

■ Sergio Wolf, Carmen Guarini, Carlos Echeverría

“Hablamos, nos graban, después personas diligentes escuchan lo que dijimos, lo limpian, lo transcriben, lo puntúan y sacan una primera versión que nos mandan para que lo limpiemos otra vez antes de publicarlo, quizá en un libro, para que dure la eternidad. ¿No es una especie de limpieza mortuoria todo esto? Embalsamamos nuestra palabra, como una momia, para hacerla eterna. Porque es necesario que dure un poco más que la voz: hace falta, por la comedia de la escritura, que se inscriba en algún lugar. Así perdemos, evidentemente, una inocencia; no porque la palabra sea por sí misma fresca, natural, espontánea, verídica, expresión de una interioridad pura; por el contrario (sobre todo en público), es inmediatamente teatral, pide prestados sus giros (en el sentido estilístico y lúdico del término) a todo un conjunto de códigos culturales y oratorios: la palabra es siempre táctica; pero cuando pasa a lo escrito borramos la inocencia misma de esa táctica, perceptible para quien sabe escuchar, como otros saben leer.”

ROLAND BARTHES

Sobre
*Yo no sé
qué me han hecho tus ojos*

SERGIO WOLF: Cuando se nos ocurrió con Lorena Muñoz la idea de hacer una película sobre la vida de Ada Falcón, pensamos en un proyecto de ficción. No habíamos hablado mucho sobre qué tipo de ficción queríamos hacer, pero era un modelo de ficción que yo llamaría “de trama intensiva”, porque teníamos una vida con la suficiente cantidad de peripecias, enigmas y giros que hacían interesante al personaje. No habíamos escrito nada cuando nos enteramos de que Ada Falcón estaba viva. Habíamos pensado que ya había muerto, porque había nacido en 1905; fue entonces que empezamos a pensar en hacer el film, en el año 97.

A partir de ese momento el proyecto giró a lo documental; tuvimos la idea de entrevistar a Ada Falcón y tratamos de ver si quería recibirnos. Ese rodaje se hizo en Súper 16 mm., un fin de semana. Filmamos, entre otras cosas, una larga entrevista, pero se perdió el audio y no pudimos usarla.

A la vuelta de ese viaje empezamos a hacer una especie de prearmado; tuvimos una conversación con Marcelo Céspedes de Cine Ojo y de ahí surgió una serie de cambios, entre ellos uno técnico, que fue continuar el rodaje en DV, un formato que no conocíamos y que nos permitía filmar más y de otra manera; fue entonces que empezó un nuevo rodaje.

La película tuvo un proceso muy largo: entre el 98, comienzo del primer rodaje, y el 2003, cuando se terminó, el trabajo consistía en ir filmando y editando. Filmábamos lo que podía hacer avanzar aquello que teníamos previsto, luego montábamos aunque dejá-

El Encuentro Nacional de Cine Documental se realizó en julio de 2006, en Santa Fe. Fueron invitados Carmen Guarini, Sergio Wolf y Carlos Echeverría, quienes participaron en las Mesas de Discusión. Aquí están algunos fragmentos de sus intervenciones.

ramos agujeros en este prearmado, y luego volvíamos a filmar.

Este sistema era un poco enloquecedor, pero estaba acordado con Carmen Guarini y Marcelo Céspedes; al mismo tiempo posibilitó un extenso proceso de reflexión y originó una gran cantidad de ideas. Me parece que el sistema de filmación y de edición como dos etapas diferenciadas tiene más que ver con un modelo de ficción.

Creo que la película es un documental raro, y fue aceptada más por festivales de ficción que tenían una sección documental, que por festivales documentales. Tiene una estructura de película de ficción: hay un enigma, hay un viaje, un recorrido, suspenso. La parte más documental de la película es la segunda mitad, como si la primera parte ocurriera más bien en la cabeza del personaje que hago yo, y la segunda en la confrontación de los lugares con el personaje central. Desaparece el archivo y aparecen los lugares, tal como están hoy, evocando situaciones pasadas; finalmente aparece el personaje y el cuerpo del personaje.

Es probable que plantee un problema, justamente por su organización como película de ficción, su deliberada manipulación; la pregunta que puede hacerse es: ¿qué es lo documental, cuánto está armado en la película, cuántos elementos están tomados de un lugar y puestos en otro, cuántas veces el sonido sincrónico de una escena acompaña la imagen y cuándo no?

El otro punto de discusión es la cuestión ética de la filmación del personaje: si el cineasta debe o no fil-

mar cuando tiene delante al personaje en ese estado de salud en que lo encontramos, si está bien o está mal que la hayamos filmado. Acá, como siempre, no sólo en esta película, sino en otros documentales que me gustan mucho, la prueba tiene que estar en el desarrollo de las escenas, y hay dos escenas en las que quisiera detenerme. Una de ellas es el primer encuentro con Ada en donde aparezco mostrándole fotos y ella me pide ver más fotos. Me dice claramente: ¿de dónde sacó estas fotos? ¿Hay más?

En esta escena, Ada avala la situación de entrevista, y quiere seguir reviviendo situaciones pasadas que podrían ser traumáticas. La segunda escena ocurre cuando escucha algunos temas cantados por ella. Si hubiéramos querido aprovecharnos, la cámara probablemente la habría encuadrado de manera frontal y no de perfil –como lo hace– mostrando el ojo sano. Hay un momento de la entrevista en que ella gira, y se ve que tiene un ojo tapado (hay toda una situación con ese ojo que nosotros optamos por no incluir en la película). Creo que en todo documental las explicaciones de lo que vemos deberían estar en la escena. Algo que nos ocurrió a menudo cuando mostramos la película es lo que yo llamaría el “efecto Ada Falcón”. Cuando la película termina, muchos críticos nos preguntaban cómo nos habíamos enterado de esta historia. Yo les contestaba que esto está en la primera escena de la película. Después del prólogo hay una escena con Aníbal Ford en la que le pido a Aníbal reconstruir la historia de Ada Falcón, y ahí se la escucha por primera vez cantando. Eso que está en la película es olvidado por los espectadores. Y la película es bastante corta: no pasa tanto tiempo como para que alguien se olvide. La potencia que tiene ese personaje, la manera de decir, incluso la mane-

ra caprichosa o senil de relacionarse con su pasado, obtura la primera parte de la película. En la película se obtienen muy pocos datos sobre ella: no sabemos exactamente cuántos temas cantó, cuántos discos grabó, cuáles fueron todas las orquestas con las que cantó. Hay un montón de informaciones que no están en la película, porque había que poner elementos que tuvieran que ver con la construcción del personaje. La película tiene dos partes casi iguales –una primera parte de treinta minutos y una segunda de treinta y pico–; pero lo que es impresionante es que el espectador olvida la primera parte de la película, y creo que eso ocurre a partir de la presencia de Ada. Su cuerpo produce tal efecto que un amante de las divas diría que es porque las estrellas son así. Se devoran la imagen.

ESPECTADOR: *Cuando Ada Falcón habla y no se alcanza a escuchar bien, ¿usted no consideró en la etapa de postproducción usar subtítulos, dada la importancia de lo que ella decía en ese momento? Y además: ¿cómo hicieron la toma en que ella se arregla? A mí me gustó mucho y quisiera saber si ella sabía que la estaban filmando.*

SERGIO WOLF: Hubo una larga discusión con Marcelo Céspedes sobre si subtitar a Ada o no, y finalmente pensamos en el DVD, porque en el DVD uno tiene el subtítulo opcional. Nos negamos a subtítularla, nos parecía un acto de crueldad y establecía una distancia. Si no se entiende, no se entiende; finalmente es lo que es la toma, es lo que ella dice en ese momento y yo no tengo por qué aclarar, ¿por qué subtítularla a ella y no a otros?, ¿porque tiene dificultades para hablar, porque es muy vieja? Su última frase generó opiniones diferentes, algunos opinan que Ada dice

“no recuerdo” y otros que dice “yo recuerdo”. Otros que dice “los recuerdos”. Creo que dice “no recuerdo”, que se hace la olvidadiza o no se acuerda. Y ahí volvemos al tema de la ficción y el documental: si yo fuera guionista de esa película, nunca se me ocurriría una mejor línea de diálogo que la que ella dice: “No recuerdo”. Esos son regalos de lo real.

Sobre la toma en que ella se maquilla: la enfermera de Ada nos dijo que se estaba preparando para venir a que la filmemos, y nosotros nos adelantamos y la filmamos maquillándose; nos pareció un acto de grandeza. Incluso con un espejito todo roto donde casi ni se refleja, con un ojo que ya no ve, mantiene la coquetería todavía viva. Sabíamos que se estaba preparando para venir, no es que fuimos una noche a oscuras, violamos un candado, entramos al geriátrico y la filmamos; pero al mismo tiempo ella no sabía que se la estaba filmando.

ESPECTADOR: *¿Por qué, si durante el encuentro con ella tratan de no mostrar el ojo que tiene herido, que no ve, cuando ella se da vuelta y se lo ve, conservaron esa toma?*

SERGIO WOLF: La cámara no buscó ese ojo. En el curso de una respuesta ella nos mira y luego vuelve a su posición anterior. Fue un momento fugaz, que al mismo tiempo refuerza la explicación de por qué no la filmamos de ese lado. No filmamos su ojo tapado, pero al mismo tiempo es bueno que se sepa, sin que nosotros hagamos de eso un espectáculo.

CELIA PAGLIERO: Cuando ella se maquilla, es una imagen muy bella, esa persona buscando embellecerse para la cámara. Me parece que está resuelta de una manera muy delicada.

SERGIO WOLF: En cuanto a mostrar a Ada Falcón o no mostrarla, recordamos una película de Maximilian Schell sobre Marlene Dietrich, **Marlene**; es muy impresionante, porque usan la voz de Marlene ya que ella no deja que Maximilian Schell la filme, y hasta último momento parece que va a lograr filmarla pero no la filma. Habíamos visto esa película, y nos deprimimos mucho porque estaba muy bien, y nos dijimos: “Bueno, no sabremos qué hacer si no acepta que la filmemos; no vamos a hacer otra película como **Marlene**”. Por suerte aceptó y se la pudo filmar.

GUSTAVO DURANDO: Quería saber si, con toda la información que teníamos antes acerca de la opinión que ella tenía de Canaro, se iban a animar a preguntarle sobre él. Ustedes lo hicieron; estuvo bien hecha la pregunta y también la respuesta de ella, porque era un tema trascendental.

SERGIO WOLF: Esa cuestión se plantea siempre en las películas documentales, donde el entrevistado es el personaje central de la película; me parece que define un poco al otro tipo de documental, ese que hace Michael Moore: un documental de denuncia, donde se va a provocar una respuesta. Se quiere denunciar un hecho, entonces se va a buscar a una persona, que no es el personaje central del documental, sino una persona a la cual se presiona para tener una respuesta que tiene que ver con el hecho que se está denunciando. Eso tiene más que ver con el periodismo investigativo que se da comúnmente en televisión y que también plantea una cuestión ética, que no se puede soslayar, y es hasta qué punto se puede utilizar la cámara oculta, la presión con la cámara para obtener una respuesta.

Sobre *Meykinof*

GUSTAVO DURANDO: La otra duda que tenía sobre la película es si cuando hicieron las entrevistas, previas, ya tenían la entrevista a Ada Falcón; cuando le preguntan a la monja y le dicen que no saben si les iba a dar la entrevista ¿ya la tenían?

SERGIO WOLF: La monja no sabía que ya habíamos filmado con Ada y nosotros le preguntamos como si estuviéramos haciendo el recorrido previo. Sabíamos que estaba viva, que era probable que nos recibiera, porque ya habíamos filmado una vez con ella; pero no le dijimos a la monja benedictina que sabíamos donde estaba, y menos todavía cuando la madre superiora la llama y le dice “no hable más”; ahí lo filmamos y agregamos finalmente el *off*.

ESPECTADOR: ¿Por qué elegiste ficcionalizar el personaje del relator en tu film?

SERGIO WOLF: Fue un poco azaroso. Yo no quería aparecer frente a cámara y los directores teníamos mucho terror del uso de la voz en *off*, lo que llamo “el efecto Martín Caparrós”: el narrador se vuelve más importante que los personajes a los que filma. Ahí nos ayudó mucho Jorge Goldenberg, en el trabajo de la voz en *off*, en el tono, más conjetural, más ambiguo. Por otro lado, en el rodaje hacía frío en Córdoba y yo tenía puesto ese gabán. En la segunda parte eso ya apareció deliberadamente. Al principio del rodaje cuando filmamos sin la producción de Carmen y Marcelo, yo aparecía de espaldas, y Marcelo Céspedes me dijo: “Mirá, vos en tu vida profesional te dedicás al periodismo, hacés preguntas, te dedicás a entrevistar gente. Aparecé de frente”.

CARMEN GUARINI: En Cine Ojo estábamos produciendo **Ronda nocturna**, de Edgardo Cozarinsky. A Edgardo me une el afecto y una admiración por su trabajo desde hace muchos años.

Quise hacer un film sobre lo que iba a ocurrir en el rodaje, porque nunca había estado en el rodaje de un film de ficción y tenía cierta curiosidad por ver cómo ocurrían las cosas. Entonces propuse algunas premisas básicas: yo quería que mi film fuese un ensayo, al mismo tiempo no quería ser irrespetuosa pero, a la vez, no podía faltar mi interpretación de las cosas que podían suceder.

El rodaje de **Ronda nocturna** transcurría en decorados reales (el 80% de la película son exteriores de noche). Mi idea era ver cómo trabajaba Cozarinsky, un cineasta que tiene una larga trayectoria en el cine documental, en algo que podríamos llamar el ensayo, porque no es un documentalista que haya desarrollado una línea de cine directo, o de cine de observación, sino que ha trabajado mucho con material de archivo e inclusive con algunas reconstrucciones, dramatizaciones.

Había algo que me interesó siempre, a partir de algunas lecturas de los textos de Jean-Louis Comolli: la cuestión del cuerpo, qué pasa con los cuerpos en un rodaje, con los cuerpos reales, con los cuerpos que están puestos para la cámara, con los cuerpos que están detrás de la cámara; incluso qué pasa con mi cuerpo: ¿dónde me iba a poner yo? Eso rondaba mi inconsciente y nuestras rondas, la de Edgardo y la mía. La película intenta establecer la relación de ficción y realidad, y es ambiciosa en ese aspecto. No sé si está lograda del todo (algunas cosas sí, o para algunos sí, y otras no).

Trabajé con algunas limitaciones técnicas, que me im-

puse, y yo misma hice la cámara. Además, no trabajé con un sonidista, lo que hubiera dado una película muy diferente, porque hubiera estado como atada al sonido; solamente pude liberarme parcialmente de este límite que me impuse, porque trabajé con un micrófono inalámbrico, que unas semanas llevaba el director de fotografía y otras semanas se lo colocaba a Edgardo. El eje pasaba por la relación entre ellos dos, y decidí seguir esa línea, porque era imposible, y no me interesaba, abarcarlo todo. Edgardo iba trabajando a partir de un guión muy sencillo, un guión literario que yo había leído, donde no había demasiadas especificaciones técnicas, ni demasiado desarrollo de los personajes, y me interesaba ver cómo trabajaba. Lo del sonido terminó siendo una ventaja, porque así no me dispersé en líneas secundarias; había un solo eje, y eso me sirvió a la hora de la edición. Trabajé rodaje y edición sin guión, y fui trabajando escenas que me parecían interesantes; muchas cosas salieron mal, no servían. Inclusive incorporé algunas cosas que aparecieron como errores, y construí una película que puede denominarse, en términos de Nichols, una película reflexiva, donde se muestra no sólo el proceso de rodaje de la ficción, sino el proceso de rodaje del documental.

Otro elemento interesante fue la escritura del comentario que tiene **Meykinof**. Yo ya había hecho un pequeño corto un año antes, donde había ensayado el comentario personal, que para mí fue siempre un desafío, algo que traté de evitar. En 1995, en **Jaime de Nevares, su último viaje**, trabajé en la redacción de un texto, sostenida por Jorge Goldenberg, el guionista. Siempre me resultó una cosa dificultosa que yo apareciera, o que apareciera mi voz en una película, a pesar de que no me disgustó en el corto que hice

sobre la Fiesta de la Flor, en Escobar, que se llama **El diálogo entre las flores**. Ahí, más que de la fiesta de la flor hablo sobre el tema de la memoria y el olvido. Ahora se trataba de una reflexión personal, sobre lo que me fue pasando, y partí de algunas notas que fui tomando a lo largo del rodaje. El rodaje duró seis semanas y el montaje dos meses, casi tres; queríamos estrenar la película en el BAFICI, al mismo tiempo que **Ronda Nocturna**.

El proceso se cierra para mí cuando le muestro la película a Edgardo. Él nunca quiso ver el prearmado; “Esta es tu película”, me dijo, y se la mostré una vez terminada. Tenía miedo de que ciertas cosas pudieran molestarle porque la película no es complaciente con el personaje, aunque después, ante las reacciones de la gente, pareciera que es más complaciente de lo que yo creo.

A Edgardo la película le pareció muy interesante, lo único que me dijo es que le parecía que el título iba a llamar un poco a confusión; la verdad es que no encontré otro título mejor y dejé el que había pensado inicialmente, que es un poco irónico.

Es una película corta, dura sesenta minutos, y significó trabajar sobre un personaje como Edgardo. A mí no me gustan las películas sobre personajes; cuando tuve que trabajar sobre Jaime de Nevares traté de no ser complaciente con el personaje, aunque –por supuesto– los personajes son construcciones nuestras, del autor.

Uno es el que tiene que enfrentar con la cámara a esas personas que construimos como personajes y siempre es difícil enfrentarse a ellas y saber cómo abordarlas.

Eso fue lo que me pasó con la escena del hospital en la película sobre Jaime de Nevares. Jaime era

conciente de que se trataba de una entrevista, dio su acuerdo, pero el hecho de que estuviera en una cama, en una situación de debilidad, hizo que algunos me lo cuestionaran. Creo que la escena transmitía cierta verdad del personaje y se trató de hacerlo con pudor.

SERGIO WOLF: En relación con la construcción de los personajes en el documental, el juego es un poco ir y venir entre el respeto y la traición, la traición en el sentido de no respetarlo demasiado y, al mismo tiempo, qué hace uno con ese pacto tácito que hay en los documentales. Pienso en una de las escenas finales de **Bowling for Columbine** de Michael Moore, donde creo que traicionó a Charlton Heston. Ahí no hay un equilibrio entre el respeto y la traición, ahí directamente lo traicionó, le dijo que iba para una cosa e hizo otra.

CARMEN GUARINI: Sabemos que hacer una película es un proceso largo, y que ciertas ideas van variando a lo largo del trabajo. En el caso de Jaime, yo sabía que iba a morir antes de verla terminada. También pienso en **Tinta roja** donde trabajar con los periodistas de “Crónica” fue muy complejo, porque eran personajes que estaban a dos centímetros del ridículo, y yo no quería ridiculizarlos, aunque hubiera sido muy fácil.

SERGIO WOLF: Dijiste que en **Meykinof** el proceso de la película fue muy corto: las seis semanas de filmación de la película de Edgardo, y después tus dos meses de edición, el tiempo promedio de edición de una película de ficción normal; como si el proceso de rodaje y de edición pareciera más cercano al pro-

ceso de ficción, como si te hubieras acercado más a **Ronda Nocturna**. Planteaste dos cuestiones que no me parecen menores: por un lado, la hipótesis de que había una zona en donde podía aparecer un conflicto entre el director de fotografía y el director, y la otra: ¿qué pasa con un director tradicionalmente documentalista, que ha trabajado sobre todo con archivos, como aislado de lo real, cuando sale a la calle y planifica un rodaje donde interviene lo real?

CARMEN GUARINI: Me parece que en el rodaje hay momentos de tensión muy interesantes donde uno oscila todo el tiempo entre la carga previa que lleva, que tiene que ver con la investigación que hizo, con ciertas premisas que se estableció, con las cosas que escribió, y lo que va sucediendo en la realidad.

SERGIO WOLF: **Meykinof** tiene un proceso corto, muy acotado. Hay muchos otros documentales que tienen dos, tres, cuatro años hasta que se terminan; en el caso de **Shoah**, diez años. Acá los tiempos del proceso estuvieron a la par de los tiempos de la ficción.

CARMEN GUARINI: A veces uno tiene la posibilidad de estructurar, en el rodaje, la edición. Al hacer uno mismo cámara está pensando todo el tiempo en el montaje, y eso después facilita las cosas; pero creo que sin haber tenido cierta experiencia tampoco es tan sencillo. Después de haber visto esta película alguna gente me dijo: “Bueno, ahora estás lista para la ficción”. Yo digo: ahí está mi ficción, ésta es mi ficción. Y ahí se suscita otro problema: me parece que el documental es una construcción tan importante como la ficción.



SERGIO WOLF: Cuando uno habla con directores que producen ficción en ciertas condiciones, te cuentan cosas que son problemas del documental. Martín Rejtman filmó **Silvia Prieto** durante un año, todos los fines de semana, porque no tenían plata. En un momento de ese rodaje me lo encontré y me contó: “¿Sabés que tengo un problema? Vicentico engordó.” Lo real le planteó un problema a la continuidad de la ficción de la película, tropezó con un problema del documental.

CARMEN GUARINI: Volviendo a **Meykinof**; nunca había estado en un rodaje de ficción, nunca hice ficción, bueno sí, mi primer ejercicio cuando empecé a estudiar cine, hace mucho. Obviamente lo atacué siguiendo los procesos de la realidad; en el único momento en que intenté construir alguna cosa fue cuando dije: “Voy a entrevistar al actor principal”, y los resultados fueron tan espantosos que salí corriendo. Después le escuché decir en algunos otros momentos cosas más interesantes, es una excelente persona, y esta era su primera experiencia en una película de ficción. Estaba muy entusiasmado, muy emocionado; pero esto de que todo fue maravilloso, todo fue genial, no funcionaba. Yo me decía, se juntan dos en una relación humana y hay conflictos, es imposible que todo sea maravilloso.

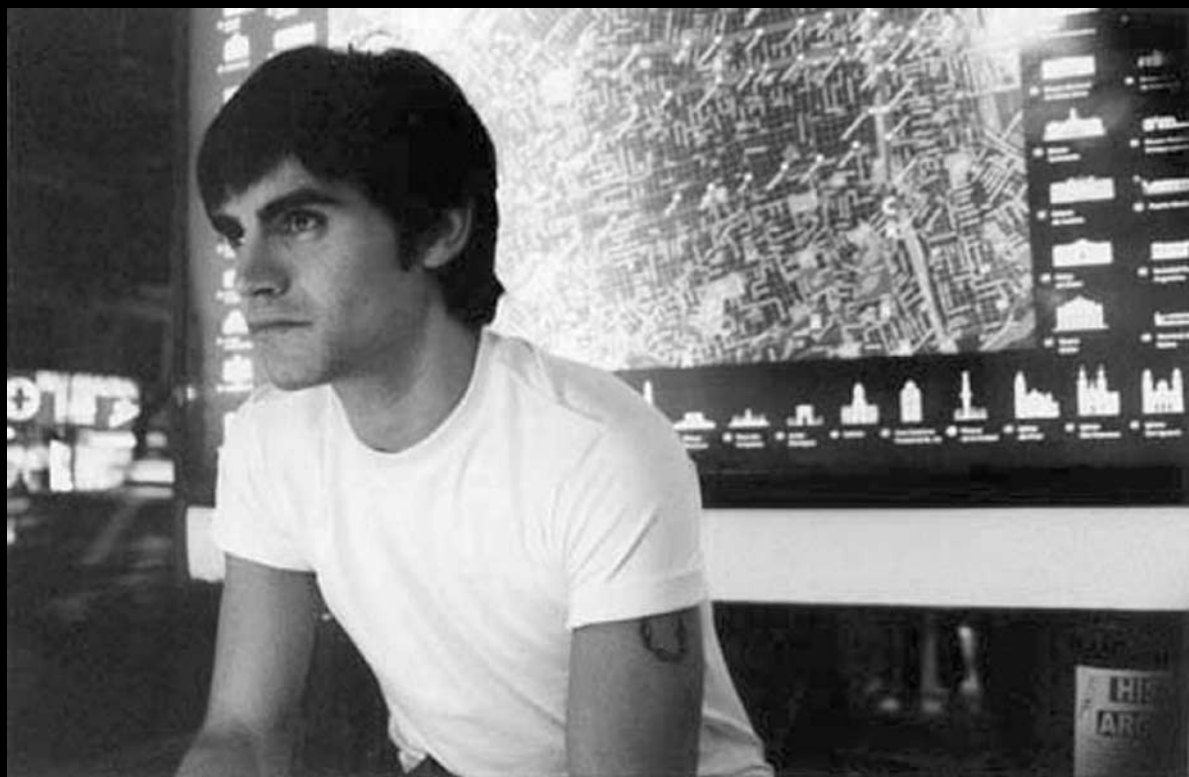
Algunos me dijeron: “No puede ser, vos acá estás escondiendo cosas, debe haber habido algún conflicto”. Pero realmente no hubo conflicto y esto también a mí me desilusionó un poco. Hubiera querido un poco de peleas, de batallas, pero Edgardo es bastante particular. Me contaba que había directores a quienes les gustaba generar una tensión en los rodajes para conseguir cosas, pero que él no era así. Estuve un poco decepcionada porque pensé que iban a pasar

cosas más inteligentes, que no pasaron, pero quizá tendría que filmar otra vez para ver si siempre es así. Cozarinsky armaba su escena y yo armaba la mía, y una cosa que me orientaba era el sonido. Trabajé con un solo micrófono, además del que tenía la cámara, un inalámbrico que se esconde, y que en las tres primeras semanas se lo puse al director del fotografía y después lo tuvo Edgardo. Al principio ni me animé a pedirle a Edgardo que se lo pusiera, y entonces opté por que lo tuviera el Director de Fotografía con quien él hablaba todo el tiempo. A posteriori, me pareció que fue una buena decisión, porque me permitió trabajar sobre una línea y no dispersarme. Tener un sonidista hubiera definido otra estrategia de la cámara. Traté de aprovechar lo mejor posible las condiciones de luz, pero muchas cosas no sirvieron porque estaban filmadas de noche, y con escasa iluminación la cámara no daba.

Había un plan de rodaje que se distribuía por la noche; sabíamos más o menos qué escenas se iban a rodar, dónde se filmaban. Esa era la información que tenía, la misma que todo el equipo técnico. No había ido a ver las locaciones como sí lo habían hecho el director de fotografía y el sonidista. Llegaba con los demás y me las arreglaba como podía.

La mamá de Edgardo es una mujer, muy importante en su vida, y esas son cosas que sin la necesidad de recurrir a una entrevista nos pintan al personaje y permiten que los espectadores definan o armen su propio personaje. Son los elementos ricos que a veces da el azar para que uno pueda trabajar. Cuando los estaba filmando y los estaba escuchando, no podía creer. Era uno de los últimos días de rodaje y decidí poner esa escena al comienzo del film, porque la cronología no era importante en este caso.

■ Ronda nocturna (2004)



Cine y video

RAÚL BECEYRO: Por momentos **Meykinof** parece un documental sobre el cine, sobre todos los rodajes, y en otros sobre el rodaje de esta película en particular.

CARMEN GUARINI: A mí me llamó un poco la atención –y es lo que traté de reconstruir a través del montaje, tratando de que el espectador, que no estuvo allí, no se aburriera como me aburrí yo– esta cosa de la reiteración, de cómo, para lograr una imagen, se necesitan diez repeticiones o quizás más. Cuando estoy filmando un documental filmo 1 a 1 y me alegro.

Cuando vio la película, Cozarinsky pensó que era una película inteligente. Debo decirlo con alguna modestia, pero me dijo: “Me parece que no te das cuenta de lo que hiciste”. Si hubo algo que le molestó no me lo dijo; es alguien que tiene una gran capacidad para tomarse la vida con cierta filosofía, no digo reírse de sí mismo, pero sí entender muchas cosas, y que está en un momento especial de su vida; creo que fue muy generoso. Yo pensaba que había algunas cosas que tal vez podían haberlo molestado, pero no fue así. Las miradas que dirige a la cámara no las inventé, lo que hice fue copiarle a él el recurso, que usó precisamente en su primera película **La guerra de un solo hombre**. Él analizó muchas horas de archivo de los noticieros franceses, y en esa lectura de interpretación de los materiales de archivo encontraba miradas, lo que le llamó la atención; entonces detenía las miradas. Tomé ese recurso y se lo puse a él, como una especie de homenaje.

RAÚL BECEYRO: Desearía preguntar cuál es la relación entre la filmación en cine y la filmación en video. Recordaba un consejo que Godard daba respecto de trabajar rápido en cine y lentamente en video; es decir, ir contra una tendencia natural que habría en esos medios. Al parecer, en cine se trabaja de cierta manera, debido a la existencia de una especie de ritual, y en el video habría, por el contrario, una tendencia natural a hacer las cosas más rápidamente; la cámara empieza a funcionar antes de que el encuadre esté totalmente determinado, y además, como es barato, se puede empezar a filmar sin pensar demasiado.

CELIA PAGLIERO: Cine y video plantean dos métodos de trabajo totalmente distintos, por el costo y por la técnica.

CARMEN GUARINI: Es interesante lo que dice Godard, y tendría que ser aplicado más seguido por la gente que hace video. Creo que la docilidad del artefacto atenta contra la calidad. Es más difícil trabajar en video que en cine, porque lograr una buena imagen, de alta calidad, es muy complejo, se necesita más luz, y el sonido es bastante tiránico en video, justamente porque te ata a la imagen muchas veces. En mi caso resultó una mezcla extraña, porque tenía que estar pensando simultáneamente en sonido y en imagen, y cuando uno puede trabajar separadamente ambas cosas se consigue mayor libertad. En **Tinta Roja**, donde la cámara la hacía Livio Pensavalle, teníamos un sonidista que trabajaba con dos DAT y cuatro micrófonos. Trabajábamos con dos inalámbricos que tenían los personajes que colaboraron con nosotros, estaba la percha (un micrófono en caña) y otro micrófono inalámbrico que se dejaba en algún

escritorio, para ver qué se pescaba. En algunos momentos yo le pedía al camarógrafo que no cortara, y funcionó bien porque después parece que hay más de una cámara que está filmando. El cine es mucho más caro de partida, pero después va emparejándose con el video. Creo que por las condiciones de luz no hubiéramos podido filmar esa película en video: enormes ventanales imposibles de tapar; con el video eso hubiera dado quemado permanentemente; hay muchas cosas que el video no permite hacer. Hoy, con las cámaras de alta definición hay cosas que están mejorando, pero creo que la mayoría de la gente sale a filmar sólo porque tiene ganas de filmar, y aprieta el disparador sin saber qué va a filmar, y eso es un problema.

OSCAR MEYER: Dos palabras se repitieron en la exposición de Carmen y en la de Sergio: una es “construcción”. En Carmen me pareció ver casi una identificación de “construcción” con “ficción”; en Sergio, la inclinación a identificar construcción con ficción. Creo que la construcción pertenece tanto al ámbito de la ficción como al del documental. Una película de ficción y una película documental son construcciones; hay una mirada, un punto de vista, una elección y edición de materiales. Me pareció escuchar a Carmen decir que en última instancia la ficción y el documental se identifican, que ambos son construcciones, decisiones de alguien que toma un objeto como tema y lo desarrolla; en Sergio me pareció que no era tan evidente esa identificación. Quisiera preguntarte Carmen si identificas construcción con ficción, con lo cual desaparecería toda diferencia entre ficción y documental. La otra cuestión en la que coincidieron es en el problema ético que tiene el realizador del documental

frente a sus personajes. Creo que el personaje es un material más que la película tiene que organizar; cómo se lo trate o se lo maltrate no tendría que ser tomado en cuenta como un problema ético. Recuerdo en **Shoah** la escena del peluquero judío al que Lanzmann acosa con preguntas. La cámara persigue a un hombre que no quiere recordar su pasado, lo obliga a decir lo que no quiere decir, hasta que al final, ante tanta insistencia, el hombre, entre llantos, nos cuenta lo que, de no haber existido esa agresión, no habría contado. Si no hubiese dado ese testimonio, se habría perdido un gran momento de la película, y la causa de Lanzmann, la causa de la película, la denuncia del holocausto, que también es la propia causa del judío maltratado por Lanzmann, no habría sido tan bien defendida.

SERGIO WOLF: Me parece pertinente el planteo de la cuestión ética, porque se trata de personas reales que la cámara está filmando. En la película de ficción existe un guión, un acuerdo con el personaje, y eso hace que se formalice un pacto diferente. En el caso de la escena del peluquero en **Shoah**, Lanzmann ha dicho que no es una situación de tortura, porque no le hizo hacer al peluquero lo mismo que lo obligaban a hacer cuando les cortaba el pelo a las mujeres antes de entrar a la cámara de gas, sino que acá les corta el pelo a hombres, y además ni siquiera les está cortando el pelo, sino que simula que les corta el pelo. Hay una frase que dice Lanzmann a Bomba, el peluquero, en el momento en que casi llora y no puede seguir hablando: “Usted sabe que es necesario”. Antes hubo un acuerdo: Lanzmann le dijo que quería que contara esta historia para conocer otra historia de alguien que estuvo en los campos y que salió vivo. La escena



tiene un efecto fuerte, pero también tiene algo de ese pacto que se estableció con el personaje antes de filmarlo. Es distinta la situación en que Lanzmann interroga al jerarca nazi, y donde usa un nombre falso, además de filmarlo con una cámara oculta. De otro modo no se hubiera obtenido ese testimonio.

CARMEN GUARINI: Creo que la palabra documental se utiliza para denominar demasiadas cosas, incluso últimamente estoy escuchando mucha gente que habla de géneros dentro del documental. También he escuchado opinar a muchos directores que no quieren que se diga que son documentalistas. Creo que esto tiene que ver con qué tipo de películas uno quiere hacer, y si digo: “Yo ya hice mi ficción”, en realidad, exagero. Creo que hay construcción en el documental porque tomamos a las personas para decir cosas que nos preocupan a nosotros, no necesariamente que les preocupan a esas personas. En cierta medida las personas son manipuladas por nosotros, y por eso creo que es tan ficción una película como un cuadro, si entendemos ficción como construcción. Frente a tanta irresponsabilidad al filmar me parece que tenemos que volver a entender que si queremos filmar algo, tendremos que decir algo, y eso debe tener algún valor. No quiero decir con esto que haya que seleccionar a quien puede filmar y quien no, pero aquel que decida hacerlo tiene que ser responsable de lo que filma.

SERGIO WOLF: Respecto del tema de la ética y Michael Moore, me parece que su película habla sobre los habitantes de Estados Unidos que tienen propensión a estar armados y a disparar, y toma a Charlton Heston como si fuera el personaje que representa el proble-

ma que está planteando la película, y eso es falso. El problema de la película de Michael Moore es que él ya sabe todo lo que va a decir en la película antes de hacerla. Es una película de afirmación, de propaganda, es como la publicidad: no hace nada para que el espectador piense por sí mismo, no deja ningún enigma, no establece ninguna conjetura, no hay ninguna ambigüedad. Para él el mundo es algo que el documental puede contar perfectamente sin ningún problema, sin ningún conflicto.

Me parece que los documentales de los que estamos hablando son documentales donde hay problemas, todas las películas de las que estuvimos hablando acá son documentales que plantean conjeturas, problemas, ambigüedades. Hay problemas que tienen que ver con la realización y hay problemas que tienen que ver con el tema, y hay problemas que tienen que ver con la construcción de lo que significa trabajar con lo real. Me parece que el problema de Michael Moore es su relación con lo real, anula todo problema con lo real.

CARMEN GUARINI: Son documentales que parten de una hipótesis sobre la realidad, y simplemente van a ubicar los elementos que se acomodan para probar su tesis. Es como **Memorias del saqueo**. Cuando las películas no permiten que uno intervenga y cierran la interpretación, eso ya no las hace películas, eso las hace reportajes televisivos. Pero no es raro en Michael Moore, porque Michael Moore aplica ese modelo en formato más pequeño a su programa de televisión, después lo agranda, lo multiplica y lo transforma en dinero. Lo único interesante, aunque lo critico muchísimo, es que acercó masas de público a un cierto tipo de construcción de la realidad que

La primera persona

después lleva también a confusiones; por eso uno trata de despegarse y no sabe cómo llamar a lo que uno hace, si es documental, porque la gente inmediatamente piensa en Michael Moore, y lo que uno hace no es eso.

SERGIO WOLF: En **Bowling for Columbine** hay un momento donde vemos planos de los exteriores de la escuela de la masacre, y cuentan que la gente de Columbine les decía: “Qué raro que haya vuelto”, porque la gente de la TV había llegado inmediatamente después de la masacre, y como llegaron se fueron; sacaron sus imágenes como si fueran ladrones y se fueron. Es interesante para pensar esto, el momento en que el director de documentales vuelve cuando la televisión ya se ha ido.

RAÚL BECEYRO: Quisiera volver un poco a dos cuestiones; la primera tiene que ver con la cuestión ética que se ha planteado, que creo se resuelve en los términos globales que dijo Carmen: “Si uno considera que lo que uno hace tiene alguna consistencia, alguna necesidad, entonces se va a hacer todo lo necesario”. La película que uno hace podrá llegar a justificarse si mediante esa película se dice algo que sólo mediante esa película podía decirse.

SERGIO WOLF: Pero Raúl, todo director piensa que su película dice algo.

RAÚL BECEYRO: Sí, pero algunos directores tienen razón y otros se equivocan. Esa consideración global, me parece, es la que lo conduce a uno a hacer ciertas cosas, a trabajar ciertas cuestiones, a utilizar a ciertas personas. En la película sobre Leopoldo Federico, **Por la vuelta** de Cristian Pauls, también se planteaba este tipo de situación con una toma de alguien hospitalizado. Ahí está también la cuestión que mencionaste con De Nevaes. Son cuestiones particulares, que sólo se pueden resolver asumiendo globalmente lo que se está haciendo. La primera gran cuestión ética se da cuando uno decide hacer una película, y ahí se pone en movimiento algo que va a molestar a mucha gente, y por esa misma vía se va a llegar hasta el extremo de filmar a alguien en condiciones desfavorables.

La otra cuestión es la que tiene que ver con la primera persona, que **Yo no sé qué me han hecho tus ojos** plantea cuando aparecés en el cuadro, y porque hay un texto que es de esa persona que aparece. En la película de Cristian Pauls sucede algo parecido: hay un momento en que Cristian se pregunta dónde



estarán ciertos lugares, pero ahí no está lo que sí está en tu película: la toma frente a ese lugar que se ha buscado y que, finalmente, se ha encontrado.

SERGIO WOLF: En relación con la primera persona, más allá de mi caso, diría que a mí también me molesta un poco cuando es usada para suturar un problema de realización de la película, cuando de alguna manera el director se está justificando o contando avatares de rodaje. También esto me molesta en las películas de ficción, cuando muchas veces uno se pregunta: esta primera persona ¿para qué está acá? No podían montar la película, o no podían dar una organización a esa ficción, y entonces dicen: vamos a poner una voz en *off* y resolvemos el problema.

MARILYN CONTARDI: Tengo debilidad por los textos en *off*, que me gustan mucho, pero todo depende de lo que se logre con el texto en *off*. Es un elemento de construcción como cualquier otro, y si está bien usado, se tendrá un resultado feliz. El recurso de la voz en *off* me parece lleno de atractivos, sea en primera persona o no. Es un germen de forma posible, y si logra dar una dimensión nueva a la construcción, me parece que es totalmente legítimo.

CARMEN GUARINI: En *La guerra de un solo hombre* Edgardo Cozarinsky toma materiales de archivo, un texto que es de otro y construye una película; a eso yo lo llamo ensayo. Es un trabajo que consiste en partir de dos construcciones que son de otros para hacer una construcción propia. En general muchas películas de Cozarinsky son así, documentales de conjeturas. Es como un estilo ensayístico, no sé cómo denominarlo; en términos de

literatura yo lo visualizo fácilmente, en cine se complica más pero tiene que ver con salir a explorar algo buscando los elementos que a uno le parecen más adecuados, una especie de ensayística.

Meykinof es una película de observación pura, no es una película de entrevista. Muchas veces la palabra del otro es una excusa para que nosotros digamos algo, pura manipulación. Cuando recién empecé en el cine, por venir de un campo más antropológico, la palabra del otro era sagrada, no se podía sacar ni una coma. Ahora tomo responsabilidades sobre lo que quiero hacer.

SERGIO WOLF: El problema es saber si la realidad domina al director a la hora de tomar las decisiones, o si es el director quien, dada una determinada situación creada por él o tomada de lo real, decide qué hacer con eso; si el director se convierte en un rehén de los hechos que filmó, o no.

Hay un viejo mito del documental que cada tanto reaparece, felizmente, que es cómo se captura lo imposible. En *El sol del membrillo* de Erice, o en la película de Peter Mettler *Picture of Light*, se va a filmar la aurora boreal que aparece a una cierta hora del día; entonces el equipo va con la cámara y la cámara se congela. Ahí se produce un problema al querer capturar algo imposible: el sueño del documentalista aventurero que busca filmar algo que se le escapa.

OSCAR MEYER: El documental es una colaboración entre la realidad y el director; me gusta esta fórmula pero reemplazaría la palabra colaboración por tensión; creo que la palabra colaboración, en última instancia, es como que la película cierra, que logra esa síntesis de opuestos: la realidad con sus propias reglas y el

Sobre *Pacto de silencio*

director con sus propias reglas. Creo que toda buena película mantiene en algún momento esa tensión que no termina de cerrar. Pensada en el sentido marxista del término, sería una especie de síntesis frustrada, que no termina de cuajar. Se trata de la tensión entre lo real y lo humano, lo objetivo y lo subjetivo. Es un problema que, mirado desde otro punto de vista, filosóficamente, es el problema de la relación entre las cosas y el hombre, entre naturaleza y cultura, que es algo que siempre va a existir y que no se va a solucionar definitivamente: siempre va a quedar un resto de lo real que no puede ser capturado.

SERGIO WOLF: En todo caso, la idea de tesis, antítesis y síntesis aparece más en los documentales de afirmación; ahí sí, ellos creen que hay una síntesis.

OSCAR MEYER: Se equivocan. Olvidan esa especie de fracaso parcial, olvidan que siempre hay algo que no se ve, que no termina de cuajar, y que hay momentos en que algo se escapa a su regla de construcción.

RAÚL BECEYRO: Quisiera dar un ejemplo de eso, en **Pequeño monasterio en Toscana** de Iosseliani, está la secuencia de la comida, en la que Iosseliani coloca el encuadre; todo está controlado y de pronto un monje se atraganta, y los otros monjes, concientes de la circunstancia de la filmación, se sonríen. En medio del control extremo del encuadre hay un elemento de lo real, imprevisto, que está en la película y que muestra lo que acaba de decir Oscar.

SERGIO WOLF: Quería contarles algo sobre la relación entre **Il bacio di Tosca**, de Daniel Schmid, y **Yo no sé qué me han hecho tus ojos**. Cuando íbamos a hacer el segundo rodaje con Ada Falcón a Córdoba, me encontré con Edgardo Cozarinsky y se lo conté. Edgardo me dijo que había una vieja película de Daniel Schmid que ocurría en un asilo de músicos y cantantes de ópera, **Casa Verdi**; en ella le hacían escuchar discos a una ex prima donna, ya muy viejita, y la filmaban escuchando los discos. Entonces decidimos planificar la situación y llevar los discos de Ada, pensando cómo íbamos a hacer para que ella pudiera escucharlos. Filmamos la escena y tiempo después, estando yo en San Antonio de los Baños dando clase, un día me asomo a una de esas aulas y veo a un señor muy mayor, con la voz muy cascada, y creo reconocer esa cara. Schmid había trabajado en algunas películas Fassbinder, como actor. Cuando terminó esa clase me acerqué a él y le expliqué lo que yo había hecho; le pregunté si había alguna posibilidad de ver la película, entonces saca algo del bolsillo del saco y levanta el DVD de la película.

Schmid descubre la potencialidad de que aparezcan ciertas situaciones en lugares específicos, espera que esos hechos ocurran y, a veces, provoca que esos hechos sucedan, los propicia. La película de Echeverría es bastante diferente. Tanto en **Juan como si nada hubiera sucedido** como en **Pacto de silencio** tenemos el documental que intenta probar algo, y sobre todo en **Juan...**, la idea de que el documental procura revelar un complot. El documental, a veces, tiene que ver con lo político, con la presentación de pruebas, con la muestra de lo oculto. En el caso de **Crisis** la confirmación está en el final de la película, cuando se muestra la entrada de los



dos estudiantes negros; todas las cámaras se han ido, y está la cámara de Drew filmando ese momento; la única cámara que está es la de Drew.

CARLOS ECHEVERRÍA: La televisión y Drew son diferentes, porque Drew tiene un concepto y la televisión no lo tiene.

Estudié cine en la Escuela de Cine de Alemania y el trabajo de Drew y de Richard Leacock –que es un camarógrafo-cineasta que trabajó con Drew– tuvo una gran influencia sobre muchos cursos de cine documental en los setenta y ochenta. Drew y Leacock fueron invitados a dar charlas y mostrar sus materiales, y de hecho a muchos alumnos les fue difícil desprenderse de esa influencia para poder hacer sus trabajos de otra forma. **Juan...** tiene influencias de esos cineastas.

Primary y Crisis son las primeras películas hechas con cámaras a las que se consigue sacarles el ruido, porque en el cine documental, al grabar el sonido, salía el ruido de la cámara de 35 mm. Drew y Leacock son los primeros que filman con cámaras que se suben al auto de un candidato o siguen una campaña electoral, en forma más aparatosa que hoy, pero lo pueden hacer, con un camarógrafo y un sonidista. Estas películas demuestran que este tipo de cine es casi imposible de hacer hoy en la Argentina. En general, a medida que fueron pasando los años, las exigencias para quienes buscan financiación para hacer películas son más grandes, por eso los documentalistas tenemos que anticiparnos a todo en nuestros proyectos.

Hay cosas que son ciertas, otras que son inciertas y otras que se pueden prever; pero hay una decisión editorial de entrada que hay que tomar en plazos que

son impensables para lo que es el cine documental en la Argentina y en cualquier otro lugar. Ellos pudieron hacer este tipo de cine, donde esa cuestión incierta les marcaba una línea de tiempo y una línea dramática que se repite bastante en las películas de ese grupo. Siempre hay un punto de partida: una carrera de autos, una campaña electoral o el debut de una actriz. Se empezaba por el principio, se tenía un concepto y se iba acompañando el desarrollo hasta que se terminaba de contar la historia.

Sabemos que un grupo de gente va a hacer un film y que tienen un determinado concepto, pero no se sabe adónde van; lo que sí saben es que hay protagonistas interesantes y figuras secundarias también interesantes. Con eso sólo, hoy, es muy difícil partir para realizar esa historia, con varias cámaras, sin tener financiación propia o alguien que tome la decisión de financiar de entrada y que dé cierta garantía de poder desarrollar el trabajo durante cierto tiempo.

Lo interesante de estas historias es que, en general, hay un arranque; por ejemplo, si filmamos durante todo el año el campeonato de TC habrá un marco, sabremos que la historia va a terminar al final del campeonato. Sabremos cuáles son los protagonistas que se van a seguir, no qué suerte van a tener, pero son los pilares de esa historia que vamos a contar.

SERGIO WOLF: Pensaba, mientras veía **Crisis**, en la crisis del 2001. Yo pude ver un montón de documentales sobre la crisis del 2001, y me pareció que no hay ninguna película como **Crisis**. La crisis del 2001 es un hecho que se veía venir, desde dos semanas antes se veía que iba a pasar algo serio. Y a pesar de las muchas cámaras que estaban en la calle a nadie se le ocurrió pensar si se podía acceder a los persona-

jes del poder, en una analogía con **Crisis**. Las cámaras siempre estuvieron en otro lado y no en el lugar en donde se estaban tomando decisiones.

En **Crisis** también el hecho era previsible, porque la película muestra los últimos tramos de la historia, no todo lo que sucede con lo que hacen estos estudiantes que quieren entrar en la universidad, sino el desenlace. Y se plantean cuestiones de producción: ninguna televisión, ni ningún documentalista, hubiera podido encarar, como lo hace **Crisis**, la crisis argentina del 2001. Hablo de esto para ver un poco cuáles son los secretos de esta película en tanto modelo de un cierto tipo de documental.

ECHVERRÍA: Es cierto, pero hay algo más estructural. En la Argentina no hay una instancia ante la cual podamos decir: “Va a ocurrir esto, o vemos que está por ocurrir esto”, como lo del 2001. No hay un lugar donde uno puede ir y pedir un soporte logístico, algún dinero, y encarar eso con un concepto, así, a corto plazo. No hay una conciencia con respecto a eso en el documental.

Tenemos apoyo para el cine argentino pero no hay una conciencia en relación con tomar una decisión editorial seria, decisiones rápidas. Y hace falta un concepto. Estoy de acuerdo con vos sobre lo de 2001. Yo también tenía una cámara, pero no salí porque no sabía qué filmar, y filmar por filmar no quería.

CARMEN GUARINI: No sé cómo está producida **Primary**, pero me parece que era un grupo de fotógrafos (Penebaker, Maysles) que forzó un desarrollo tecnológico porque querían realizar determinados temas. Era una banda de amigos que tenían sus correlatos en Francia y en Inglaterra; estaban pensando más o menos lo

mismo y salieron con mucha pasión, y salieron a filmar la realidad. Se consigue contar una historia a partir del seguimiento de la realidad; no se trata de seguir lo que está pasando, sino de construirlo dramáticamente.

CARLOS ECHEVERRÍA: Ver que hay una línea dramática para seguir...

CARMEN GUARINI: Sí, pero ellos mismos lo van construyendo. Son excelentes fotógrafos, excelentes camarógrafos. Vieron que ahí había una historia, esto es lo genial; y el saber esperar, que venía de su experiencia como fotógrafos. Además, estaban inventando todo esto, y eso es lo interesante. Ahora, hay muchas cosas ya inventadas, pero no se sabe qué contar.

CARLOS ECHEVERRÍA: Recuerdo que en Alemania, en el 83, se separan los liberales de la coalición con los socialdemócratas y se produce el llamado a elecciones. Los liberales se acoplan a los demócratacristianos y, faltando dos meses para las elecciones, deciden viajar en tren por toda Alemania haciendo campaña electoral. Con un grupo de cinco estudiantes planteamos a la escuela hacer una película con la campaña de los liberales en el tren. Calculábamos que era interesante lo que iban a plantear y lo que iban a encontrar durante todo el viaje (necesitaban el 5% de los votos para entrar en el parlamento). Se filmaría con 5 cámaras: una o dos en el tren, otras dos anticipándose al tren y recibiendo en cada lugar. Dábamos por seguro que los liberales no iban a lograr el 5%. La última imagen sería entonces el tren entrando en un túnel oscuro y perdiéndose en la neblina. La Escuela tomó la decisión en media hora, porque había que organizar todo: cámara, movilidad,



comida. Se tomó la decisión: salimos todos a hacer la película, un equipo con una Combi, siguiendo al tren, incluso con distintos objetivos, porque queríamos filmarlos de diferentes maneras. Todo muy lindo; filmamos kilómetros de 16 mm., pero la cuestión es que superaron largamente el 5 % y no nos pusimos de acuerdo para hacer el montaje de la película.

CARMEN GUARINI: Hubiera podido utilizarse aquel final: el tren entra en el túnel oscuro. Tenía muchas interpretaciones.

SERGIO WOLF: Quería plantear la cuestión del documental inmediato y su relación con el periodismo. **Juan...** hubiera podido llamarse **Pacto de silencio**. También la cuestión de excavar, de buscar algo no conocido, es también prerrogativa del periodismo o del abordaje de la televisión.

CARLOS ECHEVERRÍA: **Juan...** se plantea como una especie de debate con lo hegemónico. En ese momento el discurso de la dictadura estaba todavía muy presente en los medios argentinos. **Juan...** quería contrarrestar un poco eso. Lo que más me interesa son las redes de pensamientos entre los actos, la información periodística o documental, la descriptiva, lo que está en relación con el contexto, es decir el desarrollo de distintos mecanismos de pensamiento y su relación con lo subyacente.

SERGIO WOLF: Y en **Pacto de silencio** ¿cuáles serían esos mecanismos?

CARLOS ECHEVERRÍA: Sería, por ejemplo, aquello que puede anidar, que fue desarrollándose desde el pun-



to de vista ideológico, en las distintas generaciones que siguieron a los emigrantes de posguerra, nostálgicos del nazismo.

SERGIO WOLF: ¿Cómo fueron los procesos de trabajo de **Juan...** y de **Pacto de silencio**?

CARLOS ECHEVERRÍA: Lo de **Juan...** era más inmediato y tenía que ver con lo que estaba ocurriendo en el país. Lo que los une es, quizá, la negación: la negación de los desaparecidos y del Holocausto. Traté de establecer esa red de complicidad en la comunidad de Bariloche, que es representativa para mí de cualquier otra comunidad en la Argentina. La raíz de **Pacto...** estuvo en las visitas de argentinos que yo recibía cuando estaba en Alemania. Les mostraba lugares pero les mostraba también el campo de concentración de Dachau, que hoy en día es un monumento a la memoria y a la reflexión de lo ocurrido. Los descendientes de alemanes se daban cuenta de que los padres les habían negado esa parte de la historia, y eso les planteaba dificultades para definir su propia identidad. Habían crecido en la Argentina pero con una identidad alemana que no existía en ningún lugar del mundo: esa falsa identidad fabricada por padres, abuelos, colegios.

SERGIO WOLF: ¿Estás de acuerdo con que el documental tiene que ver con esta zona de ocultamiento? Eso que hasta aparece en el sentido común: se ven documentales para informar, para tener pruebas, para dar a conocer algo que se desconoce. Una cara que se desconoce, un personaje que no se quiere mostrar.

CARLOS ECHEVERRÍA: Podría pensarse que está relacio-

nado con el periodismo de investigación, pero no lo creo. Incluso no hago distinción entre documental y ficción: en los dos casos se trata de contar una historia.

CARMEN GUARINI: Me parece que no se está obligado a mostrar nada a nadie. Hay temas que nos preocupan y se construyen historias a partir de elementos de la realidad. Son cosas que están en uno, y si bien hay elementos de la realidad, nosotros establecemos las relaciones entre esos elementos. Damos un punto de vista distinto de lo que habitualmente se da como información: trabajamos más tiempo y se supone que hay un punto de vista original.

SERGIO WOLF: La cuestión central es cómo el documental ve el mundo. El comienzo y final de **El beso de Tosca** son maravillosos en ese sentido. Nos sumergimos en un mundo paralelo con ese pasado, y de pronto volvemos a la realidad con el ruido de la calle. Nos vamos de ese pasado y nos encontramos con la imagen ruidosa, banal, alejada del arte lírico, que nos acaba de mostrar a lo largo de toda la película. Y en el caso de **Crisis** hay claramente una historia. Me interesa la cuestión del género que escapa, me parece, al documental. Más allá del documental como género, se plantea la cuestión de los hallazgos, o las invenciones, en relación con el documental. En los planos iniciales de **Crisis**, cuando se muestra a los personajes, a la hija de Wallace se la muestra con la criada negra. No hace falta enfatizar nada, todo está dicho. Ya se planteó ahí un punto de vista: se encontró un plano, no se lo inventó.

CARMEN GUARINI: El plano no se encuentra, el plano se construye.



RAÚL BECEYRO: Además, en la realidad, seguramente Robert Kennedy tenía un montón de criadas, algunas negras. Ahí está la diferencia entre la realidad y la película.

CARLOS ECHEVERRÍA: Lo que sí sabemos es la postura editorial de la cámara que se pone a cada uno de ellos. La cámara que en **Primary** sigue a Kennedy entrando y saludando a todos es distinta de la que sigue a Humphrey, medio perdido, entre los agricultores. Y el espectador se identifica con Kennedy, entra con él. Y también el espectador da la mano ahí cuando vemos la mano de Kennedy. Hay también una construcción en el juego de miradas entre Jackie y Robert Kennedy.

SERGIO WOLF: Hay una diferencia entre las escenas familiares de Kennedy y Wallace, en **Crisis**. Lo de Wallace parece preparado, como posando, y lo de Kennedy aparece como familiar, como más humano.

CARLOS ECHEVERRÍA: Además, Humphrey está muy bien elegido como perdedor en **Primary**.

ESPECTADOR: *Son importantes las condiciones de producción de **Crisis** y **Primary**, y las que se pueden tener en la Argentina. Las películas se ubican claramente en el aparato de propaganda de los demócratas.*

RAÚL BECEYRO: Tanto Humphrey como Kennedy pertenecen al aparato demócrata.

Lo que se plantea, me parece, es la posibilidad del acceso a ciertos lugares. En **Primary** hay una especie de igualdad de tiempo y desigualdad de tratamiento de los dos candidatos. Después, el contacto

establecido con el candidato Kennedy permite que se le plantee al presidente Kennedy la posibilidad de filmar una crisis, no se sabía cuál. Kennedy pidió que se hicieran algunos días de prueba. Así se pudo hacer **Crisis**.

ESPECTADOR: *En **Crisis** esos políticos están convencidos de estar haciendo algo histórico, y por eso permiten un acceso tan amplio. Quizá en 2001, el entorno de De la Rúa no podía permitir ningún acceso porque no estaban muy contentos con el rol "histórico" que estaban jugando. En **Primary** Kennedy aparece como una estrella de Rock, y entra con una esposa bella, a diferencia de Humphrey, que le explica a su mujer lo que tiene que decir cuando él le pregunte algo.*

SERGIO WOLF: Humphrey hace un chiste y no se ríe nadie, Kennedy hace otro y sí se ríen.

ESPECTADOR: *Tanto en **Crisis** como en **Primary** siempre hay un plus, un detalle, que pueden ser las manos de Jacky nerviosa con los guantecitos o pueden ser los pies de los votantes. También está la escena cuando Robert Kennedy hace hablar a su hija con su segundo; conversan un momento y después siguen viendo cómo van a empujar al gobernador para sacarlo del medio. Además, está la escena del equipo de Robert Kennedy en los escalones de la Casa Blanca, decidiendo el destino del país sentados ahí.*

CARLOS ECHEVERRÍA: Creo que una de las cosas que indica esto es un largo trabajo de inserción. En general, preferían trabajar de a dos, cámara y grabador; Leacock decía, con una frase medio machista, que lo ideal era ir de a dos, uno como camarógrafo y tener

de sonidista a una mujer que no midiera más de un metro y medio, para poder hacer panorámicas sorpresivamente en cualquier dirección.

CARMEN GUARINI: Lo interesante es analizar las decisiones que se toman, en qué momento se filma y en qué momento no. En la imagen final de **Crisis**, Bob Kennedy se va y el camarógrafo sigue filmándolo mientras Kennedy se saca la corbata y sale. Es un final que me pareció genial.

ESPECTADOR: *Me parece que no hay momentos extras o detalles estéticos; hay una construcción de sentido más allá de la anécdota. Se construye la imagen de Kennedy, se construye la imagen del Wallace, y ese es el sentido de la película. Todos esos detalles lo que hacen es definir el carácter de cada uno de los personajes.*

SERGIO WOLF: Mientras veía **Crisis** estuve observando cuánto duraban los actos de la película. Su estructura es completamente clásica: tiene un prólogo de entre ocho y diez minutos, el desarrollo del conflicto dura casi treinta minutos, y hay un epílogo de diez minutos. Me parece interesante discutir esto, cómo funciona narrativamente y cómo es esa construcción.

CARMEN GUARINI: Es una película épica, que cuenta quiénes son los buenos y quiénes los malos, y hasta hay un final feliz. Se está contándonos la historia y se elige el lugar desde donde se la quiere contar; además es una causa justa.

ESPECTADOR: *Hoy, en las teorías del relato se dice que todo es construcción. Habría que ver si eso no nos impide ver que hay proyectos sobre los hechos, que son distintos*

*de nuestros proyectos. Creo que en **Crisis** hay una tesis respecto de cómo se producen los hechos, no sólo de cómo nosotros construimos esos hechos.*

CARMEN GUARINI: Hay diferentes maneras de contar una historia, pero me parece que siempre hay una historia. En **Il baccio di Tosca** es la historia de esa casa, de esa gente, es ese mundo contado a través de diferentes escenas. Es otra dramaturgia para construirla, pero hay una historia, y podemos seguirla porque tiene un comienzo, un desarrollo, un final. Hay una construcción dramática y por eso la vemos como una película.

SERGIO WOLF: Schmid elige a algunos personajes y a otros ni siquiera les da la palabra, ni muestra su cuarto, ni los acompaña. No conocemos la historia, por ejemplo, de los dos hombres que cantan. Sí aparece la historia del director de orquesta, porque le interesó ese personaje. En la película todos van mirando dónde está la cámara: alguien se queja porque lo filma de espalda, otro se coloca frente a ella. Schmid pone en evidencia ese juego entre el actor y el personaje que cuenta su vida, y eso forma parte del proyecto de la película. Creo que el problema no es si se cuenta o no una historia, sino de qué manera los directores inventan, no sé si decir un método, inventan una forma que sólo existe en la película, para contar eso que están contando.

CARMEN GUARINI: Hay muchos documentales que se basan en la idea de querer mostrar algo; toman determinados temas, ni siquiera hechos, y piensan que con eso se puede construir algo, y eso da un resultado muy chato. Cuando uno muestra algo tam-



bién está construyendo, no es interesante mostrarlo simplemente.

ESPECTADOR: *Quería hacerle una pregunta a Carlos Echeverría. Ayer estaba leyendo un reportaje a Wim Wenders donde dice: “El cine más allá de los soportes es contar una historia”. Dijiste que los documentales o la ficción, más allá de las diferencias, cuentan una historia. ¿Cómo contás algo, cómo construís algo en tus films?*

CARLOS ECHEVERRÍA: Creo que toda película es una construcción y que para llegar a esa construcción no me importa qué elementos tomo, si de ficción o mediante escenas de la “realidad”. Utilizo los recursos que sean necesarios para contar bien lo que quiero construir.

ESPECTADOR: *Pacto de silencio me gustó mucho y me parece impresionante el trabajo de investigación. Me quedé pensando en la inclusión de las figuras de tu mamá y tu papá, que aparecen en una fiesta, y vos también, de chiquito.*

CARLOS ECHEVERRÍA: Cuando investigo trato de saber todo, y así encontré esas fotos de familia. El hotel era un centro de reunión social, y me doy cuenta de que mis padres no se podían sustraer a esas reuniones, tampoco eran los héroes rebeldes que estaban en contra de todo. Los festejos del aniversario del Club Andino, con bailes y tiroleses, son interesantes porque muchos entrevistados, que no están en la película, me han dicho que en esa época se hablaba sólo alemán. En las familias del núcleo más cerrado, que contaban además con una herramienta tan importante como la escuela, existía una negación del holocausto que se extendió al resto de la sociedad e

impidió que hicieran un proceso de autocrítica, que trataran de rever la historia. Esa negación se la trasladaron a sus propios hijos, a los alumnos y también al resto de la sociedad, y la sociedad, por mala información o por indiferencia, no les cuestionó nada, ni les preguntó nada.



Sobre *Startup.com*

SERGIO WOLF: En *Startup.com* el documental se plantea la narración de un proceso; cómo empieza o termina un documental a partir del acompañamiento de un proceso. A lo largo de la historia ha habido variantes de este tipo de documental, pero a partir de los '50 y '60 los films documentales se plantean acompañar el desarrollo de un proceso, que se va materializando durante el rodaje. *Startup.com*, a pesar de su apariencia de documental un poco casero y barato, hecho con una cámara elemental, sin un gran trabajo sobre la imagen, es un documental más preocupado por otro tipo de cuestiones. El momento en que *govworks.com* llega al éxito hubiera sido el momento en que la televisión norteamericana hubiera puesto el punto final a esa historia, de acuerdo con cierto imaginario norteamericano que tiene que ver con la apología del capitalismo, el éxito de los emprendedores y lo importante que es tener un sueño y concretarlo. Sin embargo, el director sigue la historia, intuye que algo va a pasar. Ahí está la diferencia entre la narración de un proceso –no sé si llamarlo exitoso, pero sí un proceso cerrado en torno a la noción de éxito, como puede ser un documental producido por la televisión– y el film de Chris Hegedus donde está ese plus; esos últimos veinte minutos de película me parece que marcan la diferencia.

OSCAR MEYER: Hay un momento decisivo en la historia –que no está porque no quisieron– que es la junta ejecutiva que nunca aparece. La película no la muestra porque esa junta no quiso ni siquiera que le hicieran un plano de alguna de sus reuniones.

RAÚL BECEYRO: La cuestión de la junta no aparece como una carencia; la información en relación con

las cuestiones centrales está; pero hay informaciones que en el película no están: la hijita de Tom y su madre ausente. Uno tiene la impresión de asistir a todos los momentos importantes del relato, y de que ese relato se enhebra perfectamente a través de esas situaciones; al mismo tiempo hay otras situaciones que no están completadas. Se dijo proceso, podría decirse la narración de un hecho. *Startup.com* narra el nacimiento, apogeo y caída de una empresa punto com. La televisión aparece en la película en ciertas ocasiones: se ve a nuestro héroe exitoso con Clinton, y aparece también el día de la debacle de las empresas .com. La televisión aparece en esos momentos en donde hay una cuestión pública, luego está lo privado. ¿Y cómo se plantea lo privado? Esta película nace de la relación de amistad entre una de las realizadoras y Kaleil, y además en los títulos se dice: “Sobre una idea de Tom y Kaleil”.

ESPECTADOR: *Raúl dice que la película, en su momento, empezó como el nacimiento de dos Bill Gates, y Sergio dice que la diferencia entre la televisión y el film es que la televisión hubiera cerrado en la cumbre del éxito. Me parece que eso es una conclusión posfáctica, habida cuenta que govworks fracasó miserablemente, como dos millones de otras empresas similares; otras sobrevivieron, como Amazon, por ejemplo.*

SERGIO WOLF: Cuando hablo de ese proceso me pregunto ¿cómo ve el director de documentales que puede haber una historia potencial?, ¿se anticipa a lo que va a ocurrir y ve la posibilidad de construir una historia? La otra pregunta es: ¿cuándo termina un documental y por qué termina ahí? ¿Por qué Hegedus decide seguir? Creo que intuye que algo va a ocurrir.



RAÚL BECEYRO: Pensemos en la panorámica sobre la oficina desierta, al final, cuando dice que volvieron a tener cincuenta empleados, el más deliberado de los momentos de información. Los otros son momentos de la acción, son comienzos de acciones en donde se nos dice que en tal mes hay tantos empleados. La panorámica sobre la oficina desierta y la información de que vuelven a tener cincuenta empleados son otra cosa.

SERGIO WOLF: Pero ahí lo que aparece “tematizadas” son las propias realizadoras, que empiezan a ser concientes de que esos planos que filmaron con el aumento del número de empleados pueden tener otro sentido y entonces los filman de otra manera.

RAÚL BECEYRO: Se podría establecer una relación directa de **Startup.com** tanto con **Primary** como con **Crisis**. En los títulos de la película aparece como productor D. A. Pennebaker, que es uno de los integrantes del equipo de **Primary** y de **Crisis**, y como realizadoras están Chris Hegedus –mujer de Pennebaker– y la corealizadora Jehane Noujaim, cineasta egipcia. Se ha dicho que no hay una preocupación por la imagen, pero yo creo que la gran preocupación es tener la imagen de los diferentes momentos; esa es la hazaña de la película.

ESPECTADOR: *Me parece que cuando la curva va para arriba hay como un registro diario de seguimiento, mientras que después del desbarraque y la pelea, en el momento más duro entre los dos amigos, hay saltos en la continuidad. Los vemos juntos hablando en el gimnasio y es como si faltaran momentos de reconciliación, momentos de reacomodo entre ellos. No está contado el día a día como ocurría en el momento ascendente de la curva.*

MARICEL CHERRY: A mí me parece que, pese a la empresa fracasada, hay como una inclinación a atribuir cierta heroicidad a estos personajes, y la historia de la película nos muestra a dos personas que, aunque han fracasado económicamente, siguen siendo una especie de héroes. Tuve la impresión cuando miraba la película, desconociendo todo dato histórico, de que era algo así como una película por encargo, o que el director era un amigo; pero después es como si la película se independizara, y uno ve un proceso que tiene su propia dinámica y donde no hay marcas que hagan referencia a que se está filmando un documental, hasta que Kaleil dice al final: “¿Si pongo esta música tengo que pagar derechos?”.

RAÚL BECEYRO: Hay situaciones, sin embargo, que a veces señalan la presencia de la cámara. Por ejemplo, Tom es filmado mientras viaja, solo, en su auto y hace algunos comentarios a la cámara. La película, además, hace entrevistas a Dorita. La historia de Dorita progresa con Dorita contándonos cosas.

SERGIO WOLF: Ese final con el chiste del perro me parece que es casi melancólico, da una idea como de retiro del personaje en esa casa con el perro, aislado de la gran ciudad.

Esos muchachos de veinte y pico de años, de repente, están casi como jubilados. La otra cuestión es la hija cuya madre no aparece. Hay vidas privadas aniquiladas por el sueño empresario.

RAÚL BECEYRO: En el momento en que Tom tiene las conversaciones finales con Kaleil se produce un curioso montaje paralelo: discurso de Kaleil anunciando a los empleados que Tom desde el día anterior no

forma parte de la empresa, mientras vemos a Tom que prepara el bolso. Luego vuelve a la casita de sus viejos, donde conversan. Eso es un curioso momento estilístico, con ese montaje paralelo.

SERGIO WOLF: Me parece que el personaje de Dorita es usado un poco como voz en *off* de los directores. Hay un momento en que Dorita dice: “Se ponen gemelos en la camisa, y en el fondo no son nada”. Es como la visión de los propios directores, sólo que acá lo dijo ella, no necesitaban decirlo ellos.

ESPECTADOR: *En mi mirada de espectadora ingenua, me pareció que era una película de ficción, aun sabiendo que esto es un encuentro de cine documental. Son hechos verídicos, por supuesto, pero veo mucho más la marca del documental en el film de Echeverría, donde realmente no hay ninguna duda. Me queda la sensación de que estas son películas no documentales sino de ficción, o más bien que son documentales por encargo.*

RAÚL BECEYRO: En cuanto a lo de “film por encargo”, se tiene la impresión, al menos mientras las cosas van bien, de que es una película que fue encargada por los protagonistas, y que, entonces, la película va a hablar bien de esas personas. La idea de hacer la película pertenece a los dos héroes, en consecuencia, hubo una especie de encargo. Pero se advierte que no es así cuando la película comienza a mostrar algunas bajezas de esas personas quienes, supuestamente, la habrían encargado.

Tomemos la cuestión de la película armada o de la ficción y el documental. Creo que cuando uno ve una película tiene la impresión de que es documental o ficción, por ciertos elementos del estilo que hacen

pensar que los hechos que se muestran son reales o, a la inversa, otros procedimientos de estilo nos hacen pensar que pertenecen al dominio de la ficción; por ejemplo, los falsos documentales, como la toma de Kane con Hitler en **El Ciudadano**.

SERGIO WOLF: O **Zelig** de Woody Allen.

RAÚL BECEYRO: Los falsos documentales, que quieren hacernos creer que estamos frente a un documental y que los hechos que estamos viendo son reales, exageran los rasgos del estilo documental. Welles, para hacer el noticiero, se preguntó cómo los documentales filman esas situaciones; por eso, al final del noticiero lo vemos a Kane en una silla de ruedas desplazándose por el parque de su mansión, y la cámara está filmando a través de las rejas. Al ver **Startup.com** se tiene la impresión de que es un documental y de que, en consecuencia, los hechos son reales, por el estilo de la película.

SERGIO WOLF: Además hay otros datos: creo que no hay ningún momento en donde la cámara esté en un lugar y los personajes lleguen a ese lugar. Casi todos los planos están tomados en media res, con las situaciones empezadas algún momento antes; la cámara nunca espera, la cámara siempre está, o entra al auto, o entra con un personaje a una habitación o está con un personaje en la habitación; tal vez sí ocurrió que la cámara estuviera esperando, pero eso no se ve en la película.

RAÚL BECEYRO: Por ejemplo, cuando llega la mamá de Kaleil la abarajan en medio de su llegada y van con ella hacia el escritorio de Kaleil.



GABRIELA CHENA: Y se tiene una proximidad muy grande que, a la vez, tiene la cualidad de no perturbar el hecho.

RAÚL BECEYRO: Cuando se pelean, el plano de cierre de esa secuencia es un plano general, y ellos ya no están hablando; se los ve separados por la mesa, en ese momento en que se narra una separación. Si alguien hiciera un film de ficción para narrar un hecho parecido, seguramente tendríamos de cierre de la secuencia un plano general como ése.

SERGIO WOLF: Veamos la cuestión del documental y la ficción. El establecimiento de una frontera que en alguna época se llamaba especificidad se escapa. Intentamos volver sobre la idea de las marcas del documental y de las marcas de la ficción, entonces alguien dice: encargo. Siempre un documental está encargado por alguien, el problema es cómo la película responde a ese encargo. Hay muchos documentales de Godard que son encargados por televisoras y él, en general, no rinde pleitesía a ese encargo.

RAÚL BECEYRO: Ante esta película podemos estar seguros de que lo que cuenta el documental ocurrió. Lo que se intentaba decir con la cuestión del encargo era, me parece, que la película estaba a favor de ciertas personas. Pero, en la medida en que es una buena película, inevitablemente desoye el encargo, deja de ser una película de encargo.

SERGIO WOLF: Cuando se hablaba de las situaciones armadas, otra vez tropezamos con la cuestión de la ficción, la ficción como sospecha dentro del docu-

mental; cuando se dice que algo está armado se está aludiendo a algo que está hecho para la cámara.

CELIA PAGLIERO: Tengo la sensación de que cuando comienza la debate cambia la manera de narrar. Vuelvo a la secuencia donde se ve toda la oficina vacía, el desierto de empleados, y un cartelito que dice: “50 empleados”. Eso no lo había hecho antes, nunca vimos 200 empleados trabajando, pero sí vemos la oficina desierta.

SERGIO WOLF: La pregunta que yo haría tiene que ver con lo que a veces se llama “la era de la sospecha”, la idea de que todos sospechamos; tiene que ver sobre todo con la televisión, pero no solamente con ella: hasta qué punto el documental no es un pacto, por el cual uno cree que es verdadero lo que ve en la película.

MARICEL CHERRY: Cuando se dice que un documental “está armado” se quiere decir que nos están engañando y que uno no prestó su consentimiento; en la ficción hay un consentimiento ya dado.

RAÚL BECEYRO: Cuando decimos “está armado” ¿qué significa? ¿Que no estamos ante un documental, y que en consecuencia esos hechos no son reales, y que eso no pasó? Me parece que no.

CELIA PAGLIERO: Mirá **Días previos a navidad**, y ahí se percibe la diferencia.

SERGIO WOLF: Yo puedo decir que la secuencia de **Días previos a navidad** cuando la chica va a comprar el pavo está armada.

CELIA PAGLIERO: Sí, está armada, pero no sospechás que está armada, en cambio acá, sí.

SERGIO WOLF: Entonces los únicos documentales respecto de los cuales podríamos creer que son verdaderos son aquellos que son autoconcientes de su condición de artificio, condición que ponen en escena, como el caso de **El beso de Tosca**.

RAÚL BECEYRO: Uno sabe que en una filmación se producen todas las situaciones posibles, desde la captación del hecho irrepetible, en el momento en que se produce, hasta las repeticiones para la cámara. Lo que cuenta es la impresión que se tiene, y la impresión que se tiene en **Startup.com** es de que esos hechos pasaron; en consecuencia, es un documental.

ESPECTADOR: *Se está discutiendo en torno a lo armado o no armado, que tiene ver con el contexto de la producción; pienso en la escena de la conversación telefónica, cuando Kaleil va en el auto; parece natural pero es muy producida: los dos equipos tienen que prender la cámara al mismo tiempo.*

RAÚL BECEYRO: Desde **Crisis** estuvieron 40 años trabajando con el plano y contraplano.

ESPECTADOR: *Pienso en lo que ocurre en **El Bacio di Tosca**. Es otro registro, pero me parece que el director sabe que no puede lograr nunca que esta gente de teatro...*

SERGIO WOLF: ...deje de actuar.

ESPECTADOR: *Claro, y que siempre tengan un dramatis-*

mo propio de la ópera. Hay ahí un margen de impostación inevitable.

SERGIO WOLF: Me parece que también hay otra cuestión, y es esa mirada que tiene que ver con lo documental y que consiste en encontrar, en lo real, como metáforas de lo que se está contando. Un ejemplo es la secuencia de las pesas en **Startup.com**. La empresa se derrumba y Kaleil dice: "No puedo sostenerla", mientras está con las pesas y le dice a Tom que lo ayude con las pesas porque no puede sostenerlas. Intuyo que un sentido en la película que todo el mundo debe entender, y que tiene que ver con que –sin presionar una imagen, de alguna manera la metáfora, o el fuera de campo– aparece en la imagen; es como el tema de los árboles en **Shoah**, cuando se filman los árboles y después descubrimos que abajo de esos árboles hay tumbas; los árboles no son sólo árboles, los árboles están encubriendo otra cosa, y de esto nos damos cuenta después y esto está en el plano de lo real.

ESPECTADOR: *Cuando uno mira el tratamiento que tienen los dos candidatos en **Primary**, pareciera que hay una intención de encontrar una manera de expresar mejor, más ajustada a cada personaje; a uno de ellos la cámara lo muestra desde los pies, y en su discurso de campaña, igualmente, lo filma hablando de las cosas más llanas. En cambio, el otro candidato está hablando siempre de Estados Unidos desde el punto de vista global. La cámara encuentra una manera de mostrar al candidato vinculada con su forma de ser.*

OSCAR MEYER: El control de lo real en el momento de



la filmación es un tema muy lábil, desde el no control absoluto hasta el máximo control. Eso depende del tipo de situaciones que se dé, porque hay situaciones irrepetibles que van a pasar una sola vez, y entonces se las filma como se puede.

RAÚL BECEYRO: Hay un cierto tipo de documental, cuyos ejemplos son **Primary** y **Crisis**, en el que se trabaja sin guión, y que es difícil de hacer porque hay una decisión editorial o un soporte de producción que existe a partir de una especie de confianza global, dado que el proyecto depende de las cosas que pasen. Echeverría decía que esta situación hace difícil realizar películas como **Primary** o **Crisis**, y dio el ejemplo de una película que ellos trataron de hacer en la campaña política en Alemania. Hizo una aclaración respecto de 2001 en la Argentina: no había salido a filmar porque el asunto no es filmar por filmar, hay que tener una idea para poder enfrentar lo que está pasando. Justamente quería plantear esta cuestión, porque Carlos era muy tajante en eso de filmar sin guión, y después contó el caso de su filmación siguiendo a los liberales alemanes y el tren de la victoria. Los filmaron y luego estuvieron como trabados, porque pensaban que los liberales iban a perder y, en cambio, ganaron. Como consideraron que iban a perder, la imagen final de la película iba a ser el tren que se iba a meter en un túnel oscuro; pero los liberales ganaron y ese tren metiéndose en el túnel oscuro ya no servía. Tal vez pudo haber otra razón.

OSCAR MEYER: Tal vez entre los directores no se pusieron de acuerdo.

RAÚL BECEYRO: Para filmar hace falta tener una idea, y además hay diferentes formas de trabajar los guiones; pero como todos hemos hecho películas, sabemos que nadie puede ir sin guión, sin algo que sirva para filmar. En el caso de la película sobre los liberales, obviamente, había que tener un guión que previera las dos posibilidades: que perdieran o que ganaran.

SERGIO WOLF: Esa situación de tensión que supone trabajar con lo real es algo indomable, puede ocurrir algo insospechado. Cozarinsky se hubiera podido pelear con el director de fotografía en el rodaje de **Ronda Nocturna**. No sé qué hubiera hecho Carmen, pero seguramente ella pensó en la posibilidad de que eso sucediera.

RAÚL BECEYRO: En una campaña electoral, perder o ganar no es un imprevisto, son las dos posibilidades de conclusión; el proyecto de filmación debe incluir esas dos posibilidades. El proyecto tiene que apuntar a que la película se hará pase lo que pase. Echeverría decía que hay películas en las que no se puede especificar en el guión cada uno de los planos; pero para evitar el peligro de que uno vaya a filmar y no sepa qué hacer, deben elaborarse referencias aunque más no sea globales, respecto de cuáles son los puntos que se prevé pueden producirse. Echeverría planteaba algo aún más grave, y es que por esta necesidad de elaborar proyectos para conseguir apoyo no se hagan films como **Crisis**.

ESPECTADOR: *Me parece que Echeverría quiso decir que no quiere salir a filmar sin una consigna; no quiere sumarse a la corte de gente que salió con la cámara en mano.*

SERGIO WOLF: Podríamos hacer una diferencia entre registro meramente técnico –prendo la cámara y tengo imagen– y la idea de ir a buscar determinada cosa.

RAÚL BECEYRO: Echeverría tiene razón, dice que hay que tener una idea para hacer una película; si no, no se puede, y tampoco se debe. El problema que planteó Echeverría tiene que ver con la dificultad para hacer películas como **Primary** o **Crisis** en las cuales, según él, es difícil salir con un guión, dado que hay cosas que se producen y que no se conoce de antemano.

Tomemos un film “político”: **Crisis**. Cuando en la conversación telefónica de Robert Kennedy con Nicholas Katzenbach tenemos el plano y contraplano, vemos una decisión de producción que condiciona todo el resto (es lo mismo que va a pasar 40 años después, en **Startup.com**, con la conversación telefónica de Kaleil y Tom). Leacock estaba en el sur con Katzenbach y Pennebaker en Washington con Robert Kennedy, y ninguno sabía si el otro estaba filmando el contraplano.

Además, en **Crisis**, en vez de dar explicaciones de carácter global, hay un texto en *off* que sólo va dando la información necesaria para seguir el estricto curso de las cosas. No hay ningún tipo de opinión que exceda lo que se está contando. Ese *off* completa el limitado universo de la película.

MARILYN CONTARDI: Algunos films de ficción utilizan la voz en *off* para dar un sello de autenticidad a la historia, y eso es un procedimiento tomado del documental.

SERGIO WOLF: **Crisis** toma una pequeña historia, no

toda la historia de la presidencia de Kennedy, y no toda la historia de la relación entre los demócratas y los negros en Estados Unidos. En la película de Carlos Echeverría tal vez sea un poco al revés, no tan al revés como en las de Solanas, donde ya es demasiado: toda la historia latinoamericana en tres horas! Así, un pequeño recorte ilumina una totalidad mayor. Empiezo a ver esto como una tendencia creciente en el documental. Cada vez menos se hace “la vida de Piazzolla”, “la vida de Borges”; en su lugar se toma un episodio en la vida de un personaje que ilumina una totalidad.

MARILYN CONTARDI: **Paisá**, que es un film en episodios de Rossellini, también habla de muchísimas cosas, pero con pequeñas historias muy acotadas.

SERGIO WOLF: De ficción, claramente de ficción.

MARILYN CONTARDI: Sí, y tampoco quiero establecer una relación del neorrealismo con el documental, aunque haya mucho para decir al respecto. Sólo me refería a esa elección de asuntos bien acotados. Se elige una cosa muy chiquita, como si se hiciera un recorte bien delimitado de una realidad que es mucho más grande, y resulta que eso resuena e ilumina mucho más allá, algo tremendo como la guerra en el caso de **Paisá**.

SERGIO WOLF: Leacock dice que el documental tiene que contar cómo se construye algo, cómo es el proceso de algo. Pero me parece que hay una deformación pedagógica del documental que tiene que contar toda la historia sobre algo, y todas las dimensiones de un objeto, de una historia; pero es algo que empieza



a cambiar. Precisamente, **Primary** o **Crisis** son parte de ese cambio, y por eso no vemos toda la historia de Humphrey, no vemos toda la historia de Kennedy.

RAÚL BECEYRO: En **Startup.com** la historia de Kaleil y Tom es el eje de todo. Para que la madre de Kaleil aparezca es necesario que vaya a visitarlo; si la madre de Tom aparece es porque Tom ha ido a la casa. Se podrían tomar dos cuestiones: una es esa especie de resignación al saber que en una película se habla de un número limitado de cosas, y que el mundo es siempre muchísimo más grande, que siempre está lo que llamamos recorte, es decir, la selección de las cosas. Una película debe resignarse a ser un objeto parcial. La otra cuestión es la introducción de la ficción en **Pacto de silencio**. En el film hay, mayoritariamente, situaciones que pertenecen al orden de lo real, es decir, que pertenecen a lo documental; luego, hay situaciones que, perteneciendo también al orden de lo real, han tomado el camino de la ficción. Esas escenas de ficción duran unos pocos minutos. La cuestión es que se puede producir una especie de choque entre un material que ha sido trabajado de una manera, con el otro material trabajado de manera distinta. No sé si el material estrictamente documental actúa como una especie de reactivo que pone en evidencia las debilidades del material de ficción. La otra cuestión es el texto en *off*. Creo que el texto en *off* de **Crisis** es ejemplar. Está ahí cumpliendo una función subordinada siempre a la intención. El texto en *off* suele tomarse “atribuciones” de más y tiende a definir un sentido. Eso es lo que aparece claramente en la película de Solanas, donde el texto en *off* es la voz de la película, las palabras que se escuchan es lo que piensa la película. Es una manera rápida, ingenua, de

resolver el problema de lo que quiere decir una película. Se conocen otros ejemplos de textos en *off* y el mejor es **Noche y Niebla**, de Alain Resnais, escrito por Jean Cayrol, dicho por Michel Bouquet. Este texto extraordinario de ninguna manera clausura la búsqueda del sentido; por el contrario, la amplía, expande todo lo que plantea la propia película. Por otro lado, los textos en *off* de los films de ficción suelen tener la misión de dotar de “dignidad artística” al film, como si su sola presencia les diera un sello de seriedad.

SERGIO WOLF: Si hubiera existido algún dirigente en 2001 –como Alfonsín cuando fue lo de Semana Santa– que hubiera dicho: “Quiero una cámara que filme mis negociaciones”, un presidente con alguna altura, con estatura de estadista, al que no le hubiera molestado que lo filmaran en esas circunstancias, tendríamos quizá otro **Crisis**, pero argentino.

CELIA PAGLIERO: Sí, pero es difícil.

SERGIO WOLF: Nadie dijo que el documental es fácil.

RAÚL BECEYRO: Hay una cuestión que tiene que ver con la historia del documental. **Primary** y **Crisis**, sobre todo **Primary**, sirvieron como antecedente para la película que vamos a mostrar en el Encuentro de Cine Documental del año próximo, el film de Raymond Depardon **1974, Une partie de campagne**. Otra vez un hombre político permite que se lo filme porque sospecha que está haciendo algo “histórico” y que eso va a ser immortalizado.



Films proyectados
en el Encuentro Nacional
de Cine Documental (2006)

■ **DÍAS PREVIOS A NAVIDAD**
(DAYS BEFORE CHRISTMAS / BIENTÔT NÔEL)

Canadá, 1959, 30 minutos

Dirección: Georges Dufaux, Terence Macartney-Filgate, Stanley Jackson, Wolf Koenig

Imagen: Michel Brault, Gilles Gascon

Montaje: Roman Kroitor, René Laporte, Wolf Koenig

■ **LA LUCHA**
(LA LUTTE / WRESTLING)

Canadá, 1961, 28 minutos.

Realización: Michel Brault, Marcel Carrière, Claude Fournier, Claude Jutra

■ **YO NO SÉ QUÉ ME HAN HECHO TUS OJOS**

Argentina, 2003, 64 minutos

Dirección: Lorena Muñoz y Sergio Wolf

Producción (ejecutiva): Marcelo Céspedes y Carmen Guarini

Imagen: Segundo Cerrato, Federico Ransenberg y Marcelo Lavintman

Sonido: Alejandro Alonso, Cote Álvarez, Gaspar Scheuer y Diego Bernaud

Edición: Alejandra Almirón

Con: Aníbal Ford, José Martínez Suarez, Ada Falcón

■ **MEYKINOF**

Argentina, 2005, 65 minutos

Guión y dirección: Carmen Guarini

Fotografía: Carmen Guarini

Montaje: Martín Céspedes

Producción: Paola Perniconi, Maite Diorio y Marcelo Céspedes

■ **RONDA NOCTURNA**

Argentina/Francia, 2004, 81 minutos

Guión y dirección: Edgardo Cozarinsky

Fotografía: Javier Miquelez

Música: Carlos Franzetti

Con: Gonzalo Heredia, Diego Trerotola, Moro Anghileri, Rafael Ferro, Darío Tripichio, Greg Dayton, Susana Varela, Román Chaploski, Jana Bokova

■ **PRIMARY**

Estados Unidos, 1960, 53 minutos

Idea y producción: Robert Drew

Cámara: Richard Leacock, Terence Macartney-Filgate, Albert Maysles y D.A. Pennebaker

Montaje: Robert Drew, Richard Leacock, D.A. Pennebaker y Terence Macartney-Filgate

Texto escrito por: Robert Drew

■ **CRISIS**

Estados Unidos, 1963, 53 minutos
Productor ejecutivo: Robert Drew
Cámara: Richard Leacock, James Lipscomb, D.A. Pennebaker y Hope Ryden
Narrador: James Lipscomb

■ **IL BACIO DI TOSCA**

Suiza/Italia, 1984, 87 minutos
Dirección: Daniel Schmid
Con: Sara Scuderi, Leonarda Bellon y Salvatore Locapo

■ **PACTO DE SILENCIO**

Argentina, 2006, 132 minutos
Dirección, guión, imagen y montaje: Carlos Echeverría

■ **ESPEJO PARA CUANDO ME PRUEBE EL SMOKING**

Argentina, 2005, 100 minutos
Dirección e imagen: Alejandro Fernández Mouján
Producción: Marcelo Céspedes, Paola Pernicone
Edición: Eulalie Korenfeld, Alejandro Fernández Mouján
Sonido: Gaspar Scheuer
Con: Ricardo Longhini

■ **STARTUP.COM**

Estados Unidos, 2000, 103 minutos
Dirección: Chris Hegedus y Jehane Noujaim
Producción: D.A. Pennebaker
Imagen: Jehane Noujaim
Sonido: Chris Hegedus
Montaje: Chris Hegedus, Erez Laufer y Jehane Noujaim

■ **RETRATO DE JUAN JOSÉ SAER**

Argentina, 1996, 87 minutos
Guión y dirección: Rafael Filippelli
Fotografía y cámara: Carlos Essmann
Sonido: Pedro Deré
Montaje: Guillermo Grillo Ciochini

■ **JLG/JLG. AUTORRETRATO DE DICIEMBRE**

Francia, 1995, 62 minutos
Director: Jean-Luc Godard
Fotografía: Christina Jacquenod y Yves Pouliquen
Montaje: Catherine Cormon, Jean-Luc Godard
Producción: Joseph Strub



Primary (1960)

