berlín. Al mismo tiempo toma un curso dictado por el director búlgaro Slatan Dudow (que había sido asistente de Fritz Lang en *Metrópolis* y que, en ese momento, proyectaba un film junto a Bertolt Brecht) y, en el Estudio Tempelhof, asiste al rodaje de una película de Carl Frölich (que había realizado el primer film sonoro alemán y que, poco después, dirigiría a Ingrid Bergman y Zarah Leander, antes de ingresar al Partido Nazi). En 1933, Coppola compra la cámara filmadora Siemens de 16 mm, con la que rodará sus películas durante su paso por Berlín, París, Londres. Siguiendo los postulados de Hans Richter y de muchos vanguardistas, practica las dos formas cinematográficas que pueden oponerse a la incipiente industria del entretenimiento: el film documental y el film experimental. Años después, en “El cine como arte original”, Richter todavía defiende esos dos estilos como alternativa estética frente a lo que denomina el “cine de argumento”. Su punto de partida es la fórmula propuesta por Pudovkin: “Lo que es una obra de arte antes de ser puesto delante de la cámara (como la actuación, la escenificación o la narración novelesca) no es una obra de arte en la pantalla”⁸. Si el cine quiere ser una forma de arte original debería liberarse de la mera habilidad para *reproducir* y debería explotar, en cambio, su capacidad para *producir* sensaciones que no serían posibles en otras artes. Debería liberarse –sostiene Richter– de su predisposición para ser un buen auxiliar del teatro o de la novela y asumirse como una forma artística pura.

Con el estilo documental, el cine vuelve a sus fundamentos y, en la medida en que logra dar sentido a los elementos naturales, encuentra un desarrollo que es ajeno a la tradición teatral o literaria. De todos modos, previsiblemente, Richter toma partido por lo experimental: “La influencia del documental está creciendo pero su contribución a un arte cinematográfico es, por naturaleza, reducida. Está limitado por la misma arma con la cual ha dominado la influencia de las dos artes antiguas. Como sus elementos son los hechos, sólo puede ser arte original dentro de los límites de esa realidad fáctica. Todo uso libre de las cualidades mágicas, poéticas e irracionales que el medio cinematográfico le puede brindar debe ser excluida *a priori* (por no ser factual). Pero sucede que estas cualidades son esencialmente cinematográficas, son características del cine y son, estéticamente, las que prometen futura elaboración. Aquí es donde la segunda de las formas cinematográficas originales tiene su lugar: el cine experimental”⁹. ¿Cuáles son las propuestas del cine vanguardista? Se podría resumir: la desnaturalización de los objetos

que, descontextualizados, pueden entrar en nuevas relaciones y producir nuevos sentidos; la orquestación del movimiento a través de ritmos plásticos que crean una música visual, tal como quería Léger; la distorsión y reconstrucción de las formas en términos cinemáticos según las reglas del cubismo; la velocidad, las máquinas y los autómatas del futurismo; la apelación a lo onírico y lo irracional tal como la practica el surrealismo; la supresión del argumento y de toda estrategia narrativa en beneficio de un puro juego de formas y ritmos, como en Dadá. Coppola es fiel a ese programa. Pero lo es a su manera porque, en rigor, sigue la propuesta de Richter a través de un camino inverso: intenta primero con un film experimental y elige finalmente lo documental. Dentro de su producción cinematográfica, *Sueño* (*Traum*, 1933, 2' 20") pertenece al primero de esos estilos mientras que *Un muelle del Sena* (*Un Quai de la Seine*, 1934, 3' 40") y *Un domingo en Hampstead Heath* (*A Sunday in Hampstead Heath*, 1935, 10' 45") pertenecen al segundo.

Sueño es un breve cortometraje inspirado en los films de vanguardia que Coppola había visto en Buenos Aires y motivado por su experiencia de aprendizaje en Alemania. Fue rodado en Berlín con la participación de Ellen y Walter Auerbach. Lo primero que vemos es un hombre (Walter Auerbach) inclinado sobre una mesa. Lo rodean objetos cotidianos: un pedazo de pan, un vaso de agua, seis medias cáscaras de huevo, un cuchillo, una vela, un cenicero lleno de colillas. El hombre sueña. Con sutileza, sin ningún alarde visual, Coppola nos introduce en su mundo onírico. Allí, vemos pasar las hojas de una partitura. Intercalada en ellas, pasa la foto de una mujer que, de pronto (como si proviniera del mundo mítico de Tlön), se materializa entre los objetos de la mesa. Ahora, una billetera se abre para mostrar un billete y, cuando se cierra, el dinero aparece entre los dedos del hombre. Por último, un armario deja ver una galera y un bombín que siguen el mismo destino de la foto y el billete. Una panorámica parte del hombre dormido hasta encontrar, del otro lado de la mesa, al mismo hombre observando la escena. Ese hombre se calza la galera, se guarda la foto, se roba el billete y huye del cuarto. El durmiente despierta, se coloca el bombín y sale detrás del ladrón. Tras una breve y desopilante persecución por el campo, encuentra una pelota inflable que le ha salido al paso mágicamente y se la arroja a su doble. La pelota golpea en la cabeza del usurpador y hace caer su galera que, también mágicamente, se desvanece al tocar el suelo. Entonces, el hombre de bombín se guarda el billete recuperado, toma del brazo a la dama del retrato (Ellen Auerbach) y se aleja con ella como si fuera el final de una película de Chaplin.

Se trata de un ejercicio visual que circula a través de algunos tópicos caros a las vanguardias. De todos modos, a Coppola no le interesan los ritmos abstractos, ni el movimiento de puras formas geométricas, ni las distorsiones visuales mediante lentes especiales a la manera de *Ballet mecánico* (*Ballet mécanique*, Fernand Léger, 1924), *Cine anémico* (*Anémic Cinéma*, Marcel Duchamp, 1926), *Emak-Bakia* (Man Ray, 1926), *Rhythmus 21* (Hans Richter, 1921), *Sinfonía diagonal* (*Symphonie diagonale*, Viking Eggeling, 1921) o *Juego de luces negro, blanco, gris* (*Lichtspiel: Schwarz-Weiss-Grau*, László Moholy-Nagy, 1932). No hay, en *Sueño*, una fascinación por los efectos ópticos.

Coppola usa muy pocas trucas, que podrían reducirse a simples apariciones o desapariciones mediante cámara detenida. Su película funciona, más bien, a partir de núcleos que todavía pueden llamarse dramáticos y en los que sobrevive algún resto narrativo aun cuando el relato esté sometido a una desarticulación orgánica. En este sentido, su ámbito de pertenencia debería buscarse junto a otros films del período, interesados por las exploraciones poético-psicológicas y vinculados al surrealismo, como *Un perro andaluz* (*Un Chien andalou*, Luis Buñuel, 1928), *La edad de oro* (*L'Âge d'Or*, Luis Buñuel, 1930), *La sangre de un poeta* (*Le Sang d'un Poète*, Jean Cocteau, 1930) o *La caracola y el clérigo* (*La Coquille et le Clergyman*, Germaine Dulac, 1927). En esos años, precisamente, Antonin Artaud (guionista de Dulac) había escrito: "Lo que es claro es lo que nos es inmediatamente accesible, pero lo inmediatamente accesible es la simple apariencia de la vida. Comenzamos a darnos cuenta de que esta vida demasiado conocida y que ha perdido todos sus símbolos, no es toda la vida. Y la época que vivimos es bella para los brujos y para los santos, más bella que nunca. Toda una sustancia insensible toma cuerpo, trata de alcanzar la luz. El cine nos acerca a esa sustancia. Si el cine no está hecho para traducir los sueños o todo aquello que en la vida despierta se emparenta con los sueños, no existe"¹⁰.

El *amor fou*, el doble, las pulsiones irracionales, las contaminaciones entre la fantasía y la vida diurna, son tópicos de estos films que también aparecen en *Sueño* como parte de un mismo *Zeitgeist*. Pero aun cuando pueda acomodarse con facilidad dentro de este grupo de películas, cabe destacar que no hay, en Coppola, ese afán destructivo y anárquico de *Un perro andaluz* ("un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen", como escribió el propio Buñuel) ni el clima inquietante y sombrío que domina el mundo onírico de Dulac / Artaud. En Coppola, la violencia no es un componente estructural y el costado agresivo que implica toda subversión se encuentra ostensiblemente atenuado. Frente a un final ambiguo y oscuro como el de *Un perro andaluz*, donde los amantes terminaban con medio cuerpo enterrado en la arena de la playa, Coppola deja que la pareja se aleje despreocupadamente por el prado. *Sueño* se instala en el borde luminoso de las vanguardias. Como *Entreacto*, con sus corridas alocadas, sus personajes burlones y sus juegos absurdos de apariciones y desapariciones, o como *Fantasmas antes del desayuno* (*Vormittagsspuk*, Hans Richter, 1928), con sus sombreros voladores, sus revólveres proliferantes y su pequeña tribu de objetos cotidianos que se rebelan antes de ocupar su lugar obedientemente cuando el día se pone en marcha.

Lo curioso es que Coppola nunca deja de ser geométrico y racional incluso allí en donde parecería buscar el delirio y la alucinación. Debajo de la superficie levemente dislocada de *Sueño*, es posible reconstruir una narración lógica. Quizás debería atribuirse esa tensión al encuentro entre la iconoclasta escena artística de Berlín y el temperamento más clásico del cineasta. Evidentemente, Coppola no fue inmune al deslumbramiento que le produjeron la influencia de la Bauhaus, las enseñanzas de Walter Peterhans y la amistad con Grete Stern y Ellen Auerbach. Como testimonio de ese impacto, *Sueño* exhibe las marcas dejadas por los trabajos de ringl+pit, el estudio de avanzada que Stern

y Auerbach poseían en Berlín. Allí ambas fotógrafas desarrollan algunas obsesiones aprendidas en las clases de Peterhans: a la obsesión por los pliegues en las ropas, la lisura perfecta del huevo y la mirada extrañada sobre los objetos más cotidianos que ya aparecen en las fotos del maestro, las jóvenes le agregan el gusto por el diseño, el fetichismo de la moda y la aplicación del fotomontaje a la publicidad¹¹. Años después, Auerbach hará referencia a un “tercer ojo” para referirse a su estilo: “en mi trabajo fotográfico, me he esforzado no sólo por registrar lo que se ve en la superficie sino que también he intentado capturar la esencia que yace detrás de la superficie de las cosas”. En *Sueño*, esa intención de ver más allá de la superficie todavía se aplica en un sentido estricto a descubrir el otro lado de lo real. Sin embargo, muy pronto, Coppola redefine el sentido de su mirada en una dirección diferente: en sus siguientes películas, la voluntad de capturar una esencia ya no supone la intención de mostrar lo otro de las cosas sino, simplemente, observarlas con otros ojos.

Cuando rueda *Un muelle del Sena* y *Un domingo en Hampstead Heath*, parecería haber olvidado los experimentos con la subjetividad para convertirse en un cineasta de la ciudad. Entre ambos films, durante la primavera de 1935, realiza una documentación fotográfica de la región de Ardèche (Francia) como base para una película que debería haberse llamado *Paysage et Vie*. El proyecto no se concretó pero su título sirve para caracterizar los intereses de esos dos ensayos documentales que filma antes de regresar a Buenos Aires. Años después, recordará: “Un paseo por los muelles del Sena y la visión dinámica de un gato negro sumergido en las aguas onduladas por el paso de una barcaza me incitan a realizar unas secuencias en 16 mm desde el Pont des Arts y el Pont Neuf. Junto al *Traum* de Berlín y *Un domingo en Hampstead Heath* de Londres, son mis primeros pasos de cineasta”¹². Los ensayos documentales en París y en Londres son muy diferentes al film realizado en Berlín: a Coppola ya no parece interesarle la realidad interior de los sueños sino la descripción de algunos fragmentos de la vida en la ciudad. Lo que importa, ahora, es la fidelidad en la representación minuciosa del tiempo y del espacio urbanos.

Europa II: los documentales

En *Un muelle del Sena*, la imagen del cartel del Pont des Arts, sostenido sobre el poste de alumbrado, es casi un marco temático que contextualiza e introduce las acciones del film. Completando el propósito de situar al espectador en un ámbito determinado, se suceden unas amplias panorámicas que muestran el río y las barcazas. Dos linyeras intercambian valores: un sobretodo y un papel de diario que servirá de colchón. Parecen operarios relevándose en el trabajo o soldados haciendo el cambio de guardia. Uno de ellos, el recién llegado, se pone el sobretodo y se acuesta sobre el papel de diario mientras el otro parte llevando su bolso. Ahora la cámara ha descendido para observar más de cerca. Basura. Más linyeras. Algunos duermen; otros, simplemente, permanecen

recostados tratando de aprovechar el sol. Un graffiti con un dibujo de un pene (a Coppola, como a Brassai, le gustan las inscripciones sobre las paredes). Las argollas de amarre sobre las piedras. Excrementos. Más basura en el río. Un árbol. Un grupo de linyeras jugando a las cartas. La cámara sube de nuevo hasta el nivel de la calle y observa desde arriba a los pordioseros que empiezan a confundirse con otros transeúntes. Parecería haber más gente y los *clochards* se han integrado a los paseantes. La calle. Mediante la única toma en movimiento, desde un vehículo, nos alejamos del puente. Una panorámica hacia arriba, siguiendo el humo de una de las chimeneas de un barco, encuentra el cielo y el film concluye.

Coppola dijo sobre *Un muelle del Sena*: "Un ejercicio elemental de cámara y montaje (...) realizado en un día de otoño de 1934. Es un intento por captar la expresión de un determinado lugar, analizando visualmente el aspecto físico de cosas y personas, y presentando las imágenes en la simple sucesión de montaje"¹³. Esos son, en efecto, los rasgos sobresalientes del film. Por un lado, el cineasta está interesado en capturar con su cámara una "realidad pura" que surge del contacto entre el que observa y el objeto observado. Y, por otro lado, esa mirada exhaustiva sobre el lugar se expresa a través de una descripción analítica de los individuos y los objetos que lo componen. Tal como se lee, años después, en "Imagem": el fotógrafo es "hombre que mira, ve, encuentra, inventa, ELIGE lo iluminable. Y por enamoramiento: el hombre que ve la piel del mundo, de sus gestos, de sus perspectivas, de las esenciales armonías, de las entrañables expresiones que afloran de lo visible, la geometría de la tierra y la libertad del horizonte"¹⁴. La manera en que Coppola procede suele reiterarse y responde a una articulación entre aquello que, en la gramática clásica del cine, se denomina *planos de establecimiento* y *planos de aproximación*: primero identifica una escena a la distancia (en plano general) y luego se acerca para describir de manera singularizada (en planos enteros o medios) aquello que le ha llamado la atención. Pero, de manera significativa, la mirada no establece ninguna jerarquía entre los linyeras y los objetos de su entorno. Los *clochards*, las cadenas, la basura o el tronco de un árbol son partes de una enumeración que se presenta "en la simple sucesión de montaje". Todos ellos son parte del paisaje.

En algunas fotografías de László Moholy-Nagy (*Mendigo en el puerto de Marsella*, 1929) o de André Kertész (*La siesta del vagabundo vista desde el Pont au Change*, 1927) es posible encontrar algunas imágenes muy similares a las del film de Coppola. Allí aparecen ya los linyeras y también la predilección por una perspectiva desde lo alto. Pero es probable que, incluso antes de eso, Coppola haya aprendido ese mecanismo de descripción y enumeración, tan característico de su cortometraje, en las películas del período mudo. Sobre todo en los films cómicos, cuya estructura se definía por el marco que proporcionaba un determinado lugar más que por los lineamientos de una trama. Los primeros films de Chaplin, de Keaton, de Harold Lloyd, se organizan invariablemente a partir de la elección de un espacio para, luego, acumular las situaciones graciosas sugeridas por ese motivo. En *Un muelle del Sena*, algunos cortes parecen responder a la mera intención de enumerar a través del montaje; pero, en otros momentos, revela una

voluntad explícita de lograr una continuidad perfecta. Al comienzo de la película, por ejemplo, cuando los dos linyeras intercambian diario y abrigo, Coppola corta desde un plano casi cenital a un plano lateral en picado que le permite anticipar el momento en que uno de los hombres se alejará del lugar. Entre un plano y otro la cámara se ha desplazado y han transcurrido, al menos, varios segundos. Si se tiene en cuenta que toda la situación fue rodada con una sola cámara y que, no obstante, el corte conserva un perfecto *raccord*, entonces resulta evidente que Coppola ha incorporado a conciencia las técnicas de la elipsis aplicadas al documental.

Un muelle del Sena comparte esa forma de poesía objetiva que aparece en las primeras películas de Joris Ivens: el análisis sistemático de un mecanismo, en *El puente* (*De Brug*, 1928), o la investigación abstracta sobre el agua, en *Lluvia* (*Regen*, 1929). ¿Había visto el joven fotógrafo esos tempranos documentales? ¿Acaso había visto alguno de los films de la escuela documentalista británica que surgía en esos momentos bajo el liderazgo de John Grierson? Conocía, sí, a Robert Flaherty y a los cineastas soviéticos (Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovkin, Alexander Dovzhenko, Dziga Vertov), cuya obra se había difundido ampliamente en el Cine Club de Buenos Aires. Lo cierto es que, en este film, Coppola ya parecería haber decidido su campo de acción: no hay aquí ninguna huella de la experiencia dadaísta-surrealista de *Sueño* que, en todo caso, permanecerá como un elemento residual de su trabajo. En sintonía con las ideas de la Nueva Visión, la cámara deviene un instrumento experimental que revela lo que no se advierte a simple vista y que permite observar el mundo de una manera enteramente distinta. De ahora en más, sus intereses se concentrarán en la “posibilidad de realismo” –para aplicar al cine la fórmula que Coppola usará para la fotografía– en tanto cualidad específica de la imagen: “La fidelidad fotográfica es el elemento mismo del que dispone la voluntad del fotógrafo para fijar en forma permanente sobre el papel su visión de lo real visible. El fotógrafo usa y se sirve de esta fidelidad, la condiciona, la limita, la acentúa. El fotógrafo ve, analiza, conoce la realidad visible, los objetos, las cosas, para luego captar y fijar una imagen fotográfica de este objeto eligiendo, concretando los valores visibles que interesan a sus sentimientos o a su voluntad y a su fantasía”¹⁵. La imagen es el resultado de la fidelidad (de la cámara) y la voluntad (del fotógrafo). Ya no hay un “tercer ojo” que atraviesa las superficies para alcanzar lo otro del mundo sino que la observación *detalla* e *insiste* en “la realidad visible de los seres y de las cosas”.

Tanto en *Un muelle del Sena* como en *Un domingo en Hampstead Heath*, Coppola describe el transcurso del tiempo. Como si le interesara captar un desarrollo, un *slice of life*, una cierta intimidad colectiva en medio de la gran ciudad. Los films celebran la singularidad y la autonomía de esos momentos. En un caso, el arco temporal es breve y concentrado: los linyeras, junto al Sena, cuando comienza a desplegarse la actividad del día. En el otro caso, se trata de representar, de manera sintética, un día entero de ocio en el parque. Ivens definió al documental como “una presentación emocional de los hechos” y Grierson como un “tratamiento creativo de la realidad”; en *Un domingo en Hampstead Heath*, se puede hablar de una “conciencia emotiva” de la cámara, para

utilizar los términos con que el propio Coppola se refiere a ese margen de expresión personal en donde se plasma un punto de vista sobre el mundo. Hampstead Heath, con sus colinas, sus cielos y sus nubes, fue uno de los temas favoritos en las pinturas de John Constable e inspiró el poema "Ode to a Nightingale" de John Keats. Por allí solía pasear Karl Marx durante su estancia en Londres. En el film de Coppola, el lugar recupera su atmósfera plácida y amable durante un día de descanso. Al igual que en *Un muelle del Sena*, lo primero que vemos son amplios planos de establecimiento: los árboles, las lomas, unas pocas sillas dispersas en el parque. Es temprano en la mañana. El sol brilla. De a poco comienzan a advertirse las primeras presencias humanas. Dos mujeres cruzan el parque. Conversan animadas. A lo lejos, algunos autos cruzan el cuadro. Llegan más personas. Algunos se recuestan sobre el césped. Dos hombres altos suben por la pendiente y casi parecen reflejarse en dos árboles flacos que los esperan más arriba. Grupos de personas se cruzan por los caminos del parque. Un policía. Un carruaje. Un empleado despliega las reposeras. Una familia. Tres chicas vienen hacia cámara y tres muchachos las siguen un poco más atrás. Casi imperceptiblemente el lugar se ha ido poblando. Aquí y allá hay gente recostada sobre el césped: duermen o toman sol (por momentos parecen imágenes de Cartier-Bresson). En el lago hay barquitos de juguete, niños que se mojan los pies y perros que chapotean en la orilla. La gente pasa el tiempo sin hacer nada en particular. Barriletes. Varias personas reunidas alrededor de un orador callejero que habla acaloradamente parado sobre un banco. Comienza a caer el sol. La gente se desplaza. Basura sobre el césped. Vemos las primeras luces de una feria de diversiones mientras la gente va llegando. Hay hamacas, juegos, un carrusel. Anochece.¹⁶ *Un domingo en Hampstead Heath* es no sólo el más largo de los tres films europeos sino que es, también, el que posee los encuadres más delicados, las mejores composiciones y la estructura más perfecta. Es posible advertir aquí una mayor seguridad en las decisiones del documentalista: en muy poco tiempo, Coppola ha completado la experiencia de aprendizaje de un cineasta. Es ya el director consumado que filmará el nacimiento del Obelisco. En la película de París, su cámara parecía más tímida: se movía poco y tendía a permanecer en un mismo sitio, concentrándose en mostrar lo que ese espacio le ofrecía; aquí, en cambio, sorprende por su exquisita paciencia para encontrar lo inesperado y su audaz convicción para ir a buscar las imágenes. Los planos de *Un muelle del Sena* eran, sin duda, notables. Pero ahora se advierte que, en la construcción de ese relato documental, Coppola todavía descansaba excesivamente en su experiencia de fotógrafo más que en su convicción de cineasta. En el film londinense el aprovechamiento de las elipsis se ha vuelto menos intuitivo y más sistemático: una pareja busca un lugar para sentarse y la cámara de Coppola los sigue en una breve secuencia de montaje (manteniendo una cuidadosa continuidad) mientras dudan sobre qué hacer hasta que, finalmente, eligen dos reposeras. Es un momento que revela una gran sensibilidad para la observación pero, significativamente, la acción de mirar no se agota en encuadrar y disparar sino que involucra la previsión de que cada plano está llamado a integrar una serie predeterminada. La cuidadosa selección de los motivos se potencia, entonces, gracias a una elaborada capacidad para organizarlos dentro de una síntesis.

Es que, en efecto, la película no consiste en una mera acumulación de escenas al aire libre. Coppola ha deconstruido el domingo durante el rodaje y lo ha reconstruido según su propia mirada al montar los fragmentos documentales. Al permanecer fiel a su visión, logra capturar la intensidad evanescente de ese día. Coppola ya sabía conseguir esto en su film anterior, pero aquí ha desarrollado esa habilidad para aventurarse más lejos y sostenerla en la larga duración. Ese es el salto cualitativo: el documentalista controla y administra con gran destreza el tiempo de los planos y la organización del relato. O para decirlo de otro modo: el descubrimiento del montaje como herramienta constructiva, no sólo como una táctica del corte sino, en un sentido más ambicioso, como una estrategia general de organización narrativa. Aunque el estilo de los films de Eisenstein resulta muy diferente, es posible inferir que Coppola ha aprendido de él esa concepción sintética del montaje. Es decir: su uso creativo para edificar una situación que depende del registro pero, a la vez, adquiere su auténtica entidad cinematográfica en la reelaboración. Coppola conocía también esos grandes frescos visuales propuestos por *Berlín, sinfonía de una gran ciudad* (*Berlin, die Symphonie der Grosstadt*) y *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929); pero aunque esas películas han dejado cierto sedimento en algunas imágenes de *Hampstead Heath*, no hay aquí rastros de la agitación y la proliferación con que Ruttmann bordea la pura abstracción rítmica y tampoco hay nada de los experimentos ópticos de Vertov con la velocidad, las angulaciones, las sobreimpresiones o la cámara basculante. En todo caso, el ritmo descriptivo de Coppola se parece más al de un film pionero como *Manhatta* (Paul Strand, 1921) o al de las películas de László Moholy-Nagy *Marsella viejo puerto* (*Impressionen vom alten Marseiller Hafen*, 1929) y *Naturaleza muerta en Berlín* (*Berliner Stilleben*, 1931). La diferencia con estas obras radica en que *Un domingo en Hampstead Heath* no procura capturar los grandes movimientos de la urbe; se trata, más bien, de una pequeña crónica sobre historias singulares. No es una sinfonía sino un *tableaux vivant*. Y en este sentido, su delicada sensibilidad para el cuadro de costumbres habita en la vecindad de *A propósito de Niza* (*À propos de Nice*, Jean Vigo, 1929). El film de Vigo testimonia con claridad el pasaje del cine francés entre las vanguardias de los años 20 y el realismo poético de los años 30. Es un punto de condensación privilegiado, un momento de síntesis en la historia del cinematógrafo. O, como afirmó François Truffaut, en él convergen las dos grandes tendencias del cine: realismo y esteticismo. No hay belleza más celestial ni lucidez más terrenal que las imágenes de Vigo. Es cierto que, en Coppola, está ausente el tono ácido y sedicioso, la ironía y la "poesía salvaje" que atraviesa a las imágenes de Niza; pero aun así comparte el mismo credo estético, la misma intención de la mirada. Como escribió Vigo sobre su propia obra: "El fin último podrá darse por alcanzado si se consigue revelar la razón oculta de un gesto, si se consigue extraer de una persona banal y captada al azar su belleza interior o su caricatura, si se consigue revelar el espíritu de una colectividad a partir de una de sus manifestaciones puramente físicas. Y esto con tal fuerza que, a partir de ahora, la gente

que antes pasaba a nuestro lado con indiferencia, se ofrece a nosotros a pesar suyo, más allá de las apariencias”¹⁷.

De *Sueño* a *Un domingo en Hampstead Heath*, Coppola hace su propia experiencia en el pasaje de la vanguardia al alto modernismo. En conjunto, sus tres películas revelan que, al menos durante un tiempo, Coppola abrigó la idea de dedicarse al cine. No son las películas de un fotógrafo ni de un cinéfilo. Por supuesto que presuponen al fotógrafo y al cinéfilo: ponen en escena una idea de cine a tono con las películas de esa época y a tono, también, con los temas y estilos de sus propias fotografías. Como no podía ser de otra manera. Pero no se reducen a la expansión de cierta idea de la fotografía ni al mero reciclaje de recursos vistos en otras películas. Cuando filma, Coppola investiga sobre la especificidad de las imágenes en movimiento y busca definir allí un estilo propio y una mirada tan reveladora como intransferible.

Regreso a Buenos Aires: visión cinematográfica

Al regresar a Buenos Aires, Coppola y Stern inauguran una exposición de fotos en la sede de la revista *Sur*, que será considerada la primera muestra de fotografía moderna en la Argentina. En seguida, para conmemorar el cuarto centenario de la fundación de la ciudad, Coppola realiza por encargo de la municipalidad el libro *Buenos Aires 1936. Visión fotográfica* y, simultáneamente, la película *Así nació el Obelisco* (1936, 7'). La confrontación entre las fotos y el film permite advertir no sólo los previsibles puntos de contacto sino, también, aquellos elementos que resultan específicos de cada práctica. Si en el libro se plasma su “visión fotográfica”, en el film se despliega su “visión cinematográfica”. En 1920 Louis Delluc había publicado su influyente libro *Photogénie*. Allí explica que, en el cine, la *fotogenia* no debería asociarse a la cualidad de “dar bien” en la imagen (en un sentido estático) sino que implica, de manera más compleja, articular todos los elementos visuales, rítmicos y compositivos. El verdadero arte cinematográfico es, precisamente, aquel que no pretende resultar “artístico” sino el que intenta extraer todas las cualidades de lo representado a través de la representación. Poco después, Jean Epstein retomó y amplió ese concepto: “¿Qué es la fotogenia? Yo denominaría fotogénico a cualquier aspecto de las cosas, de los seres y de las almas que aumenta su calidad moral a través de la reproducción cinematográfica. Y todo aspecto que no resulta revalorizado por la reproducción cinematográfica no es fotogénico, no forma parte del arte cinematográfico”¹⁸. En el cine, entonces, la fotogenia no es la calidad de la foto sino aquello que el cine agrega a la fotografía y que lo diferencia de ella: las variaciones operadas por la movilidad de las cosas en el espacio-tiempo. Epstein no está interesado únicamente en el movimiento propio de las personas y las cosas sino que piensa, sobre todo, en el tratamiento específico que el cine hace de ellos; es decir, qué animación y qué movimiento logra proyectar sobre ellos su representación en la pantalla. Y Coppola,

que conocía bien los escritos de Epstein, ha reformulado esas ideas dentro de su propia práctica como realizador.

En *Así nació el Obelisco*, Coppola exhibe la destreza que ha alcanzado como fotógrafo y como cineasta. Aquí están el conocimiento de la ciudad y la personal visión sobre ella, pero también están la Bauhaus y la experiencia europea; está el Buenos Aires de Borges, pero también las imágenes de París según Brassai y de New York según Stieglitz. En los escasos minutos del film, logra extraer toda la potencia que surge al contrastar la inmovilidad pétrea y monumentalizada del Obelisco con la animación inquieta y ubicua de su cámara. Coppola filma las diagonales y el diseño cuadriculado de las calles, filma las formas geométricas del Obelisco (las líneas verticales y horizontales, las vigas, los andamios), filma la actividad intensa de los trabajadores, filma los instrumentos y los materiales de ese trabajo, filma la construcción en amplios planos generales y acotados planos detalles, en desmesurados picados y contrapicados. El Obelisco y la ciudad que lo abraza aparecen aquí en su agitada y contrastante modernidad. La manera en que el propio Coppola describe el encargo del libro de fotos y la propuesta del film resulta reveladora: "Yo hice un plan, agarré el plano de Buenos Aires y dije: Buenos Aires está acá, acá está Rivadavia, acá está Santa Fe-Cabildo, y acá está San Juan y Avenida del Trabajo, y así empecé a salpicar cosas en los tres ejes. Del centro a los barrios, y llegué hasta Avenida del Trabajo y Lacarra. Y por iniciativa mía hice un film de la construcción del Obelisco; comencé las primeras tomas cuando estaba todo el andamiaje, pero lo que me interesó sacar fue la subida en ascensor. Había un montacargas, yo puse la cámara en el montacargas y filmé una secuencia que iba desde lo oscuro y se veía allá arriba la ventanita, y se iba acercando, y de repente se llegaba al cielo"¹⁹. Ese plano traduce, en efecto, la mirada audaz del cineasta: el vértigo, la velocidad, el contraste entre los sólidos y la liviandad del *travelling* que los recorre, la perspectiva móvil, inquieta, insólita. Eso es lo que representa el film de Coppola, allí se condensa su mirada sobre una Buenos Aires que empieza a convertirse en una ciudad moderna.

Entre 1937 y 1943 Coppola realiza dos films para la Dirección Nacional de Maternidad e Infancia: *Vestir al bebé* y *Do de pecho*. Pero, en cierto sentido, su breve producción cinematográfica ya estaba completa con la película sobre el Obelisco. En todo caso, resulta significativo que ese film sobre un ícono fundamental de Buenos Aires clausure el itinerario de los cortometrajes realizados durante su recorrido por Europa. *Así nació el Obelisco* es el film del regreso: el resultado y la conclusión de ese viaje iniciático una vez que el viajero decide instalarse definitivamente en su ciudad. Como sostiene Adrián Gorelik, en apenas diez años (1927-1936), el fotógrafo ha construido una mirada sobre Buenos Aires. La primera mirada moderna sobre Buenos Aires: "Lejos de documentar la ciudad realmente existente en su tiempo, Coppola se propuso construir un imaginario urbano de vanguardia (...) Para entender el constructivismo de Coppola alcanza con advertir que sus imágenes de Buenos Aires no formaban parte del elenco habitual con que se pensaba la ciudad en su tiempo. Coppola reunió una serie de imágenes, existentes pero dispersas y que todavía no formaban sentido, y las construyó de un modo

muy personal, haciendo el doble movimiento de armar un imaginario inventando sus matrices estéticas: sus imágenes nos llevaron a ver la ciudad que produjeron”²⁰.

La constitución de esa mirada es el gesto del estilo. Gesto particularmente significativo en el caso de la fotografía, cuyo estatuto artístico era todavía un asunto contencioso. La vocación geométrica, formal, constructiva, le permite a Coppola liberar a la fotografía de la condena al registro y convierte a lo real en una “creatura” de su visión. Esa es, probablemente, la mejor explicación de lo que entiende por *imagema*. Y si habla de “fotografía esencial” para referirse a ella es porque en esa imagen precisa hay un punto de vista singular que logra confundirse con la realidad en su estado más puro: “Desde *mi ventana* –viendo con ansia y maravilla– *miro* lo real iluminado: *encuentro* –desde un punto de vista dado– una *imagen*, por así decirlo, de *mi mundo propio*. Cuando de los *infinitos* puntos de vista posibles desde *mi ventana*, *elijo* ese para mí el *más esencial* y *revelador de lo real presente* – *mi imagen es una imagema* –. Ahora, con la *cámara fotográfica*, *me posesiono* de esa imagen: *soy fotógrafo*”²¹. En ese itinerario donde se construye la identidad del fotógrafo, el cine terminó por ocupar un lugar secundario y reducido. Pero en algún momento, durante los años de formación, desempeñó un rol muy activo (incluso disputándole esa preeminencia a la fotografía). Permanece ahí, en la base de esa mirada y en la inspiración de sus imagemas.

David Oubiña.

¹ Horacio Coppola, *Imagema. Antología fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes / Ediciones de la Llanura, 1994, p. 9.

² Citado en Fernando Martín Peña, “Amigos del cine”, en Patricia M. Artundo y Marcelo E. Pacheco, *Amigos del Arte 1924-1942*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba), 2008, p. 60.

³ Jorge Miguel Couselo, “Orígenes del cineclubismo”, *Cine argentino en capítulos sueltos*, Buenos Aires, Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, 2008, p. 95.

⁴ Citado en *ibid.*, pp. 96-97.

⁵ Jorge Schwartz, “Fundación de Buenos Aires: la mirada de Horacio Coppola”, en Jorge Schwartz (ed.), *Horacio Coppola. Fotografía*, Madrid, Fundación Telefónica, 2008, p. 22.

⁶ Agradezco a Natalia Brizuela por estas referencias.

⁷ Adrián Gorelik, “Imágenes para una fundación mitológica. Apuntes sobre las fotografías de Horacio Coppola”, *Punto de vista*, n° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995, p. 20.

⁸ Hans Richter, “The Film as an Original Art Form”, *Film Culture*, n° 1, Nueva York, enero de 1955, pp. 15-16.

⁹ *Ibid.*, p. 18.

¹⁰ Antonin Artaud, *El cine*, Madrid, Alianza, 1982, p. 15.

¹¹ De todos modos, hay que decir que, aunque influenciado por la estética de ringl+pit, el sueño del film de Coppola no tiene ninguna relación con esos frotomontajes que Grete Stern retomará, años después, para ilustrar las notas de Gino Germani en la sección “El psicoanálisis le ayudará” de la revista *Idilio*.

¹² Horacio Coppola, *op. cit.*, p. 14.

¹³ Citado en el comunicado de prensa del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba) para la exposición *Horacio Coppola. 100 años*, 4 de agosto al 11 de septiembre de 2006.

¹⁴ Horacio Coppola, “Imagem”, volante distribuido en 1969 con ocasión de la exposición *40 años de fotografía* que tuvo lugar en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Mamba), reproducido en Jorge Schwartz (ed.), *op. cit.*, p. 318.

¹⁵ Horacio Coppola, “Sobre fotografía”, *Campo Grafico. Rivista di Estetica e di Tecnica Grafica*, año 5, n° 3, Milán, marzo de 1937, citado en Jorge Schwartz (ed.), *op. cit.*, p. 317.

¹⁶ Durante muchos años, este film permaneció sin poder ser visto porque se hallaba en muy mal estado de conservación. A tal punto que ni siquiera podía ser evaluado para restaurar, ya que el celuloide se degradaba al ser manipulado. Finalmente, el PresTech Film Laboratories Limited (Londres), dirigido por João Sócrates de Oliveira, aceptó el desafío. El proceso de restauración fue largo y costoso. Durante meses, hubo que sumergir el film en una solución química para rehabilitar el soporte y, luego, fue preciso trabajar cuadro a cuadro para restaurar las imágenes antes de poder digitalizarlas. Todo el proceso ocupó un año y medio.

¹⁷ Jean Vigo, “El punto de vista documental. *À propos de Nice (1929)*”, citado en Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet (eds.), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 138.

¹⁸ Jean Epstein, “A propósito de algunas condiciones de la fotogenia”, citado en *ibid.*, p. 335.

¹⁹ Horacio Coppola, “Horacio Coppola: testimonios”, entrevista de Adrián Gorelik, *Punto de vista*, n° 53, Buenos Aires, noviembre de 1995, p. 25.

²⁰ Adrián Gorelik, “Vanguardia y clasicismo. Los Buenos Aires de Horacio Coppola y Facundo de Zuviría”, en Horacio Coppola (fotografías), Facundo de Zuviría (fotografías) y Adrián Gorelik (textos), *Buenos Aires [Coppola + Zuviría]*, Buenos Aires, Ediciones Larivière, 2006, p. 11.

²¹ Horacio Coppola, *Imagem. Antología fotográfica 1927-1994*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes / Ediciones de la Llanura, 1994, p. 19.