

Entrevista con Pablo Stoll

Por DAVID VÁZQUEZ COUTO
Universidad de Salamanca

Pablo Stoll (Montevideo, 1974) pertenece a una generación de cineastas que surgieron a la luz del nuevo siglo para responder con descaro a la crítica y a la academia que dominaban con su ideología el cine uruguayo. De este modo, y con el propósito de hacer cine pese a todo, este grupo de jóvenes decide desobedecer los imperativos que asfixian la libertad narrativa del cine en Uruguay. Algunos teóricos han bautizado como “Nuevo Cine Uruguayo” al conjunto de películas aparecidas desde entonces para tratar de definir un fenómeno de ruptura con el cine realizado anteriormente dentro de las fronteras del país. Otros, en cambio, afirman que esta historia realmente comienza aquí, pues la producción anterior, si bien cuenta con más de un siglo de historia desde que Félix Oliver registrara con su cámara la *Carrera de bicicletas en el velódromo de Arroyo Seco* (1898), ha sido siempre excesivamente fragmentada e intermitente, lo que ha creado una historia sin mayor contenido histórico que las circunstancias económicas, sociales y políticas que rodean a sus filmes. Sea como fuere, lo que no se puede negar es que una vez hubo una revolución en esta historia que sigue viva gracias a cineastas como Pablo Stoll quien, tras casi veinte años de trabajo como director, guionista y productor, ha conseguido que el cine uruguayo se curta en un terreno que durante mucho tiempo había permanecido prácticamente estéril.

Junto a Juan Pablo Rebella, amigo y compañero, Pablo Stoll escribió y dirigió *25 Watts* (2001), película que daría un nuevo rumbo a la cinematografía nacional y con la que conseguirían el Tiger Award en el Festival Internacional de Cine de Rotterdam y el Coral a la mejor ópera prima en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana. Sin embargo, con el objetivo de conseguir su distribución y exhibición en el hermético circuito comercial de aquel momento, ambos directores se unen a Fernando Epstein para crear Control Z Films, empresa que terminará siendo el punto de referencia para la actual producción del cine uruguayo. Ya bajo el sello de la nueva productora, Rebella y Stoll vuelven a la carga con *Whisky* (2004), logrando así el reconocimiento internacional (ganan el premio FIPRESCI en el Festival de Cannes y triunfan en los Festivales de Tokio, Sundance, La Habana, Huelva, Tesalónica, Chicago o Washington, entre muchos otros) que permitiría la financiación de películas fundamentales para la consolidación del emergente panorama cinematográfico uruguayo, tales como *La perrera* (Manolo Nieto, 2006), *Acné*

(Federico Veiroj, 2008), *Gigante* (Adrian Biniez, 2009) o *Tanta agua* (Ana Guevara y Leticia Jorge, 2013), además de *Hiroshima* (2009) y *3* (2012), ambos largometrajes escritos, dirigidos y editados por el propio Stoll.

Durante el transcurso de esta actividad cinematográfica vinculada a Control Z Films, Stoll también ha trabajado en televisión como guionista y director de *Los Informantes* en el Canal 4 de Montevideo (2006-2007) y como director y editor junto a Daniel Yafalián del cortometraje documental *Uruguay hoy* para TV Ciudad (2013). Poco después participa como director en los proyectos filmicos colectivos *Short Plays* (2014) y *El aula vacía* (2015). Actualmente se encuentra preparando el rodaje de *Todos detrás de Momo*, una serie de ficción para TNU y TV Ciudad, escrita y dirigida en cooperación con Adrián Biniez y Carlos Tanco.

Pablo Stoll nos habla de su lugar en esta historia, de sus acuerdos y desacuerdos respecto a las tendencias críticas cinematográficas, del problema de la producción y distribución de las películas, de cómo sus pequeñas ideas llevaron a grandes ideas, y, en definitiva, de su forma de ver y hacer cine.

David Couto: El primer registro del guión de *25 Watts* (Rebella y Stoll, 2001) podemos encontrarlo en un trabajo académico presentado en 1999 para obtener el Grado en Comunicación Social en la Universidad Católica del Uruguay. Este trabajo, titulado *¿Y dónde está el Plot Point?*, consta de dos partes: el guión de *25 Watts* y la memoria donde se expone y se defiende la teoría en torno a la realización de este guión. ¿Cómo recuerdas este trabajo?

Pablo Stoll: No es un trabajo muy serio. En aquel momento estábamos trabajando y a punto de terminar nuestro paso por la universidad, así que no le dedicamos demasiado tiempo. Para lo que me sirvieron este tipo de trabajos fue para leer libros que de otra manera no hubiese leído y para charlar de cosas que en la práctica simplemente las haces, probando con el ensayo y el error.

DC: Pero al menos se plantea y se defiende una hipótesis sólida: el guión de *25 Watts* como alternativa al modelo clásico.

PS: En la película no se sostiene lo que planteábamos en este trabajo teóricamente. Por lo menos fue la impresión que nos llevamos al terminar de filmar y editar, ya que todo tendió hacia una estructura más clásica. Nunca hicimos la película desde un lugar teórico, y finalmente la película probaría en contra la hipótesis del trabajo.

DC: Una idea planteada en *¿Y dónde está el Plot Point?* que parece mantenerse en la película es el modo en que la elaboración del guión de *25 Watts* fue, en vuestras propias palabras, de “lo particular a lo general”. Es decir, que primero se pensaron varias escenas autónomas y posteriormente se les buscó un nexo entre ellas.

PS: En esa época escribíamos cosas todo el tiempo. En general cortas, más bien *sketchs*, casi siempre con algún tipo de remate humorístico o con alguna característica de puesta de cámara. Aunque ninguna de esas escenas originales entró en la película, en la escena del Leche (Daniel Hendler) hundiéndose en el vaso de agua o en la de la cámara debajo de la cama se puede ver a lo que me refiero. El proceso del guión arrancó

en 1996, cuando cumplimos veintidós años, y a través de un disco de The Stooges llamado *1969* encontramos una estructura para ordenar esas escenas. La estructura era muy simple: un muchacho llevaba un casete en el que alguien le había grabado ese disco. Cada escena estaba intercalada con una placa negra en la que los tres amigos hablaban de cosas mientras escuchaba el casete. En un momento el casete se rompía o algo así y salían a callejear de noche. La historia transcurría durante veinticuatro horas, aunque no era explícito. Ese guión tenía unas setenta páginas y se llamaba *Stooges*, y en otra versión *Estuches*. Eso se escribió en un *word perfect* y una máquina de escribir mecánica en el verano del año 97 a partir de miles de papeles de varios tamaños en donde íbamos escribiendo las escenas. En ese momento los tres guionistas éramos Juan Pablo Rebella, Arauco Hernández y yo. Cada uno escribía a un personaje, que ya se llamaban Leche, Javi y Seba. El requisito para la que escena entrara en *Stooges* era que tuviera “ideíta”, es decir que el diálogo fuera gracioso y que la puesta en escenas planteara una forma de narrarse que nos pareciera interesante en aquel momento. En ese disco de los Stooges hay un tema llamado *No fun* que también tocaron los Sex Pistols. Es una canción sobre ser joven y no poder divertirse cuando todo el mundo dice que deberías ser un tipo re divertido. Esa sensación nos inundaba en aquel momento y también fue un concepto importante en todo el proceso de aquel guión y de la película después, el “no fun”.



Imagen 1 (izq.): Pablo Stoll ©Arauco. **Imagen 2** (dcha.) Leche hundido en un vaso de agua en *25 Watts* ©Control Z Films

DC: ¿Algunos de vuestros cortometrajes realizados previamente a *25 Watts*, como por ejemplo *Víctor y los elegidos* (Rebella y Stoll, 1996), podrían ser considerados como aquellas “ideítas” a las que te refieres?

PS: Sí, totalmente. Fue como un ensayo. Tiene la misma estructura que *Stooges*. En ese momento ya estábamos con el guión, pero como Arauco se había ido a México lo teníamos un poco parado. De todas maneras, no teníamos ni idea de que Cote (Federico Veiroj) y Dani (Hendler) iban a estar en la película. Cote fue el último actor que entró porque el personaje de Gerardito era difícil y cuando le pedimos que actuara nos basamos en el personaje de *Víctor y los elegidos*. Ellos dos filmaron un corto esos mismos días llamado *31 de diciembre* en el cual actuamos Juan Pablo y yo. Un tiempo después se hizo una secuela, *6 de enero*.

DC: A lo largo de tu filmografía se conservan ciertos patrones conceptuales comunes, al mismo tiempo que parece haber una voluntad de cambio estilístico en

cada una de las películas. ¿Es posible mantenerse fiel a una misma idea cambiando de estilo?

PS: Siempre es bueno citar a Oscar Wilde: “lo importante no es tener un estilo, sino tener estilo”. Creo que lo personal está en no repetirse. Por lo menos no desde lo formal. Algunos temas siguen estando: el absurdo, lo cotidiano, el humor, tal vez el “no fun”, ahora de cuarentón. Y el tono que es lo más importante, el equilibrio entre el realismo y el absurdo y entre la comedia y el drama, eso también.

Otra cosa, que tiene poco que ver, o no. Juan Pablo definía a *Whisky* como una película de “realismo mentiroso”, porque siempre había algo que te dejaba claro que eso no era real, que era una creación, un mecanismo. Creo que la búsqueda de la “realidad” en el cine hizo que se perdiera cierta inocencia que tenía el cine antes, y que a mí me gusta. La idea de que eso en lo que están sentados es un auto porque yo te lo digo y que esas lagartijas maquilladas y filmadas con macro son dinosaurios. Esa inocencia, lejos de ser *naif*, es inteligencia: se trata de una mentira que nos hace pensar en otras cosas que son reales por medios más complejos que creer que todo lo que vemos en el informativo es “la realidad”. Por eso me interesa la forma de narrar, porque en esa búsqueda de la forma está todo, desde la construcción de los personajes hasta las locaciones y los objetos. Todo cuenta y construye ese universo en el que habita esta gente, que parece real pero que no lo es.

DC: ¿Cada película requiere una nueva forma de filmar el guión?

PS: Los guiones son planes. Pueden ser más o menos amables a la lectura, pero no son una obra. Un guión que no se filma es la película más triste del mundo.

DC: Aunque la estructura de 25 Watts pueda tender hacia lo clásico, alejándose de lo planteado teóricamente en ¿Y dónde está el Plot Point?, también podría decirse que la estructura de su guión no es demasiado frecuente para el contexto cinematográfico uruguayo de aquellos años.

PS: Con las primeras ayudas estatales para el cine a partir de 1997, como las del FONA (Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional), apareció una especie de literatura teórica o “pseudociencia del cine” difundida por supuestos expertos que decían cómo se tenían que hacer las cosas. En aquellos años, entre 1997 y 1999, la hipercrítica uruguaya, que fue una de las causas de que no hubiera cine en Uruguay durante mucho tiempo, llega a una idea única, a una especie de consenso, que es que el problema del cine uruguayo estaba en el guión. Se empezaron a establecer unas pautas fijas para la realización del guión que dejaban poco margen de maniobra para su elaboración. Nosotros, en cambio, teníamos un guión que no encajaba dentro de esos parámetros, por más que los habíamos estudiado. El modelo de guión establecido no me sirve para contar lo que quiero contar, porque deja fuera un montón de cosas. Además, las películas terminan teniendo una especie de moraleja, como por ejemplo la del personaje que debe cambiar a lo largo del filme, y si no cambia está mal. Nosotros, de alguna manera, nos sentíamos interpelados por el medio.

DC: ¿Cómo encaja el conservadurismo de la crítica uruguaya este tipo de planteamientos filmicos, digamos, poco ortodoxos?

PS: Uruguay es muy chico y muy pobre, no sólo económicamente sino culturalmente. Parece que hay algo contradictorio en el hacer de cualquier cosa en

Uruguay. Si haces algo pensando en un sentido amplio y superador, que no quiere aplicar sólo el mínimo común denominador del uruguayo medio y quiere pensarlo desde otro lugar, rápidamente se llega a un cliché que es que “esto está hecho para fuera”, y quien hace cosas para un público extranjero es automáticamente calificado como una persona que está por encima de sus posibilidades. Una palabra que sirvió para calificar y clasificar el cine uruguayo fue “pretencioso”. Y la primera película que se asocia con lo “pretencioso” fue *El Dirigible* (Pablo Dotta, 1994). *El Dirigible* ciertamente pretendía algo que finalmente no logra, y por eso me parece una película fallida, pero que pretenda contar algo desde un lugar que no es el naturalismo, ni el realismo más obtuso, ni el costumbrismo, pero usando elementos de todo eso y teniendo una visión extraña y particular de la realidad que rodea la historia, no está mal por sí mismo, como muchos se empeñan en afirmar. “Lo que hay que hacer es otra cosa”, dicen. No hay un “lo que hay que hacer” general. Lo que hay que hacer es lo que te gusta hacer. El tema es que hay un cine que es para los festivales internacionales y no para el Uruguay.

DC: ¿A qué crees que se debe esto? ¿Se trata de un problema arraigado en la cultura cinematográfica uruguaya?

PS: Uruguay es un país que nunca tuvo cine, o siempre tuvo un cine que un sector muy minoritario de la élite intelectual tuvo ganas de hacer, pero que nunca fue muy comprometido a un nivel cinematográfico. El grupo de cineastas de los sesenta estaba comprometido desde el punto de vista político, pero no estaban decididos a hacer de esto ni su oficio ni su modo de vida, más allá de la necesidad de expresar una idea política en imágenes.

En *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010) hay una escena donde Manuel Martínez Carril, alma máter de la Cinemateca, habla en la radio sobre *Alexander Nevsky* (Serguéi Eisenstein, 1938). Esta escena explicita el concepto de la cultura cinematográfica uruguaya procedente del 45 que, si en los 60 se inclina hacia el cine combativo del Nuevo Cine Latinoamericano, después se atrincheró en contra de lo que esa generación sesentista y setentista denominó “posmodernismo hedonista”. Todo el cine que vino en adelante, hasta hoy, si no tenía trazos de lo que a ellos les interesaba, se desechaba, con actitud reaccionaria, bajo esa denominación.

DC: Según estos criterios, ¿a qué denominación se adscribe tu obra?

PS: Yo no me considero un posmoderno hedonista, pero obviamente nunca filmé mis películas con la idea de que una cámara es un arma cargada de futuro. Eso es una pelotudez. Me encuentro en un lugar extraño, porque no está alineado a ninguna parte, aunque con frecuencia se asocia mi trabajo al cine de autor. Sin embargo, dentro del mundo del cine de autor contemporáneo hay también ciertas tendencias. Yo las denomino la “internacional sensible” y la “internacional zarpada”. La “internacional sensible” es la de los directores de la cercanía y de la sensibilidad, que al final es como ver un bote de miel en la pantalla, y la “internacional zarpada” es la de los directores de la misantropía absoluta que muestran la violencia que nos gobierna y cómo todos los humanos somos una mierda. Yo no me siento en ninguno de esos lugares. Hay otro lugar en el medio, aunque estar en el medio es como no estar.

DC: Entonces, ¿en Uruguay no hay lugar para otras formas de expresión cinematográfica que no estén sujetas a la norma?

PS: Desde el año 2000 hasta ahora, el cine en Uruguay se clasifica de manera binaria. Las películas que no entran ni en x ni en y, se dejan a un lado. Por ejemplo, cuando se habla del cine Control Z, la crítica siempre nombra las mismas películas: *Whisky* (2004), *Acné* (Federico Veiroj, 2008) y *Gigante* (Adrián Biniez, 2009). Excluyen películas como *La Perrera* (Manolo Nieto, 2006) por motivos aleatorios: no está rodada en Montevideo, la cámara se mueve o los personajes no pertenecen a la clase media. No digamos películas como *Hiroshima* (2009), que no tiene cabida ni siquiera dentro de mi filmografía. El tratar de que las cosas entren siempre en un esquema me rompe un poco las pelotas. Y cada vez que te pones a hablar con alguien que defiende esta teoría empieza a hacer aguas por todos lados hasta que termina con el argumento de que son películas hechas para fuera.



Imágenes 3 y 4. Los personajes interpretados por Federico Veiroj (Mauri) y Daniel Hendler (Pete) en *Víctor y los elegidos* (Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll, 1996), cortometraje realizado en video y estrenado en la Cinemateca Uruguay, tienen caracteres similares a Leche y Gerardito de *25 Watts*. La bombilla de baja potencia, situada en el centro de la mesa, es el elemento metafórico que hace referencia al título de la película ©Control Z Films

DC: Al margen de estos esquemas clasificatorios y calificativos basados sobre todo en elementos técnicos y formales, sí es posible observar, en mi opinión, ciertas características conceptuales comunes en el cine realizado por vuestra generación. Me refiero a que hay un parecido de fondo en películas como, por ejemplo, *Nico & Parker* (Diego Fernández y Manolo Nieto, 2000) y *25 Watts*, aunque tengan una estética y un estilo diferente.

PS: Son películas que prácticamente se hicieron a la vez. Manolo Nieto es director de *Nico & Parker* y asistente de dirección de *25 Watts*. Cote (Federico Veiroj) es actor de *Nico & Parker* y también actor y continuista en *25 Watts*. Arauco Hernández, que fue el tercer coguionista de *25 Watts* durante su etapa de gestación (aunque luego abandona el proyecto), es el director de fotografía de *Nico & Parker*. Inés Peñagaricano, la asistente de producción de *Nico & Parker*, fue la jefa de producción de *25 Watts*. Y hay más ejemplos. Éramos los que éramos, un grupo de amigos que andaban siempre juntos, iban a ver las mismas películas, y discutían sobre cine todo el tiempo. La mayoría éramos compañeros de clase en la facultad, aunque no todos, como Daniel Hendler, que era actor y estudiaba arquitectura. Nosotros lo conocimos porque era el mejor amigo de Cote. Con él hicimos un cortometraje llamado *Víctor y los elegidos* (1996) y el egreso de la facultad al que titulamos *Buenos y Santos* (creación colectiva dirigida por Rebella y producida por Stoll, 1998). Cuando se filmó *25 Watts* él era el único que había participado en un largometraje titulado *Esperando al Mesías* (Daniel Burman, 2000). También había otro grupo de estudiantes de la Escuela de Cine del Uruguay (ECU), los autores de *Ocho historias de amor* (1999), con los que solíamos coincidir en la Cinemateca y en otros lugares. Todos trabajábamos en el medio y teníamos un contacto regular. Yo trabajaba en Tevé Ciudad, que es un canal de televisión, con gente de la ECU. Juan Pablo trabajaba en comerciales con otra gente. Algunos de ellos participaron en *25 Watts*, como Daniel Yafalián (sonidista de la mayoría de las películas uruguayas que vinieron a continuación) y Sebastián Cerveñansky. Era la gente con la que podíamos contar, jóvenes que estaban en la misma onda. No importaba si no teníamos plata para hacer la película.

DC: ¿La participación del sector profesional estaba descartada por motivos económicos?

PS: Por aquel entonces ya había técnicos de publicidad, pero como les dijo Beatriz Flores Silva (directora de *En la puta vida*, la película más taquillera de la historia del cine uruguayo) a algunos de ellos que no voy a nombrar: “Ustedes aprendieron cobrando”. Es una gran frase. Les dijo la verdad, que nunca hicieron una película pero que pretendían cobrar como si fueran unos putos genios. Gran frase que deja en su lugar a una generación entera de publicistas que tenían plata y hacían comerciales, que siempre decían que querían hacer cine, pero cuando les preguntabas por qué todavía no lo habían hecho, respondían: “porque no me puedo pagar a mí mismo”.

DC: ¿Cómo afecta la política de fondos públicos destinados a subvencionar la producción cinematográfica en Uruguay?

PS: No todo el mundo tiene las posibilidades de hacer una película. Eso es algo que se nos ha cobrado mucho. Nos dicen: “Todos ustedes son de clase media y media-alta y han ido a la UCU”. Sí, de acuerdo, esto es cierto, pero también es cierto que el

número de intelectuales en Uruguay que no pertenecen a esta clase se pueden contar con los dedos de las dos manos. Y no digamos en países donde prácticamente no existe la clase media, como Bolivia o Paraguay, y donde es la clase alta la que se puede permitir dedicarse a las actividades culturales. La misma gente que dice eso es la que está en contra de los fondos del Estado para la producción cinematográfica. Ahora hay fondos que son democráticos, y más allá de que haya más o menos plata, o de que estén mejor o peor aplicados, son herramientas de democratización. Y lejos de querer que este sistema se perfeccione, prefieren que desaparezca. Su argumento es que siempre beneficia a los mismos, pero eso no es así. Hay un grupo de gente que lleva trabajando en esto desde hace diez años, y los que vienen detrás se tienen que poner a tiro porque en algún momento van a llegar. Cuando yo era chico ni siquiera había la posibilidad de perder, y las primeras veces que nos presentamos Juan Pablo y yo perdimos, por las malas palabras que figuraban en el guión de *25 Watts*, por ejemplo. Lo cierto es que los jóvenes siempre están en contra de la generación anterior. Durante mucho tiempo, los que ahora tienen treinta años nos puteaban porque pensaban que siempre ganábamos los de cuarenta. Ahora son ellos los que empiezan a ganar los fondos. Es un proceso natural. Además, hay poca plata y cada vez hay más gente, así que en vez de pelearnos sobre quien ganó o no, o si la película lo merecía o no, creo que se debería potenciar este tipo de medidas.



Imágenes 5 y 6. Juan Pablo Rebella y Pablo Stoll en *31 de diciembre* y *6 de enero* (Daniel Hendler y Federico Veiroj, 1996), cortometrajes realizados en video y estrenados en el Espacio Uruguay del Festival de Cine Internacional del Uruguay 2001 ©*cinekdoque*

DC: Antes de concluir, ¿te gustaría añadir algún comentario a modo de epílogo para esta entrevista?

PS: A los pocos meses de la muerte de Juan Pablo, un hijo de puta que se creía ocurrente grafitó cerca de la Cinemateca Carnelli (la sala central de la Cinemateca Uruguaya) lo siguiente: “Muchachos de la ECU sigan el camino de Revella (sic)”. Más allá de lo estúpido de todo el asunto, el tema es que el grafiti tiene razón: el camino de Rebella fue juntarse con los amigos y hacer lo que más le gustaba. Si se siguiera más ese camino habría más películas. Hace un par de años cuando dos treintañeros hicieron una película en blanco y negro con sus amigos y tuvieron un moderado éxito local mucha gente reivindicó ese camino como innovador y refrescante. Eso quiere decir que “el camino de Rebella” no se ha transitado mucho.

Cuando más arriba dije “hacer lo que más le gustaba”, que no es poco, también debo decir que hay que hacerlo en serio, con compromiso con las películas, con tanto amor como profesionalismo. Si se tiene en cuenta esa parte del “camino de Rebella” además de que se hagan más películas, se harán buenas películas. Y las películas son lo que quedará de nosotros.



Imagen 7. La formación del espectador según Manuel Martínez Carril en *La vida útil* (Federico Veiroj, 2010). “La gente cree que sabe de cine al recitar de memoria la carrera o la trayectoria de un actor, un productor o un director. Se confunde, en ese caso, el diccionario con los contenidos.”¹ ©*cinekdoque*

Esta entrevista ha sido realizada el 25 de septiembre de 2017 en Montevideo, en el marco del Proyecto de Investigación “Incidencia de la narrativa autorreferencial en la producción cinematográfica de Latinoamérica” (Universidad Católica del Uruguay) durante una estancia de investigación financiada por la Asociación Universitaria Iberoamericana de Postgrado (AUIP).

DAVID VÁZQUEZ COUTO es licenciado en Bellas Artes y en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca, donde actualmente ejerce como Personal Investigador en Formación en el Departamento de Historia del Arte/Bellas Artes mientras realiza el doctorado en filosofía bajo la dirección del Prof. Dr. Fernando González García y el Prof. Dr. Víctor del Río. También es miembro de la Asociación Castellano Leonesa de Críticos de Arte (ACYLCA) y colabora con el Grupo de Investigación Reconocido “Investigación y transferencia en arte y cultura audiovisual (ITACA)” de la Universidad de Salamanca. Además, ha participado en varios congresos especializados en estética y cine y ha publicado en diversas revistas académicas.

e-mail: davidcouto@usal.es

¹ [...] El cine no es una colección de figuritas, no es una colección de datos. [...] Es más difícil comprender cómo se produce el enriquecimiento del espectador. Se produce, por cierto, a través del acceso y la visión de obras cinematográficas. Pero, ¿cómo se explican las resonancias que crea en un espectador en alerta y sensible? Por ejemplo, en la batalla sobre el hielo de *Alexander Nevsky*, la película de Serguéi Eisenstein con música de Prokófiev, hay un ejercicio que aparentemente es frío y formal donde no hay movimiento de cámara. [...] La relación de la composición de cada imagen llega hasta tal grado que, si se superpone la partitura musical y las imágenes alineadas unas detrás de otras, los movimientos son coincidentes. ¿Esto para qué? Esto para explicar cómo está hecho y el porqué del sentido avasallante que tiene toda esa secuencia sobre el espectador [...]. Todo eso no es perceptible en una primera visión, como no es perceptible toda la estructura del *Ciudadano Kane* de Orson Welles. No es tampoco erudición, sino que se trata simplemente llamar la atención sobre ciertas cosas, como la estructura de la forma de la propia obra cinematográfica, al igual que se hace en una novela o en una composición musical. [...] Una película no es contar un argumento, sino la motivación de determinadas expresiones cinematográficas que son las que, en definitiva, conmueven o no al espectador”.