

## ***NOCTURNOS* (EDGARDO COZARINSKY, 2011): CINÉMA INDIRECT, CINE POÉTICO, CINE MODERNO**

**Cynthia Tompkins**  
Arizona State University

### **Resumen:**

El presente artículo explora la noción de intervalo en el film *Nocturnos*, de Edgardo Cozarinsky, a partir de diversas aproximaciones tales como el fenómeno de la intermedialidad, la noción de *cinéma indirect* que acuña el cineasta argentino, la definición de cine poético presentada por Pier Paolo Pasolini y las características del cine moderno propuestas por Gilles Deleuze. Además, explora el impacto de las imágenes temporales—"peaks of the present" y "sheets of the past"—sobre la noción del intervalo y las conecta con la noción del espectro, propugnada por Jacques Derrida, que permite insistir en la pervivencia de las deudas del pasado. Las múltiples apariciones de la noción del intervalo permiten postular que la cinta se inscribe en una estética poética, aleatoria, enfocada en el tiempo, el pasado y la memoria, en la que priman la indeterminación y el intervalo.

Palabras clave: Cozarinsky, Pasolini, Deleuze, Derrida, sheets of the past, peaks of the present, spectrality studies

El artículo analiza la constante interacción de la literatura y el cine en la obra de Cozarinsky comenzando con una contextualización biográfica que incluye su relación con Borges, sus actividades como crítico de cine y su pertenencia al grupo *underground* porteño de las décadas de los 60 y 70. A su vez, se sitúa el grupo *underground* en el panorama latinoamericano contemporáneo, tanto en términos del tercer cine, como del cine experimental. A continuación, se repasan las características de su primera película, *Puntos suspensivos* (1971), y su relación con la producción posterior, comenzando por las obras de cine ensayo que lo hicieron famoso en Francia. El análisis de *Nocturnos* inicia con una Introducción, que ofrece un resumen del argumento. A continuación se presentan varios apartados: Intermedialidad, Cinéma Indirect (Cozarinsky), Cine Poético (Passolini), Cine Moderno (Deleuze). En este último se exploran las imágenes temporales (“peaks of the present”, “sheets of the past”) y su influencia sobre la noción del intervalo en el filme. El análisis incluye una aproximación desde el campo interdisciplinario de la espectralidad, iniciado por Jacques Derrida, el cual resalta el impacto de la crítica social en *Nocturnos* y cierra con una Conclusión.

### Introducción

La obra de Edgardo Cozarinsky (1939), considerado un autor y director de cine de culto tanto en la Argentina como en Francia, países en los que reside, se caracteriza por la constante influencia mutua entre la literatura y el cine. Consecuentemente, a lo largo de los años la recepción crítica ha enfatizado lo difícil que resulta situar su producción “dentro de una tendencia definida del cine y de la literatura latinoamericanos [porque durante las últimas tres décadas, el trabajo de Cozarinsky ha desestabilizado los discursos e identidades nacionales cuestionando las fronteras entre centro y periferia, y ha explorado cruces culturales y trayectorias nómadas” (López-Vicuña 1). Además, tanto al tratar las obras literarias como las cinematográficas, la crítica ha señalado una serie de temas relacionados tales como el exilio, la identidad nómada, las poéticas del desplazamiento y las cuestiones identitarias de lo transnacional, lo judaico y el homoerotismo<sup>1</sup>. Para contextualizar el filme *Nocturnos* (Cozarinsky, 2011), este artículo provee una introducción sobre la sostenida interrelación entre literatura y cine en la obra de Cozarinsky, así como del contexto general de su recepción crítica como cineasta. Postula que su obra se ubica junto a la de otros directores, dedicados tanto a la producción de documentales como a la de películas de ficción, que incluyen una estética sutilmente experimental tal como es el caso de ciertas producciones del cineasta cubano Fernando Pérez Valdez (*Suite Habana*, 2003; Madrigal, 2006), del peruano Josué Méndez (*Días de Santiago*, 2004), de la obra del director mexicano Carlos Reygadas, del cineasta argentino Gustavo Fontán, de la documentalista paraguaya Paz Encina, y de la salvadoreña-mexicana Tatiana Huezo<sup>2</sup>.

Cozarinsky surge del contexto cosmopolita de la cinefilia, marcado por la lectura de revistas especializadas, la asistencia a cines y cine-clubs, y el ejercicio de la tarea de crítico de cine antes de convertirse en realizador (De Pinho García 448). Efectivamente, en su tesis inédita Ana Broitman señala que Cozarinsky, “estudió Letras en la Universidad de Buenos Aires. Frecuentó al grupo de escritores de la revista Sur y trabajó como secretario de Jorge Luis Borges en el Instituto de Literatura. Sus colaboraciones periodísticas en *Primera Plana* y *Panorama* lo acercaron al universo del cine” (318). En 1959, Cozarinsky “fundó junto con el crítico Alberto Tabbia la revista *Flashback*, que publicaba estudios monográficos sobre la obra de distintos directores” (Broitman 318). Entre 1960 y 1961 participó activamente en *Tiempo de Cine* donde escribió sobre cine sueco (Broitman 318).

Cozarinsky se inicia como cineasta durante el período de experimentación de los años 60 y 70. Recordemos que este era un

1. Sobre lo transnacional en los documentales de Cozarinsky, ver Piedras y Orecchia Havas

2. Para un análisis detallado de algunos de estos cineastas ver Tompkins, *Experimental Latin American Cinema*.

período de ebullición política que se expandió a los medios partiendo del ejemplo de la revolución cubana y la inmediata fundación del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos) en 1959. Además, este es el momento de los manifiestos contra el cine industrial (Primer cine, cine de Hollywood) de Estados Unidos. Entre los manifiestos que convocan a la representación de las respectivas identidades nacionales como proyecto político y descolonizador se cuentan: la “Estética del hambre” del cineasta brasileño Glauber Rocha (Génova, 1965), los textos de Fernando Birri sobre su experiencia en la Escuela Documental de Santa Fe (Argentina, 1964), y la *Dialéctica del espectador* del director cubano Tomás Gutiérrez Alea (Cuba, 1968).

En 1969, Osvaldo Getino y Fernando Solanas, definen al cine de autor como segundo cine. Efectivamente, en “Hacia un tercer cine. Manifiesto del grupo Cine Liberación – Tricontinental, Octubre 1969” señalan que este segundo cine reivindica:

la libertad [...] para expresarse de manera no estandarizada, en tanto apertura o intento de descolonización cultural [y genera] sus propias estructuras: formas de distribución y canales propios de exhibición (en su mayoría cineclubes o cines de arte, etc.), como también ideólogos, críticos y revistas especializadas (6).

Sin embargo, Getino y Solanas mantienen que el auteur ha sido cooptado por el sistema, para “decorar de ‘amplitud democrática’ sus manifestaciones culturales” (6). Y optan en vez por un Tercer Cine, un cine guerrilla, un cine-acto, “alineado con las clases populares en la lucha contra el imperialismo y la oligarquía nativa” en su llamado a la lucha contra el neocolonialismo (9). Posteriormente, el intelectual cubano Julio García Espinosa hace una autocrítica de la especialización cinematográfica del ICAIC en “Por un cine imperfecto” y el documentalista boliviano Jorge Sanjinés hace lo propio sobre la manera occidental de hacer cine en *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*.

Además de ser un momento de gran agitación política, la década del 60 inició un período de experimentación en el ámbito cinematográfico latinoamericano, debido a “la introducción del formato Super 8 de Eastman Kodak en 1965” (Lerner y Piazza 13). La relativa facilidad del revelado del Super 8 permitió una amplia gama de usos, desde su incorporación por las clases medias altas para marcar hitos de la vida diaria: vacaciones, aniversarios, etc., al empoderamiento de comunidades marginadas—interpeladas por Alfonso Gumucio Dagron en *El cine de los trabajadores*—bajo los auspicios de la revolución sandinista. El medio permitió la experimentación de fotógrafos y artistas plásticos. Algunos se nuclearon en pequeñas comunidades, tales como el taller de cine La Red en Puerto Rico. Otros trabajaron aislados a lo largo de las Américas : Argentina, Brasil, Chile, Colombia, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. Pese a la distancia, la experimentación fue apoyada por la creación de festivales, tales como el del Servicio Oficial de Difusión, Radiotelevisión y Espectáculos (SODRE) realizado en Uruguay desde 1954 y múltiples concursos de cine independiente (Lerner y Piazza 3-24).

Volviendo a Cozarinsky, tal como lo señala Paula Wolkowicz en “Escenas de under porteño”, en el Buenos Aires de las décadas de los 60 y 70 había dos grandes grupos:

por un lado, el cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Vallereggi y Silvestre Byrón, entre otros [...] y por el otro, el cine provocador e irreverente de Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Edgardo Cozarinsky. (45-46)

Mientras que al primer grupo se lo conoció como cine experimental, al segundo se lo denominó “cine contestario” ya que se caracterizó por la unión entre la experimentación con el lenguaje cinematográfico y la referencia a la coyuntura política y social del momento” (Wolkowicz 46). No obstante, ambas vertientes fueron catalogadas como “*underground*” debido al carácter de oposición frente al *establishment*, la libertad creativa, la utilización de formatos reducidos y los bajos costos de producción que los emparentaban directamente con la corriente del cine *underground* norteamericano” (Wolkowicz 46).

En términos de la estética de Cozarinsky, la primacía del montaje, tanto en su literatura como en su cine, se vinculan con un comentario de Jorge Luis Borges, quien admira en “ese ‘aspecto plástico de la literatura’, entendido como la imagen, tejida por los hilos de un relato, que ilustra una escena capital de la narración y perdurará imborrable en el lector” (González, “Montaje” 227). La influencia de la literatura es evidente en *Puntos suspensivos* (1971), el primer film de Cozarinsky. Tal como lo señala David Oubiña:

la sintaxis narrativa de [*Puntos suspensivos*] no es la del cine industrial sino la que acuñó cierta literatura moderna, de Joyce a Dos Passos o Burroughs o Beckett, y que luego heredaron los nuevos cines de los años sesenta. Recorte, fragmento, elipsis. No el montaje en el sentido cinematográfico convencional, sino tal como ha sido procesado por la literatura: Cozarinsky rehace, por su cuenta, el viaje del cine moderno. (*Silencio* 219-20)<sup>3</sup>.

Al describir *Puntos suspensivos* Oubiña nota que el film consta de tres secuencias centrales, tres (des)encuentros que transcurren alrededor de “la vida marcial”, “la vida burguesa” y “la vida eclesiástica”. No obstante:

el filme parece menos preocupado por narrar que por desmontar los mecanismos narrativos. [...] La circulación del personaje por diferentes espacios no abre pasajes ni supone transformaciones: se trata de [...] espacios que exhiben su anquilosamiento y su inmutabilidad bajo la apariencia de la modernización [...] Al cineasta no le interesa el personaje en tanto singularidad sino [...] como catalizador de un estado de cosas: no es presentado como una víctima y su marginación no apunta a suscitar ninguna empatía. (Oubiña, *Silencio* 205-06)

La importancia de *Puntos suspensivos* radica en su diferencia de la obra cinematográfica posterior, ya que “tiende al estallido y a la desagregación de sus materiales, [mientras que] las demás películas operan sobre las conexiones posibles entre materiales heteróclitos” (Oubiña, *Silencio* 202).

En 1974 Cozarinsky publicó el libro *Borges y el cine*, editado por *Sur* y comenzó su exilio en París. Sin embargo, el exilio no sería la utopía de Julio Cortázar, o Alejandra Pizarnik. En “El escritor argentino y la tradición”, Cozarinsky nota que París:

nos permitía, inmigrantes sin el sello (hasta no hace mucho rentable) del exilio político, encontrar un hueco donde trabajar tranquilos, Rolando [Paiva] en la pintura y la fotografía, yo en la escritura y el cinematógrafo, sin angustia por alcanzar la aprobación de una sociedad cuya forma de funcionamiento refleja la calculada caducidad de la moda. (75, citado en Link 173)

El impacto del montaje en la obra cinematográfica de Cozarinsky sería aún más evidente en las películas de ensayo, que entremezclan documental y comentario, producidas durante su estancia en Francia. Una de las que más trascendió fue *La Guerre d'un seul homme* (1981),

3. Citado en González Roux, “Rostros” (17)

basada en los diarios de Ernst Jünger, oficial alemán enviado a París durante la ocupación nazi, y “las imágenes de época provenientes de los informativos cinematográficos semanales *Actualités mondiales* (1940-1942) y *France Actualités* (1942-1944)”. El crítico francés Pascal Bonitzer acogió el filme con gran entusiasmo al comentar que el desfase entre la imagen y la voz no sólo rompe la pretendida unidad del documental sino que testimoniar dialógica, polifónica y carnavalescamente la realidad francesa durante la ocupación nazi:

Cozarinsky a donc inversé, je n'hésite pas à dire, génialement, le principe du documentaire: ici, ce sont les images qui composent le commentaire de la voix. Non qu'elles la dénoncent, j'ai dit que le film était plus subtil. Elles la font résonner ironiquement, elles soulignent la méconnaissance dont elle témoigne, elles l'encadrent, comme l'encadrent les voix vulgaires, odieuses, pompeuses, criardes, des actualités vichystes. (Bonitzer 14)

[Cozarinsky invirtió, no dudo en decirlo, genialmente, el principio del documental: aquí, son las imágenes las que componen el comentario de la voz. No se trata de que estas la denuncien, ya he dicho que el film es muy sutil. Estas la hacen resonar irónicamente, estas subrayan el desconocimiento que ella atestigua, lo encuadran, como encuadran las voces vulgares, odiosas, pomposas, gritonas, de las noticias vichistas]

Asimismo, el contrapunto “permitió problematiza[r] la supuesta ‘verdad objetiva’ del discurso histórico” (González Roux, “Rostros” 17)<sup>4</sup>. Por otro lado, el crítico alemán Thomas Elsaesser remarcó la disrupción temporal—típico recurso Borgeano—con el que Cozarinsky desestabiliza la noción temporal de la ocupación de Francia al hacer un comentario sobre el futuro, “let’s try and remember what it was like in the third part of the twentieth century” (19). Los comentarios de Bonitzer y Elsaesser reflejan el reconocimiento de Cozarinsky como cineasta en Francia. Asimismo, Maya González Roux recuerda que participó en diversos festivales de cine documental, entre ellos, *Cinéma du Réel*, organizado por el Centre Pompidou<sup>5</sup>.

Otros documentales ensayo que exploran la temática identitaria son *Fantasmas de Tanger* (1977), viaje al pasado para descubrir la identidad de la ciudad (González Roux, “Rostros” 18) y *Citizen Langlois* (1994), que explora el motivo por el cual el protagonista se dedica a coleccionar películas del cine silente, recuperarlas y finalmente, “enseñar a la gente a mirar” mediante la creación de la cinemateca francesa (González Roux, “Rostros” 20).

En 1985 Cozarinsky publicó *Vudú urbano*, novela que interrelaciona ficción y ensayo, Buenos Aires y París. Cuatro años más tarde filma *Guerreros y cautivas* (1989) en la Patagonia argentina, aludiendo metafóricamente a la participación civil en el terrorismo de estado (1976-1983), mediante un guión sobre el rol de la burguesía en el genocidio y la usurpación de las tierras de los pueblos originarios de la así llamada Campaña del desierto 1879. En la década de los 90, diagnosticado con cáncer, Cozarinsky publica numerosas novelas.

A Cozarinsky se le encomendó la factura del documental *Le cinéma de Cahiers* (2000)

sobre los cincuenta años de la revista francesa fundada por André Bazin, clave en la conformación de la cultura cinematográfica de la segunda mitad del siglo XX, a la que presenta en sus virajes estéticos e ideológicos como una suerte de reflejo de la vida intelectual francesa en ese lapso (Broitman 319).

4. Para un análisis de las otras películas de ensayo realizadas por Cozarinsky en Francia, ver “Montajes” de González.

5. Maya González Roux nota que la obra literaria de Cozarinsky fue publicada por Actes Sud, una editorial de gran reputación. Mensaje personal, diciembre 14, 2021.

Este encargo demuestra el reconocimiento alcanzando por Cozarinsky en Francia. En total, Cozarinsky ha creado una veintena de películas, con variables niveles de realismo y cuestionamiento político (como *Guerreros y cautivas*, 1989), e incorporación de fantasía (como *Ronda nocturna*, 2005)<sup>6</sup>. A principios del siglo XXI Cozarinsky sigue dirigiendo cine en París y en Buenos Aires, aunque en la actualidad pase más tiempo en la metrópolis argentina, en donde se ambienta *Nocturnos*<sup>7</sup>.

### Nocturnos

El siguiente resumen del argumento se presenta para facilitar la comprensión de la cronología de las secuencias a analizar en este trabajo. *Nocturnos* inicia con un atardecer sobre el Río de la Plata, yuxtapuesto a una voz en *off* que ancla la historia en la experiencia de un hombre que se ha quedado dormido en la playa. Al despertar escucha el sonido de música y comienza a percibir “una ciudad extraña [...] que le parece reconocer como la ciudad de su infancia y juventud” (00:02:00). Inmediatamente después de los créditos de apertura surge la imagen de un joven sentado frente a la cámara, reflejada en un espejo. Una interpretación realista conjugaría las escenas en las que aparece este joven como la narración de un *amour fou* que se inicia con una carta de despedida, incluye vanas esperanzas, o bien un intento de reconciliación que se torna violento enfrentamiento físico, o el recuerdo de una intensa pelea y la intención de sobreponerse a la pérdida que lo conduce aleatoriamente por distintas partes de la ciudad. El protagonista registra la presencia de adolescentes en *skateboards*, personas en situación de calle y un rechazo que se hace eco del suyo cuando percibe a una joven que sufre en el hall de un edificio cuando no contestan su llamado. Como *flâneur* se acerca a un bar en el que un bandoneonista toca “Adiós Nonino”<sup>8</sup>, e ingresa a tomar un trago en otro local donde es interpelado por una mujer que lo reconoce como noctámbulo. Sin embargo, la cinta incluye secuencias autónomas como las de una joven que roba un libro de Alejandra Pizarnik, la de un cliente que ingresa en un prostíbulo y la de un muchacho que aparentemente opta por no suicidarse. Después de un cameo de Diana Bellessi en una secuencia sobre la memoria, la diégesis cierra con una cita de J. L. Godard, “el pasado no ha muerto. Ni siquiera ha pasado.”

### Intermedialidad

*Nocturnos* se caracteriza por la incorporación de citas literarias, fotografías, y secuencias de películas. Efectivamente, los parlamentos de los personajes de *Nocturnos* incluyen textos poéticos de diversos autores y períodos que se identifican—sin especificar los títulos—al final de la cinta como pertenecientes a Charles Baudelaire, Gottfried Benn, Jorge Luis Borges, Bertolt Brecht, Robert Frost, Friedrich Hölderlin, Konstantinos Kavafis, Moreno, Novalis, Alfredo Le Pera, Alejandra Pizarnik y Xavier Villaurrutia. Ben Bollig señala que, además de la inclusión literal de poesía, la noción de “poetic film” abarca:

films that are quirky, ambiguous, or subtle; [...] films that do not favor narrative or plot; [films that] indicate a preference for the long take over frequent cutting or various forms of montage – ‘slow’ or ‘contemplative’ cinema; [films] seen as [...] simply creative [...] in [their] attitude to plot, narrative, and montage (17).

Ciertamente, todas estas categorías están presentes en *Nocturnos*.

Mientras que los créditos incluyen la prosa de Cozarinsky, el monólogo que se atribuye a los pensamientos del protagonista al principio de la diégesis es una cita el tango “Soledad” de Carlos Gardel-Alfredo Le Pera (1934)<sup>9</sup>:

6. *Guerreros y cautivas* ofrece otro final a “Historia del guerrero y la cautiva” de Jorge Luis Borges. En la versión de Cozarinsky, “la esposa del General Garay se equivoca al creer que se puede recuperar en la cautiva los restos de la civilización y esa equivocación desencadenará los trágicos sucesos del film” (Oubiña, “Impropios” 37). Para un análisis del film ver Tompkins, *Affectual* 139-50.

7. *Ronda nocturna* (2005), *Nocturnos* (2011) y *Diario a un padre* (2013), configuran una trilogía que Cozarinsky considera films de cámara, mensaje personal, 22 de julio, 2017.

8. Astor Piazzolla compuso “Adiós Nonino” en Nueva York, en octubre de 1959, ante el fallecimiento de su padre Vicente “Nonino” Piazzolla.

9. La única variación que se registra entre el tango y la cinta es el pasaje de “su” a “mi” cuarto

En la doliente sombra de su cuarto, al esperar  
Sus pasos que quizás no volverán  
A veces me parece que ellos detienen su andar  
Sin atreverse luego a entrar

Pero no hay nadie y ella no viene  
Es un fantasma que crea mi ilusión  
Y que al desvanecerse va dejando su visión  
Cenizas en mi corazón (00:04:40-00:06:12 )

Este proceso de incorporación se denomina intermedialidad y demanda la participación activa del espectador ya que el proceso de captar las citas depende tanto de su percepción (perspicacia) como de su capital cultural. El proceso es doble en el sentido de que el espectador es consciente de que la mujer madura recita poemas, aunque no los pueda identificar, y surgen dudas acerca del origen de los enunciados en *off* del protagonista. Si el espectador detecta el origen de los enunciados, el efecto intermedial se expande. Si se siente frustrado porque no reconoce el origen de los parlamentos y los percibe como una distracción, se produce la deconstrucción de la esperada unidad entre discurso e imagen. La intermedialidad puede llevar a una aporía ya que, al notar el proceso intermedial, el espectador podría reaccionar pensando en la ambigüedad o la contradicción insoluble entre imagen y discurso<sup>10</sup>.

Ágnes Pethó pasa revista a las distintas aproximaciones a la intermedialidad, desde la narratología a los análisis comparados de influencias entre los medios, pasando por la arqueología de los medios y la retórica inermial. Esta última categoría, a su vez, comprende otras tales como la formación de redes de interrelaciones, la autorreflexividad, la performatividad, la heterotopía, y una cartografía de figuras que a su vez incluye *tableaux vivants*, metalepsis, ékfrasis, entre otras<sup>11</sup>. Por otra parte, en un texto posterior, Pethó cartografía la intermedialidad de acuerdo a tres paradigmas fundamentales. En la primera categoría, “media borders”: “media are fused, combined, integrated to form a complex multimedia or hybrid entity” pero este paradigma comprende además los “transmedia” studies, que dan por sentado el colapso de los bordes en una era post-media (“Approaches” 166-67). En la segunda categoría, “in-betweenness”: “media (forms, characteristics, products) are represented, referenced by other media” (“Approaches” 166-67). Y en la última categoría, “connecting the real and the intermedial”: “characteristics (which are either specific to one medium or not) are transposed, trans-mediated, trans-semiotised [...], transformed or re-mediated” (“Approaches” 166-67).

Desde una aproximación postestructuralista, la categoría del “in-betweenness” comprende lo figural, lo heterotópico, y la profunda imbricación de los medios: “it connects the discursive with the non-discursive, universally recognizable structures with whatever cannot be fitted into categories” (Pethó, “Approaches” 169). Finalmente, en “connecting the real and the intermedial” se llega a la heterogeneidad innata del cine y sus relaciones con la literatura, la política y otras manifestaciones del arte y se enfatiza la noción de performatividad (Pethó, “Approaches” 170).

La intermedialidad aparece como un acto performativo, incorporando cine y literatura en la secuencia de la joven que roba un libro de los anaqueles de una librería. La cámara sigue a la joven y se desplaza hacia el texto: *Los trabajos y las noches* de Alejandra Pizarnik [Fig. 1]. Además de citar a la autora, otra figura de culto, esta escena redobla la acción intermedial cuando el libro se abre en la página en que se encuentra una tarjeta roja con una imagen dibujada por la poeta en “Bella Vista, 1970”. Entonces la cámara registra tanto el poema titulado “El corazón de lo que existe”—especie de haiku—“no me entregues/ trístisima medianoche /al impuro mediodía blanco”, como el dibujo de Pizarnik

10. Recordemos que Derrida menciona tres tipos de aporías: “in one case the nonpassage resembles an impermeability: it would stem from the opaque distance of an uncrossable border [...] (exemplarily during war). In another case, the nonpassage, the impasse of the aporia [...] stems from the fact that there is no limit...[or] the limit is too porous [...] There is no longer a home [...] and a not-home [...] Finally, the third type of aporia, the impossible, the antinomy, or the contradiction is a nonpassage.” (*Aporia* 20-21).

11. Pethó hace las siguientes observaciones respecto a la intermedialidad: “intermediality described as a system or a network of interrelations [...], a system of media convergence and transformation”; “theorizing the perception of intermediality in film: as a reflexive experience, a trace, difference, a ‘parasitic third,’ oscillation, an interim form”; “intermediality described as a performative act, an ‘action’”; “intermediality described in spatial terms, as a transitory or impossible ‘place’ (heterotopia)”; “mapping intermedial figurations, and intermediality as part of the domain of the ‘figural’ (clusters, *tableau vivant*, metalepsis, ekphrasis)” (“Intermediality” 38-48).

[Fig. 2] (15:06), creando una especie de metáfora, de “in-betweeness” (Pethó, “Approaches” 168).

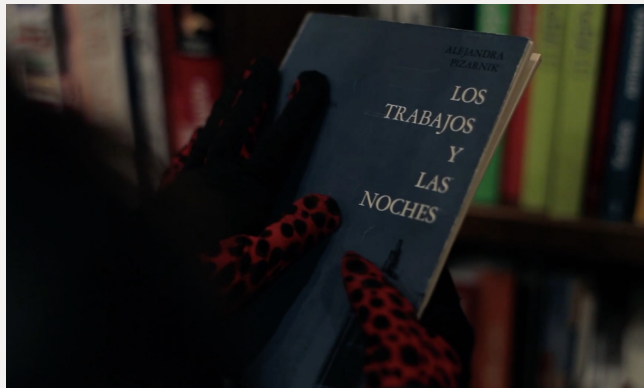


Fig. 1.  
*Los trabajos y las noches.*



Fig. 2.  
Poema y dibujo de Pizarnik.

Además, Cozarinsky genera intermedialidad al incluir citas de otras películas. La superposición de imágenes del cine silente permite interpretar una violenta escena que involucra a una mujer arrancada del hogar por hombre rubio mientras que otro intenta defenderla, el forcejeo entre los hombres por obtener un hacha, el brutal asesinato de la mujer y la mirada horrorizada de que quien intenta defenderla, lo cual sugiere que esta última va a correr la misma suerte. La yuxtaposición de estas imágenes aisladas sobre el exterior de los edificios, vistos/imaginados por el protagonista mientras circula por la ciudad crea un efecto de intermedialidad porque, de acuerdo con las categorías de Pethó, “media are fused, combined, integrated to form a complex multimedia or hybrid identity” (“Approaches” 166). Por otra parte, según Bolter y Grussin el principio básico de la intermedialidad radica en la inmediatez, es decir que el medio posterior efectúa la remediación al intentar absorber completamente al anterior a fin de minimizar la discontinuidad. Sin embargo, el mero acto de la remediación asegura que el medio anterior no pueda ser borrado completamente” (Bolter y Grussin 4; 21-28; 46-47). Las imágenes cinematográficas proyectadas en los exteriores de los edificios incluyen una alternancia cuasi-rítmica entre el enfoque en la pared, la tenue yuxtaposición, la claridad de la imagen y el leve desenfoque de la diégesis del cine silente para volver a realzar la imagen del exterior de los edificios. Esta relación intermedial se asemeja retóricamente a la autorreflexividad en la medida en que el movimiento entre uno y otro filme se asemejan a la oscilación entre figura y fondo en la teoría Gestalt de la psicología visual (Pethó, “Intermediality” 40).



Esta misma relación intermedial se daría en la superposición de imágenes de *Stachka* (1925) (Traducida en español como *Huelga*), la primera película de Eisenstein, sobre una tapia con pintadas políticas. Las imágenes aluden a la feroz represión zarista mediante siete cañones de agua que convergen rítmicamente sobre hombres y mujeres a ambos lados de la calle, así como mediante la subsecuente persecución de la caballería. Estas escenas enfatizan la indefensión de la turba que huye, los obstáculos a su paso, los vanos intentos por frenar la caballería y la aparente salvación provista por las escaleras de la fábrica (00:30:45-00:34:05). En términos de intermedialidad, conviene recordar que, además de originarse en distintas tecnologías – el cine de Eisenstein es analógico mientras el de Cozarinsky es digital (DCP) – la yuxtaposición de las imágenes del cine silente contra las tomas de las tapias sigue un ciclo en el que se alternan las especificidades de la película superpuesta y de las pintadas políticas en el paredón. Es decir que el proceso de intermedialidad ofrece distintos niveles de “in-betweenness”. Asimismo, estos medios son diferentes en cuanto a su aspecto performativo, ya que la tecnología afecta a los espectadores de maneras específicas y propone, además, ciertas posiciones de sujeto (Howuen 13) lo cual permite argüir que la propuesta de Eisenstein era explícitamente concientizar al espectador.

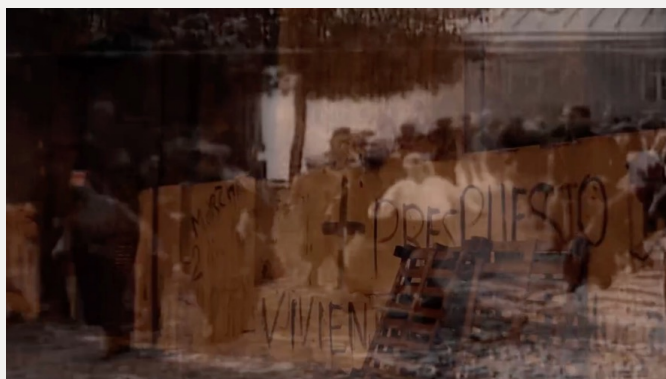


Fig. 3.

Imagen superpuesta de Eisenstein sobre pared con pintadas políticas.



Fig. 4.

Se acentúa la represión estatal en la cinta de Eisenstein.

Cozarinsky refuerza el procedimiento intermedial mediante la paradoja (sonora) ofrecida como flujo de conciencia, enunciado por la voz en *off*: “todo lo que la sombra hace oír en el duro golpe de su silencio” (00:18:41). Así entonces, el intervalo se revela como parte integral de la estética de Cozarinsky y surge del “sistema de desplazamientos y pasajes (entre cine y literatura, entre autobiografía y ensayo, entre documental y ficción, cuyo resultado es una producción estética desterritorializada” (Oubiña, “Impropios” 1). Por ejemplo, una toma similar a la quema de la carta en *Nocturnos* (00:47:09-00:47:38; 00:51:04-00:51:34) reaparece dos años más tarde en la película *Carta a un padre* (Cozarinsky, 2013), cuya

trama a su vez se traslada hacia el futuro al publicarse como el cuento “Rastros”, en el libro *Niño enterrado* (2016).

### Cinéma Indirect

Cozarinsky llega a Francia en medio del furor del *Cinéma vérité*, el cual se desmarca del estilo hegemónico del documental, basado estrictamente en un guión, provisto de comentarios sagaces y masivas dosis de información. En su lugar, “deriving its inspiration from the work of Dziga Vertov and Flaherty, it relied upon bare filmed records of factual situations and events; it stressed fluidity, alertness to the unexpected, and to the subtle details of human behavior” (Issari 14-15). Tal como se desprende de su comentario a Elsaesser respecto a *La Guerre d'un seul homme*, Cozarinsky rechaza el *cinéma vérité*: “I connected the emotional agitation I felt with my distrust of documentary and the ideology of *cinéma vérité* or direct cinema (I am only interested in ‘cinéma indirect,’ if it exists)” (20). Sin embargo, habría cierta convergencia entre la autorreflexividad del *cinéma vérité* de Jean Rouche, quien percibió la importancia de documentar el encuentro “between the camera, the cameraman, and the individuals being filmed” (Dilorio 61) y el gesto deconstructivo de Cozarinsky, cuya obra inicial en Francia se caracteriza por la mezcla de ficción y comentario. Sin embargo, la sutileza define el *cinéma indirect* de Cozarinsky, definido por el continuo deslizamiento entre

the deliberately artificial and unstable spaces created between Paris and Buenos Aires [...] between fiction and non-fiction, between literature and cinema, between ‘postcards’ and quotations, between native tongue and exile tongue, and ultimately between politics and art (Rosebaum 38).

Ese deslizamiento abre la noción de intervalo, que también surge, tal como lo señalara Bonitzer, del desfasaje entre voz e imagen que rompe la pretendida unión del documental (14).

En *Nocturnos* el intervalo surge en primer lugar, del deslizamiento producido por la intermedialidad. Justamente, según Jonathan Rosenbaum, el intervalo caracteriza el *cinéma indirect* de Cozarinsky, el cual “is quite literally founded on a theoretically impossible space—a realm of intervals, of in-betweenness, paradoxically defined by its own conscious marginality, and lack of definition” (38). Tal como lo veremos en los apartados siguientes, la noción de intervalo surge además de las coincidencias con el cine poético de Pasolini, así como de las características que *Nocturnos* comparte con el cine moderno tal como lo define Gilles Deleuze.

### Cine Poético

El término “cine poético” fue propuesto por Pier Paolo Pasolini en el Primer Festival de Nuevo Cine organizado en Pesaro, Italia, en 1965. La categoría incluía el estilo indirecto libre, es decir “la compenetración del autor en el espíritu del personaje del cual adopta no solo la psicología sino también el lenguaje” (5). Esta caracterización es compleja en *Nocturnos*, porque la noción misma del protagonista se fractura y se duplica, ya que al comienzo de la cinta el narrador—la voz en off de Cozarinsky—se pregunta, “¿está soñado acaso? No halla respuestas para sus preguntas y termina por dejar que los fantasmas vengan a su encuentro” (00:03:11-00:03:45). Estas palabras refuerzan la ficcionalidad de los personajes al sugerir que el argumento posiblemente trate sobre recuerdos personales que, a la vez, pueden definirse como arquetipos o topos literarios, tales como el ciclo del amor y el desamor, y que justamente debido a su naturaleza permiten tanto la identificación como el distanciamiento al convertirse en clichés. En efecto, tal como en *Puntos suspensivos*, los personajes no propician la identificación, son arquetipos. La disrupción de la identificación se

acentúa al romper el vínculo voz/imagen mediante de voz en *off* del protagonista que enuncia referencias impersonales sin aclarar si se trata de recuerdos, pensamientos, o citas. Por ejemplo: "Soy un conocido de la noche. He caminado bajo la lluvia. Fui más allá de las últimas luces de la ciudad" (00:10:56-00:11:03) y "lejos de aquí, en otra parte. Demasiado tarde. Jamás. Tal vez. Porque no sé adónde huyes y no sabes adónde voy. Yo hubiese podido amarte y lo sabías" (00:46:36-00:46:54). Y, principalmente, al superponer la voz a la imagen de sus labios cerrados, lo cual desancla la consabida creación del realismo mediante el *lip-sync*.

Este extrañamiento se acentúa mediante el comentario "no cierres este libro amigo" que subvierte la naturaleza ontológica de la película (00:29:57). Asimismo, el monólogo de la noctámbula: "La noche es misteriosa, inasible, sagrada. Las distancias de la memoria, los deseos de la juventud, los sueños de la infancia, las alegrías breves y vanas esperanzas de una vida larga aparecen como fantasmas en la bruma vespertina que sigue al crepúsculo" (00:12:37-00:13:05), cierra el círculo abierto por las referencias a los recuerdos, a la ciudad de la infancia y de la juventud que funcionan como un marco al inicio de la cinta. Por otra parte, estos elementos concuerdan con la definición del cine poético de Pasolini, quien consideraba que

Cinema is fundamentally oniric by reason of the elementary character of its archetypes [...] (habitual and consequently unconscious observation of environment gestures, memory, dreams) and of the fundamental pre-eminence of the pre-grammatical character of objects as symbols of the visual language (3).

Además, al enfocarse en el contexto urbano, también surgen las imágenes arquetípicas de Buenos Aires: el tango, los prostíbulos, la indigencia (gente en situación de calle), las luchas obreras y la religiosidad popular invocada por la devoción hacia el Gauchito Gil.

La estructura paratáctica de las secuencias de *Nocturnos* se inscribe en las características del estilo del cine indirecto, que Pasolini describe de la siguiente manera: "One feels the camera [...], the continual counterpoints fallaciously left to chance [...] the exasperated tracking-shots, the breaking of continuity for expressive reasons, the irritating linkages, the shots that remain interminably on the same image" (10). Efectivamente, los intervalos surgen de las interrupciones de continuidad y por ende las secuencias se suceden aparentemente al azar. Asimismo, la cámara se vuelve autorreflexiva en las citas de otras películas, especialmente en la aparente circularidad de los extendidos tracking-shots sobre los paredones sobre los que se proyectan las imágenes de la cinta de Eisenstein.

### Cine Moderno

En sus tratados sobre el cine, Deleuze establece la diferencia entre las características relacionadas con la estructura del cine clásico de Hollywood y el cine moderno, que emerge del neorealismo italiano y de la *nouvelle vague*. Así, en *Cinema I: The Movement Image*, Deleuze se refiere a la imagen acción, caracterizada por argumentos lineales, impulsados por estricta causalidad, tal como lo evidencian las películas de Hitchcock. Y en *Cinema II: The Time Image*, el filósofo francés se refiere al impacto de una serie de crisis, tales como la (segunda) Guerra (mundial), los vaivenes del "American Dream" y la nueva conciencia de las minorías, en el cine. Pero, además, incluye la primacía de las imágenes tanto en el mundo exterior como en la mente de los individuos, la influencia del cine sobre los nuevos modos literarios y la crisis de Hollywood y sus géneros (*Cinema I* 206). Entre las características del cine moderno, Deleuze menciona el rol del protagonista como testigo, lo cual permite destacar el viaje, la situación

dispersiva, los vínculos deliberadamente débiles, el uso premeditado de clichés y la condena del argumento (*Cinema I* 210). Estas características del cine moderno se despliegan en *Nocturnos*, ya que el protagonista emprende un viaje al deambular por la ciudad, en el cual cumple la función de testigo *flâneur*. El movimiento aleatorio lleva a la situación dispersiva y los encuentros casuales enfatizan la condena del argumento. Finalmente, las referencias al tango, a los prostíbulos, a la avenida 9 de julio, al Río de la Plata, y hoy en día a Puerto Madero, se han convertido en clichés.

Una de las diferencias fundamentales del cine moderno es el cambio entre la relación entre pensamiento y cine. En el cine clásico de Hollywood esta interrelación es triple ya que incluye: “*the relationship with a whole which can only be thought in a higher awareness, the relationship with a whole which can only be shaped in the subconscious unfolding of images, the sensory-motor relationship between world and man, nature and thought*” (Itálicas en el original, Deleuze *Cinema II*, 163). No obstante, el nuevo cine se destaca por “the break in the sensory-motor link (action image), and more profoundly in the link between man and the world (great organic composition)” (*Cinema II* 173). Dicho rompimiento se percibe en la noción de intervalo. Tal como lo hemos mencionado, al conducir aleatoriamente por la ciudad, la diégesis permite asociar una serie de secuencias aisladas alrededor del protagonista como testigo. Por ejemplo, las imágenes de los muchachos en *skateboard*, gente que duerme a la intemperie, una joven en el hall de un edificio y la interpelación de la mujer madura en el bar.

Efectivamente, en el cine moderno el orden de las secuencias es aleatorio ya que la ruptura del vínculo sensorio-motor reemplaza la noción de causalidad por la del intervalo, “the method of BETWEEN, ‘between two images’ [...] is the method of AND ‘this and then that’, which does away with all the cinema of Being = is” (mayúsculas en el original, *Cinema II*, 180). En resumidas cuentas, al desfasar la estructura causal, la estructura se vuelve paratáctica y se visibiliza el intervalo, “Between two actions, between two affections, between two perceptions, between two visual images, between two sound images, between the sound and the visual” (*Cinema II*, 180). En *Nocturnos* la presencia del intervalo, a veces en una toma en negro, refuerza lo aleatorio de las secuencias cuyos vínculos son deliberadamente débiles tales como la de la joven que roba el libro, la del prostíbulo y la del muchacho quien presuntamente decide no suicidarse. Además, la noción de intervalo aparece al explorar la expresión de la temporalidad en *Nocturnos*.

Deleuze debe su tratado de la temporalidad a las tesis de Bergson, “the past is constituted not after the present that it was but at the same time, time has to split [...] the present in two heterogeneous directions, one of which is launched towards the future while the other falls into the past. Time consists of this split, and it this, it is time, that we see in the crystal” (*Cinema II* 79). La imagen cristal (*crystal image*) surge del siguiente proceso:

perception and recollection, the real and the imaginary, the physical and the mental, or rather their images, continually followed each other, running behind each other and referring back to each other around a point of indiscernibility [which] is precisely constructed as the smallest circle, that is, the coalescence of the actual image and the virtual image, the image with two sides, actual and virtual at the same time. (*Cinema II* 69)

Tal como lo vemos en la secuencia inicial de la imagen reflejada del protagonista [Fig. 5], la instancia más completa de la imagen cristal es la del espejo, ya que “the actual image and its virtual image thus constitute the smallest internal circuit, ultimately a peak or a point [...]”

Distinct, but indiscernible, [...] in continual exchange" (*Cinema II* 70). Es así que la toma de la ciudad reflejada en las aguas como si emergiera de ellas, es una imagen cristal en tanto y en cuanto es el punto donde convergen presente y pasado. Asimismo, tal como en la toma del protagonista sentado frente a la cámara con la imagen reflejada en un espejo lateral, la alternancia entre la imagen actual y la virtual, conlleva "a vertigo, an oscillation" (*Cinema II* 84).



Fig. 5.  
Imagen reflejada del protagonista.

En términos de la imagen en sí, el filósofo francés señala, "We gave the name *opsign* (and *sonsign*) to the actual image cut off from its motor extension, it then formed large circuits, and entered into dream-images and world-images" (*Cinema II* 69). Cabe recordar que además de las imágenes referidas a lo óptico y a lo aural, hay otros tipos de imágenes que se interrelacionan con la percepción, los sueños y la memoria. El proceso radica en que el cine "does not just present images, it surrounds them with a world. This is why, very early on, it looked for bigger and bigger circuits which would unite an actual image with recollection images, dream images, and world-images" (*Cinema II* 69). Como hemos visto, la imagen-cristal surge cuando "the *opsign* crystallizes with its own virtual image, on the small internal circuit" (*Cinema II* 69).

Al contrario, las imágenes temporales, "peaks of the present" y "sheets of the past," surgen del devenir temporal. Deleuze se refiere así al pasaje del tiempo:

between the past as pre-existence in general and the present as infinitely contracted past there are, therefore, all the circles of the past constituting so many stretched or shrunk regions, strata, and sheets: each region with its own characteristics, its 'tones', its 'aspects', its 'singularities', its 'shinning points' and its 'dominant themes.'" (*Cinema II* 99)

De acuerdo con las teorías de Bergson, tanto el pasado como el presente son paradójicos. Mientras el primero contiene "the pre-existence of a past in general; the coexistence of all the sheets of the past; and the existence of a most contracted degree" (*Cinema II* 99), el presente es "actually distinguishable from the future and the past, [...] because it is the presence of something, which precisely stops being present when it is replaced by *something else*" (*Cinema II* 99). Por eso, al enfocarse en el recuerdo del acontecimiento, surge "a present of the future, a present of the present and a present of the past" (*Cinema II* 99), lo cual a su vez nos permite llegar a la noción de la simultaneidad de los "peaks of the present". En resumen, hay dos tipos de *chronosigns*, "the first are *aspects* (regions, layers), the second accents ("peaks of view")" (*Cinema II* 101, itálicas en el original).

Es así que las repetidas alusiones al rompimiento de la relación: la carta, la espera, el intento de reconciliación, apuntan a "peaks of the present" no

sólo porque acentúan los momentos más puntuales de lo que podría considerarse un ciclo, sino que se reviven mediante el recuerdo, reforzándose como un *staccato* de acontecimientos no necesariamente lineales—a despecho del orden cronológico de la cinta— reflejados por (o haciendo eco de) acontecimientos similares vividos por otros protagonistas. Podríamos decir que, tal como la secuencia de la carta, la de la pelea, constituye también un “peak of the present” porque se alude a ella repetidamente en la diégesis.

La toma del libro *Lo bello y lo triste* de Yasunari Kawabata, en el asiento del automóvil, intertextualmente refuerza el tema del desamor, del erotismo y de la perversidad<sup>12</sup> y crea un vínculo intermedial con la arquetípica secuencia del prostíbulo, eco de tantos tangos, que se podría conectar con el tema general del amor, el desamor, la sexualidad y, ciertamente, con la imagen de “sheets of time” debido a larga sombra proyectada por la trata de blancas en la Buenos Aires de principios de siglo—tema tratado por Cozarinsky en *El Ruffián Moldavo*<sup>13</sup>. Se alude a la transacción mediante la entrega de una imagen de un ícono ortodoxo a la madame del burdel, quien lee en un corredor. Al ingresar al cuarto la presunta prostituta parece dormida y el cliente aparentemente se contenta con mirarla. Sin embargo, después de cierto tiempo ella lo reconoce y le sonríe, lo cual siembra dudas respecto al tiempo transcurrido. No obstante, lo notable de esta secuencia es la superposición de las imágenes (00:41:16-00:45:20), que alude a “peaks of the present,” como un presente del pasado, un presente del presente, de los momentos transcurridos en esa misma noche [Fig. 6].



Fig. 6.  
Peaks of the present.

Por otra parte, al ambientarse en una época, toda película se constituye en “sheets of the past.” Al citar imágenes del cine silente sobre un femicidio originado por celos (00:17:36-00:18:26), Cozarinsky crea un eco entre los sentimientos del protagonista y el pasado, sugiriendo la recurrencia de las emociones a través del tiempo. Asimismo, la superposición de las imágenes de *Stachka* sobre una tapia con pintadas políticas, remite a distintas capas del pasado, asemejadas en términos de luchas obreras—incluyendo la semana trágica de 1919 y los fusilamientos de la Patagonia de 1920—que, a pesar de su distancia temporal y espacial coinciden en la temática de los trabajadores masacrados<sup>14</sup>. Asimismo, considerando que la secuencia remite al método dialéctico de Eisenstein, de acuerdo al cual “a new concept would arise from the juxtaposition of two film pieces of any kind” (4), la aparente circularidad de la secuencia del paredón como fondo sugiere que se sigue perdiendo la lucha.

Estas dos secuencias permiten una aproximación desde los estudios multidisciplinares de la espectralidad, originados por la publicación

12. *Lo bello y lo triste* narra las consecuencias de una relación entre una joven de 16 años y un hombre casado. Mientras ella quedó encinta, tuvo un aborto espontáneo, e intentó suicidarse antes de convertirse en una artista reconocida, él escribió una novela que lo llevó a la fama. El deseo de ver a su amante después de un par de décadas desencadena la venganza de la alumna de la artista, quien seduce tanto al escritor como a su hijo, quien además pierde la vida en un dudoso accidente.

13. Sobre la trata de blancas, ver Guy. *La mosca en la ceniza* (Gabriela David, 2010) se enfoca en la pervivencia de la trata de personas en Buenos Aires.

14. Sobre el movimiento obrero en la Argentina ver Robles 20-21.

de *Specters of Marx* de Jacques Derrida en 1994, porque “la noción de espectralidad invoca ‘an etymological link to visibility and vision, to that which is *looked* at (as fascinating spectale) and *looking* (in the sense of examining), suggesting [its] suitability for exploring and illuminating phenomena’ (Blanco y Perea 2, itálicas en el original). Por ende, la imagen espectral de la mujer asesinada por celos remite al problema candente de los femicidios en la Argentina<sup>15</sup>. De igual modo, la imagen espectral de los trabajadores rusos oprimidos, que se rebelan y son masacrados, se yuxtapone a las pintadas políticas sugiriendo que la opresión continúa, tal como lo sugieren las imágenes del acampe aborigen (00:06:45-00:06:48), las tomas de los cartoneros (00:06:50-00:06:53) y las de gente en situación de calle, que incluyen siete personas durmiendo en veredas y plazas, además de una mujer rodeada de hijos pequeños (00:29:03-00:29:58)<sup>16</sup>.

La perduración de la inequidad a través del tiempo y de la geografía, se acentúa con la historia intercalada de un hombre situado en una esquina de Manhattan que ruega a los transeúntes que brinden cobijo a alguien, para que por una noche no esté a la intemperie. El *voice-over* del protagonista nota “no es algo que vaya a cambiar el mundo, ni mejore las relaciones de los hombres, ni hará más corta la era de la explotación. Pero unos pocos hombres tendrán una cama esa noche” (00:29:13-00:29:45).

La mujer madura que interpela al protagonista en el bar es el único personaje cuyo derrotero incluye otras escenas. En una de ellas se encuentra con una joven, herida en la mejilla, que presuntamente huye del lugar de un crimen tal como lo sugiere el ruido de un balazo seguido por el ulular de sirenas policiales. Al ver a la noctámbula la joven se detiene, restregándose la mano en la herida del rostro. Entonces la golpea, manchando la mejilla de la mujer mayor con sangre. En esta secuencia el tema del delito se vincula con el de la inocencia mediante la imagen de altar al gauchito Gil, ante quien la mujer mayor deja el pañuelo ensangrentado. El incidente se conecta con “sheets of time”, tanto en los términos históricos de la injusticia, como en la omnipresencia de los precarios santuarios dedicados a esta figura intercesora de la religiosidad popular (00:36:18-00:37:00 y 00:38:02-00:39:00)<sup>17</sup>. Asimismo, remite a la función del espectro, quien recuerda las deudas sociales: “The specter *appears* to present itself during a visitation. One represents it oneself, but it is not present, itself, in flesh and blood. This non-presence of the specter demands that one take its times and its history into consideration” (Derrida, *Specters* 101, itálicas en el original).

Las citas de las escenas de *Guerreros y cautivas* (1989) se asocian a la creencia sobre la luz mala. Sin embargo, la imagen remite al momento en que la viuda del General Garay opta por quedarse en la Argentina para dar luz a su descendencia [Fig. 12]. Asimismo, las tomas de los músicos en la misma película remiten a una fiesta destinada a engañar a los soldados para que vendan las parcelas de tierra que les ha entregado el gobierno a precio ruín, convencidos por los representantes de los latifundistas, que el aislamiento de la zona no les permitirá prosperar. Es decir que ambas imágenes se conectan con “sheets of time” de la historia nacional, estando específicamente relacionadas tanto con el genocidio de los pueblos originarios, la esclavitud de los prisioneros, incluyendo mujeres y niños, a raíz de la así llamada Campaña del desierto (1879), así como con la persecución del gaucho, forzado a enlistarse en el ejército, para evitar la ley de vagancia documentada por el *Martín Fierro*, lo cual a su vez refuerza el *loop* de “sheets of time” que incluye al Gauchito Gil en términos geográficos y a las clases populares que, acosados por la precarización acuden a él hoy en día, tal como se demuestra en la cinta misma. Nuevamente, todas estas imágenes remiten espectralmente a las víctimas. Nos recuerdan las deudas de la nación hacia los pueblos originarios y las clases populares, especialmente hoy en día.

15. Sobre la cifra de femicidios ver Infobae.

16. Sobre los siete meses del acampe aborigen del 2010 y la negativa de la presidenta Cristina Kirchner a recibir a sus líderes, ver Aranda.

17. Sobre la injusta muerte del Gauchito Gil, sus rasgos martinfierreros y federalistas, ver Salvador

La última referencia a “sheets of time” surge del cuasi-monólogo de Diana Bellesi. Dirigiéndose a un interlocutor quien dice alegrarse por el juego inocente de los niños en la plaza, la poeta expresa: “viven en el presente, todavía no tienen memoria. O más bien, se les está formando la memoria, pero no la sienten, no les pesa”. Irónicamente se produce un extrañamiento ya que la secuencia de los personajes sentados en el banco de la plaza parece haber sido rodada por la tarde y las tomas de los niños jugando en una plaza suceden de noche (00:52:53-00:53:31 y 00:53:47-00:53:51). Bellesi se destaca al añadir “yo cargo con el recuerdo de tantas cosas que no viví, que vivieron mis padres, mis abuelos. La memoria, también se hereda” (00:52:00-00:54:35). En ese momento la secuencia no solo trata de la memoria sino de la posmemoria, es decir del impacto de una experiencia traumática en la generación siguiente, que no la ha vivido. Marianne Hirsch la define como: “the relationship of the second generation to powerful, often traumatic, experiences that preceded their births but that were nevertheless transmitted to them so deeply as to seem to constitute memories in their own right” (103). En *Nocturnos* la posmemoria se ilustra mediante imágenes cinematográficas del impacto de los bombardeos durante la guerra civil española (00:54:35-00:57:15). En este caso la intermedialidad surge de incorporar imágenes de archivo en blanco y negro. El cameo de Bellesi vuelve a centrar el tema de la cinta en las capas de la memoria, “sheets of the past”, y sus efectos espectrales sobre la Argentina contemporánea, no solo en términos de la inmigración española a consecuencia de la guerra, sino a la recurrencia del conflicto político —ya sea entre la derecha y la izquierda en su re-encarnación en la guerrilla, como hacia el pasado entre peronistas y antiperonistas, unitarios y federales— lo cual se resalta con la cita final de J. L. Godard, “el pasado no ha muerto. Ni siquiera ha pasado.”

La noción de intervalo no sólo se sugiere mediante la estructura paratáctica del montaje de tomas y escenas superpuestas, sino que se refuerza mediante el uso del negro en la edición, como se evidencia al principio entre las tomas del atardecer en el Río de la Plata y las imágenes de la ciudad que emergen desde Puerto Madero (00:01:20-00:01:28) y hacia el final de la cinta con la unión de las imágenes violáceas de Buenos Aires al amanecer/atardecer con las del hombre sentado en un banco en la plaza en la secuencia final (00:52:29-00:52:36). En efecto, Deleuze nota:

‘The absence of image’ the dark screen or the white screen have a decisive importance in contemporary cinema. For [...] they no longer have a simple function of punctuation, as if they marked a change, but enter into a dialectical relation between the image and its absence, and assume a properly structural value (Cinema II 200).

Además, el intervalo afecta la manera en que el espectador reacciona ante la película. Recordemos que el cine clásico opera sobre dos ejes, “integration and differentiation” y “association, through contiguity or similarity” que se entrecruzan a fin de “achieve the identity of image and concept” (Cinema II 210). Sin embargo, en el cine moderno solo hay “relinkage on the literal image [...] one image plus another [...] each shot is deframed in relation to the framing of the following shot [...] it is a whole new sense of rhythm, and a serial or atonal cinema, a new conception of montage” (Cinema II 214). Es decir que el intersticio “between two series of images no longer forms part of either of the two series: it is the equivalent of an irrational cut, which determines the non-commensurable relations between images” (Cinema II 213). En resumidas cuentas, de momento que el intersticio reemplaza la asociación del cine clásico “[the] time-image puts thought into contact with the unthought, the unsummonable, the inexplicable, the undecidable, the incommensurable” (Cinema II 214) y esa es, justamente, la función de la estructura paratáctica de *Nocturnos*.



## Conclusión

Cozarinsky arremetió contra las convenciones narrativas del cine desde sus inicios como cineasta. La antipatía hacia el *cinéma vérité* dio lugar al sistema de desplazamientos geográficos (entre París and Buenos Aires), genéricos (entre ficción y no ficción), intermediales (entre literatura y cine), etc., denominado *cinéma indirect* (Rosembaum 38). En *Nocturnos* el intervalo emerge de los procesos de intermedialidad, así como de la estructura paratáctica, que refuerza tanto las características oníricas de la cinta como la autorreflexividad de la cámara, típicos del cine poético de Pasolini. Entre los atributos del cine moderno deleuziano presentes en *Nocturnos*, el intervalo surge de los vínculos deliberadamente débiles y de la situación dispersiva. Sin embargo, las imágenes temporales contribuyen tanto a la onda expansiva de las memorias como a la disgregación de la narrativa lineal, enfatizando el in-betweenness del intervalo. En resumidas cuentas, la recurrencia del intervalo prueba que en *Nocturnos* Cozarinsky hace gala de una poética aleatoria, enfocada en el tiempo, el pasado y la memoria, en la que prima la indeterminación.

## BIBLIOGRAFÍA

Aranda, Darío. "Acampe indígena y derechos humanos selectivos." *Periódico Vas*. <https://www.periodicovas.com/acampe-indigena-y-derechos-humanos-selectivos/>. Acceso mar.21, 2021.

Blanco María del Pilar Blanco and Esther Peeren. *The Spectralities Reader*. Bloomsbury, 2013.

Birri, Fernando, Manuel Horacio Giménez. *La escuela documental de Santa Fe*. Editorial Documento del Instituto de Cinematografía de la U.N.L., 1964.

Bollig, Ben. *Moving Verses: Poetry on Screen in Argentine Cinema*. Liverpool UP, 2021.

Bolter, Jay David y Richard Grusin. *Remediation: Understanding New Media*. MIT UP, 2000.

Bonitzer, Pascal. "Description d'un combat." *Cahiers du cinéma*, vol. 333, 1982, pp. 12-14.

Broitman, Ana Isabel. "La cinefilia en la Argentina. Cineclubes, crítica y revistas de cine en las décadas de 1950 y 1960." Tesis Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires, 2020.

Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cine*. Editorial Sur, 1974.

---. *Rediscovering French Film*. "Foreign Filmmakers in France." 1983, pp. 136-40.

---. *La Guerre d'un seul homme*. Perf. Niels Arestrup. Francia, 1981.

---. *Guerreros y cautivos*. Perf. Dominique Sanda, Federico Luppi, Leslie Caron. Argentina, 1989.

---. *Nocturnos*. Perf. Esteban Lamothe, Marta Lubos, Leticia Mazur, Argentina 2011.

---. *Ronda Nocturna*. Perf. Gonzalo Heredia, Mariana Anghileri, Rafael Ferro. Argentina, 2005.

---. *Rufián Moldavo*, el. Editorial Emecé, 2004.

---. *Niño enterrado*. Editorial Entropía, 2016.

---. *Vudú urbano*. Editorial Anagrama, 1985.

David, Gabriela. *La mosca en la ceniza*. Perf. Luis Machín, Luciano Cáceres, Cecilia Rossetto, 2010.

## BIBLIOGRAFÍA

Deleuze, Gilles. *Cinema I: The Movement Image*. Trad. Hugh Tomlison y Bárbara Habberjam. Minnesota UP, 1986.

---. *Cinema II: The Time Image*. Trad. Hugh Tomlison y Robert Galet. Minnesota UP, 1989.

Derrida, Jacques. *Aporias*. Trad. Thomas Dutoit. Stanford UP, 1993.

---. *Specters of Marx*. Trad. Peggy Kamuf, trad. Routledge, 1994.

Dilorio, Sam. "Border Crossing." *Film Comment*, vol. 41, no.3, mayo-junio 2005, pp. 58-62.

Eisenstein, Sergei. *Stachka* [Huelga]. Rusia, 1925.

---. "Word and Image." *The Film Sense*. Jay Leyda, tra. Harcourt, Brace and World, 1947.

Elsaesser, Thomas. "An Interview with Edgardo Cozarinsky." *Framework: The Journal of Film and Media*, vol. 21, verano 1983, pp. 19-23.

Getino, Osvaldo y Fernando Solanas "Hacia un tercer cine. Manifiesto del grupo Cine Liberación" *Tricontinental*, Cuba, Octubre 1969.

García Espinosa, Julio. "Por un cine imperfecto." *En La doble moral del cine*. Santafé de Bogotá. Voluntad, 1995. 11-30.

González Roux Maya, "Rostros, simulacros y autorretratos: Sobre algunos ensayos cinematográficos de Edgardo Cozarinsky." *Hispanamérica*, vol. 42., no 124, abril 2013, pp. 15-22.

Gutiérrez Alea, Tomás. *Dialéctica del espectador* (1968). Unión de Escritores y Artistas de Cuba, 1982.

Guy, Donna. *Sex and Danger in Buenos Aires: Prostitution, Family and Nation in Argentina*. Nebraska UP, 1990.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today*, vol. 29, no. 1, primavera 2008, pp. 103-28.

Houwen, Janna. *Film and Video Intermediality*. Bloomsbury, 2017.

Infobae, "Femicidios en Argentina: en 2021 mataron a una mujer cada 32 horas".  
<https://www.infobae.com/sociedad/policiales/2021/11/01/femicidios-en-argentina-en-2021-mataron-a-una-mujer-cada-32-horas/>. Acceso en 1, 2022.

## BIBLIOGRAFÍA

Issari, Mohammad Ali y Doris A. Paul. *What is Cinéma Verité?* Metuchen, 1979.

Kawabata, Yasunari. *Beauty and Sadness*. Trad. Howard Hibbett. Knopf, 1975.

Lerner, Jesse and Luciano Piazza. *Ism, ism, ism. Experimental Cinema in Latin America*. U of California P, 2017.

Link, Daniel. "Argentinos de París: razones de la aflicción y del desorden". *Cuadernos de literatura*, vol 16, no. 42, julio-diciembre 2017, pp. 161-78.

López-Vicuña, Ignacio. "La perspectiva excéntrica de Cozarinsky: cosmopolitismo y globalización en Tres fronteras". *Revista Hispánica Moderna*, vol 66, no. 1, junio 2013, pp. 1-11.

Oubiña, David. "Impropios laberintos de un rostro (construcción de una identidad nómada en la literatura y el cine de Edgardo Cozarinsky)". *Filología*, vol. 31, nos. 1-2, 1998, pp. 35-42.

---. *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Fondo de Cultura Económica, 2011.

Orecchia Havas, Teresa. "Edgardo Cozarinsky: escritor y cineasta. Una poética del desplazamiento." En Civil, Pierre y Françoise Crémoux, eds. *Actas del XVI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Iberoamericana Editorial Vervuert, 2010.

Pasolini, Pier Paolo. "The Cinema of Poetry." Trad. Marianne de Vettimo y Jacques Bontemps. *Movies and Methods*. Bill Nichols, ed. Vol 1. U of California P, 1976. 542-58.

Pethó, Ágnes. "Approaches to Studying Intermediality in Contemporary Cinema." *Acta Univ. Sapientiae, Film and Media Studies*, vol 15, 2018, pp. 165-87.

---. "Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies." *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*. Cambridge Scholars Publisher, 2011, pp.19-48.

Piedras, Pablo. "Lo transnacional como expresión de cuestionamientos identitarios en los documentales de Edgardo Cozarinsky y Alberto Yaccelini." Lefere, Robin y Nadia Lie, eds. *Nuevas perspectivas sobre la transnacionalidad del cine hispánico*. Brill/Rodopi, 2016, pp. 104-18.

## BIBLIOGRAFÍA

Pinho Garcia, Estevão de. "Rogério sganzerla e edgardo cozarinsky: confluências e sintonias entre a atividade crítica e a realização cinematográfica." *Contemporanea/ Comunicação e Cultura*, vol. 17, no. 3, sept-dic 2019, pp. 447-69.

Robles, José Alberto. *Historia del movimiento obrero y del sindicalismo en Argentina*. Confederación de Educadores Argentinos, 2009.

Rocha, Glauber, "Eztetyka da fome" (1965). *En Revolução do Cinema Novo*. Alhambra, 1981, pp. 63-67.

Rosenbaum, Jonathan. "Ambiguous Evidence. Cozarinsky's 'Cine Indirect.'" *Film Comment*, vol 31, no. 5, sept-oct. 1995, pp. 36-39; 42-44.

Salvador, Mauro Daniel. "Gauchito Gil, entre la adoración y la justicia divina. Un acercamiento al mito religioso popular desde la comunicación." *Questión*, vol 1, no. 50, abril-junio 2016, pp. 428-40.

Sanjinés, Jorge y Grupo Ukumau. *Teoría y práctica de un cine junto al pueblo*. Siglo XXI, 1979.

Tompkins, Cynthia M. "Bewichted Mirror Images in Edgardo Cozarinsky's *Guerrieres et Captives* (Warriors and Captives, 1989)." *Affectual Erasure: Representations of Indigenous peoples in Argentine Cinema*. State U of New York P, 2018, pp. 139-50.

---. *Experimental Latin American Cinema: History and Aesthetics*. U of Texas P, 2013.

Wolkowicz, Paula. "Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70." *Poéticas del movimiento. Aproximaciones al cine y video experimental argentino*. Alejandra Torres y Clara Garavelli, eds. Librería, 2015, pp. 45-54.