

■ Rafael Filippelli, Marcelo Camorino, Enrique Bellande

Primer día. Rafael Filippelli

R. FILIPPELLI: No soy experto en nada y mucho menos en cine documental. Durante mucho tiempo se habló, casi hasta el hartazgo, de eso que se llamaba: “el límite indiscernible entre el documental y la ficción”, y me siento un poco responsable, porque creo haber escrito alguna tontería así. Hoy pienso que sí, que es muy discernible, que cuando hay personas pasa una cosa distinta que cuando hay personajes, que los personajes son precisamente gente a la cual uno le escribe diálogos y ellos los repiten y uno les dice: “hay que hacerlo otra vez”, y cuando se trata de personas la cuestión no es así. Las personas dicen en general lo que se les da la gana y uno trata de registrarlos lo mejor posible. No sé cuáles podrían ser las diferencias entre el documental y la ficción, y estoy seguro que dentro de un rato Raúl Beceyro va a hablar de su tema, casi obsesivo, que es la cámara excéntrica y el montaje discontinuo.

Creo que a veces hay cámara excéntrica y a veces no, y que el montaje a veces es discontinuo y a veces no lo es, según cómo se filme, pero eso vamos a dejarlo para más adelante. Sé que es un poco sumario, pero uno podría decir que hay dos tipos de documentales: aquellos cuyos sucesos habrían ocurrido, aunque uno no los filme, y aquellos donde los sucesos sólo existen porque uno los filma, y me he sentido más cómodo trabajando en el segundo tipo de documentales.

Creo no haber hecho nunca una película donde los sucesos, de no haber sido filmados por mí, hubieran existido de todos modos; han sido siempre situaciones que he puesto delante de la cámara. Ustedes me dirán ¿y eso no es ficción? No, creo que no.

Sé que algunos de ustedes han visto **Retrato de Juan José Saer**. Saer venía todos los años a Argentina, y

ese año también hubiera venido y hubiera hecho las mismas cosas que hizo. Sin embargo, existía la decisión conjunta de hacer una película que iba a tocar algunas cosas y que otras no iban a ser tocadas.

Hace poco supimos que un premio a mejor actriz, se dio a una película documental. Nadie se puso nervioso por eso, yo sí. ¿Cómo “mejor actriz”, si es un documental? Me estoy refiriendo a la película de Carri, **Los rubios**, donde la protagonista es representada dos veces, por ella misma y por una actriz, lo que posibilitó que le dieran el premio.

Además, existe también una nueva categoría que es la de ensayo, que sería una suerte de derivación del documental. Situación bastante poco precisa.

En mi caso personal, un poco aburrido de hacer películas documentales, hice **Música nocturna**, y pienso seguir trabajando en ficción por ahora.

QUINTÍN: Rafael dice: “yo en alguna época creía que no había manera de discernir el documental de la ficción, en cambio ahora me he convencido de que sí se puede, y que sé muy bien cuándo hago una película documental y cuándo hago una película de ficción”. Voy a tratar de discutir esta idea. Uno podría pensar en momentos o fragmentos o escenas o pasajes de una película y preguntarse si esos pasajes son documental o ficción.

Lavelli de Filippelli termina con Lavelli en un escenario lleno de puertas y empieza a probarlas. Es una escena muy divertida, pero no hay una razón por la cual Lavelli pruebe esas puertas. Recuerdo que después de ver la película le pregunté a Rafael a qué venía esa escena, y me dijo: “me pareció buena la idea de hacerlo abrir y cerrar las puertas”. Y es una escena verdaderamente notable. Tiene todo ese mis-

terio que a veces puede crear el cine, cuando un personaje está muy concentrado haciendo determinada cosa pero sin embargo no sabemos qué es lo que está haciendo. Bastante parecido a un mecanismo de ficción muy conocido por Hitchcock, que era la idea de alguien que entra en una pieza y revisa un cajón y busca algo, no sabemos qué es, pero uno lo sigue con gran atención y tiene miedo de que este personaje sea descubierto.

Lavelli cerrando las puertas parece ser una escena típica de ficción. Filippelli se defendió, dijo: “yo le hago hacer cosas que de otra manera no hubieran ocurrido si la película no se filmaba”, cosa que es verdad. Sin embargo, **Lavelli** forma parte de un proyecto que Rafael tenía con Alberto Fischerman, que consistía en retratos de personalidades de la cultura argentina y está claro que uno no ve en esa escena a un actor. Esa es la otra cosa que dijo Rafael, que hay una diferencia entre las personas y los personajes. Uno ve a Lavelli abriendo y cerrando puertas. Esa escena podría ocurrir en una película de ficción y además fue programada como en una película de ficción, pero sería algo imposible en esta película, si Lavelli no lo hiciera.

Tengo la sensación de que estas discusiones no conducen a ninguna parte, pero son muy interesantes, y que estas cuestiones son complejas, sutiles.

Música nocturna, por su parte, tiene una serie de textos en *off* sobre teoría musical o sobre el mundo de la música, que son extraídos de personas reales y que representan ideas que apuntan a un mundo que existe independientemente de que se esté filmando una película. Ahí aparece una dimensión que también negó Rafael, que es la dimensión ensayística. Rafael hizo **Notas de tango**, que es claramente una película ensayística, considerando el ensayo como una tesis

intelectual sobre un tema determinado. Uno podría pensar en el cine de Godard, algunas de sus películas tienen un argumento y otras casi no lo tienen.

Pero querría volver al motivo de mi visita a Santa Fe: desde hace mucho tiempo Beceyro me promete que vamos a comer un asado. Esto no es una banalidad, porque ese asado va a transcurrir en el lugar donde transcurre la película de Rafael Filippelli sobre Saer. Hay una escena de esa película en la que están dos personas que murieron hace poco: una es el propio Saer, la otra es Nicolás Sarquis, y Sarquis cuenta un chiste, y nunca supe si ese chiste estaba guionado o si era espontáneo.

Finalmente, el cine empieza siendo un documento de sí mismo, en el sentido de revivir a los muertos, y de crear circunstancias históricas. Casi a pesar de uno. Y me parece que esa escena tiene sentido porque las personas que están ahí son esas personas: porque es Saer el que está comiendo ese asado. No son un conjunto de actores y no hay alguien al que se le ocurrió un buen chiste para que lo diga un actor en esa película.

Uno ve todo el tiempo películas de ficción en las que trabajan actores que murieron y uno los recuerda, pero esto tiene otra connotación. Tiene la connotación de la historia que se cuele involuntariamente. Yo creo que eso tiene mucho que ver en algún sentido con el documental. Tiene que ver con la posibilidad del documental de documentar la historia, y la posibilidad del documental de ser historia al mismo tiempo.

No había pensado antes en esta dimensión, y se me ocurrió hablando con Rafael de la película de Saer. Me acuerdo que una vez fui a la ciudad de Viena y me encontré con una persona que me dijo: “te voy a mostrar dónde se filmó **El tercer hombre**, y dónde



está la alcantarilla donde Orson Welles entra”, y a mí no me importaba nada todo eso.

R. FILIPPELLI: A diferencia de Saer, con quien éramos amigos, a Lavelli lo conocí haciendo esa película. Lo primero que me llamó la atención fueron las marcaciones formales de Lavelli. La película pasa en los ensayos de la obra *Macbett* de Ionesco. Uno de los actores dijo un texto, Lavelli lo paró y le dijo: “tenés que decirlo en la mitad de tiempo”. Cuando lo volvió a hacer, la escena había cambiado, simplemente con esa indicación formal. No le habló de conciencia, de contenido, de memoria, de nada, le dijo: “tenés que decirlo en la mitad de tiempo”.

Esas puertas estaban en el escenario, y se usaban durante toda la obra para entrar y salir, según por donde salían o por dónde entraban los personajes y de qué personajes se trataba. Eran todas diferentes: unas eran vaivén, las otras eran con manijas, las otras giratorias. Yo le había dicho a Lavelli que quería hacer una escena sin corte, donde él probara las puertas como si lo estuviera haciendo antes de empezar la obra. Él me contestó una banalidad, me dijo “yo no hago eso, yo no pruebo las puertas” y yo le dije: “deberías”.

A medida que avanzaba la filmación le volví a pedir esto, hasta que veinte minutos antes del estreno, me dijo: “me hinchaste tanto, la voy a hacer”, y lo hicimos en una sola toma. Creo que a esa situación la puedo explicar ahora, en ese momento, y tiene razón Quintín, yo solo quería filmar la escena, sin saber por qué. Creo que una cuestión no deseable, en lo que hoy se llama el cine documental contemporáneo, es la idea de la primera persona. Hay una especie de uso inmoderado de la primera persona, simplemente porque

no hay una mirada. Hay, según mi opinión, gente que no tiene mucho para decir del tema que ha elegido, y entonces habla de sí mismo. El problema es que, tanto en documental como en ficción, queda comprometida la cuestión de lo subjetivo y lo objetivo, lo narrativo y lo descriptivo. En el cine clásico la descripción eran los momentos de tranquilidad; si la película trataba de un *serial killer* de viejitas, no se pasaba toda la película matando viejitas, de vez en cuando iba al baño, comía, dormía o tomaba un colectivo. Esos eran los momentos transitivos de la película y en ellos desaparecía lo narrativo. A medida que va avanzando el cine moderno se produce una suerte de inversión. Hay un momento en que la descripción empieza a convivir en un plano de igualdad con lo narrativo, y hay un momento en que lo descriptivo comienza a ganar un espacio dentro de la película, y el mejor ejemplo es Michelangelo Antonioni. La larga caminata de Jeanne Moreau en **La noche** pasa a ser central en la película. Una secuencia a primera vista no narrativa, no dramática, se convierte en uno de los centros de la película y eso es lo que le permite decir a Jeanne Moreau al final, la frase que le dice a Marcello Mastroianni. Le muestra una carta a Marcello, que le pregunta: “¿quién escribió esto?” y ella le contesta: “vos”. Las caminatas de Jeanne Moreau son una larga reflexión, no explícita en ese momento y se tuvo la genialidad de no haber puesto en *off* lo que ella pensaba.

Finalmente, a todo plano subjetivo le sigue uno objetivo y viceversa, así es el cine. Entonces hay que preguntarse cuáles son las condiciones en el cine contemporáneo, sean ficcionales o documentales, para que esta situación de implicancia entre lo subjetivo y lo objetivo genere una situación distinta. Creo que

desde **El ciudadano** las cosas empiezan a cambiar. La idea de lo subjetivo y lo objetivo entra en crisis en **El ciudadano** y después con cineastas como Pasolini, Godard, Antonioni.

R. BECEYRO: Como espectador de **Lavelli**, había visto que la película cierra con Lavelli, metodoso, probando cada una de esas puertas que formaban el dispositivo escénico de su puesta, y que naturalmente debían ser probadas antes de cada función. Rafael piensa que Lavelli no es suficientemente Lavelli, cuando le dice que debería probar las puertas antes de cada función.

Pero quien ve la película piensa que Lavelli es metodoso en su trabajo y que antes de cada función prueba cada una de las puertas.

Como espectador, uno desconoce las circunstancias, que en este caso en particular acabo de conocer, y en consecuencia la única referencia que queda es la impresión que se tiene independientemente de lo que sucedió realmente.

Uno no duda de que Lavelli siempre hace eso antes de cada función. Además si Lavelli hubiese sido el metodoso, que al parecer no era, que antes de cada función abría y cerraba las once puertas, la secuencia habría sido filmada tal cual está filmada. Hay una operación estilística que añade realidad a esa actividad de Lavelli abriendo puertas y que lo hace pertenecer al dominio de lo real.

En los documentales hechos por Rafael Filippelli hay construcciones inventadas, fabricadas o imaginadas para la propia película: Saer al borde del río mirando algo, situaciones o conversaciones más cercanas a lo real, etc. Yo estaba el día de la llegada de Saer a Ezeiza, filmada en el más puro espíritu documental.

Saer llegaba a Ezeiza y se lo filmó en la llegada real. Entonces aun Rafael enfrenta situaciones típicamente documentales, acontecimientos que suceden independientemente de que se haga una película. Desearía hacer dos observaciones, una de tipo histórico. En el viejo Instituto de Cinematografía, que era una escuela de cine documental, también se hablaba de si una película era o no un documental: en general todas esas discusiones tenían más bien un carácter restrictivo. Uno tenía miedo de que si no era documental, no lo dejaron filmar. Por suerte eso se acabó. Incluso en los festivales de cine documental no hay ningún comisario político en la entrada diciendo “esto no es documental, no pasa”.

QUINTÍN: Volviendo a lo que puede ser denominado la escena primaria de hoy, Lavelli probando las puertas; Beceyro hizo una descripción de esa escena y dijo que él, sabiendo que era un documental, lo que estaba viendo no podía ser otra cosa que Lavelli probando las puertas antes de la función. Yo creo que acá lo que hay es una discusión entre un cineasta que provisoriamente voy a llamar dogmático y un cineasta que provisoriamente voy a llamar perverso. Está claro quién es quién. Pero esto no califica la psicología de estas personas, sino que habla de dos maneras de pensar el cine. Una que parte de una situación previa, un marco: “esto es un documental por lo tanto las cosas que pasan tienen que ser así”. Y otro director, otro espectador, que apuesta justamente a descentrar ese marco: “esto que estamos viendo parece ser Lavelli probando las puertas y en realidad es un invento, una escena completamente misteriosa e inexplicable”. Me parece que las dos cosas son parte del cine. En mi recuerdo



como espectador, Lavelli prueba esas puertas de una manera muy particular, con un gesto de teatralidad especialmente ficcional.

Creo que hay una tendencia en muchos documentales que uno ve últimamente a que vale todo. Una de las cosas que a mí me molestan más en los documentales son las escenas reconstruidas: “no pudimos filmar tal cosa, pero vamos a buscar unos actores y que simulen que estamos viendo la muerte de Trotski”, esto se ve todo el tiempo en la televisión. Como ya la época dogmática del documental ha pasado, ahora el documental puede incluir cualquier tipo de recurso y en ese sentido creo que el costado dogmático es muy necesario porque si no, uno es continuamente abusado como espectador; es una especie de impunidad estética y ética la que uno suele ver en los documentales y por eso es bueno decir: vamos a jugar con ciertas reglas al documental. Pero al mismo tiempo, creo que el cine tiene esa posibilidad de que nunca uno sabe qué es lo que se está viendo.

El juego perverso del cine empieza cuando se parte de ese recurso, de creer que uno está viendo una cosa y en realidad está viendo otra, sin que haya un engaño por esto. Y ese juego tiene que ver con la idea de que el documental es un tipo de experiencia insatisfactoria.

Creo que el documental es una cosa árida; hay documentales maravillosos, geniales, extraordinarios, pero al final no hay mas remedio que pensar que falta algo, y eso que le falta es, probablemente, la ficción; esa manera de jugar, de ser cine plenamente y no un barrio apartado del cine. Entonces esa entrada de la ficción, por la puerta grande, no por vía de la tontería, hace que el cine exista.

Pero también la ficción es insatisfactoria por lo que

tiene de arbitraria y por lo que tiene de banal. Entonces lo que a la ficción le falta es ese costado documental, que lo que se está contando tenga algo que ver con lo real.

Volviendo al cineasta perverso y el cineasta dogmático, me parece que a la ficción uno podría ponerla del lado de lo perverso y al documental del lado de lo dogmático, y sin embargo son dos momentos del cine que, cuando se potencian mutuamente, hacen que el cine valga la pena.

R. FILIPELLI: Raúl dijo que si Lavelli, como parte de su trabajo, hubiera hecho ese cierre de puertas, la secuencia se hubiera filmado exactamente igual. No estoy muy seguro, porque me parece que el orden de prelación es algo fundamental en el cine. La escena que filmé tenía como punto de partida el *travelling*. Sin *travelling* no había escena. Pero si hubiera estado debajo del escenario y lo hubiera visto a Lavelli probar las puertas tal vez le habría dicho al fotógrafo “¿che, de dónde se ve mejor?”, me habría dejado llevar por lo que estaba haciendo Lavelli.

QUINTÍN: Suponéte que lo ves a Lavelli probando las puertas y entonces le decís: “Lavelli, lo voy a filmar haciendo esto”. Pero de pronto le decís: “mire, en vez de probarlas así, desganadamente, por qué no lo hace más enfáticamente”. ¿Vos hubieras hecho eso?

R. FILIPELLI: No. En principio él me habría mandado al carajo si yo hubiera querido dirigirlo. Y estoy de acuerdo en que actúa, pero no se lo pedí. Si le hubiera dicho: “hay tiempo, hagamos una segunda toma”, estoy firmemente persuadido de que él la hubiera hecho. En cambio si hubiera interrumpido el



ensayo de él con los actores para decirle: “mirá, voy a filmar tal escena”, el me habría dicho: “filmá lo que puedas y lo que no puedas no lo filmés”.

Raúl decía que cuando Saer llega a Ezeiza, ese fue un plano único. Pero cuando Saer llega de Rennes a París, ni siquiera viajó en ese tren, se metió en el andén y salió caminando de un tren que estaba parado y no sé de donde había llegado. No es más documental lo que pasó en Ezeiza que lo que pasó en París. Eso es algo que saben, no los espectadores de la película, sino los que la hicieron.

M. CONTARDI: En la película, Lavelli cierra las puertas, una puerta tras otra en un orden en el que no vuelve atrás. Imagínate que cuando está en la mitad se le ocurre volver atrás y sale rápido dejando la cámara que va para el otro lado. Eso no podía suceder, ¿no?

R. FILIPELLI: Hubiera podido suceder y no habría habido toma. Lavelli empieza por la parte derecha del escenario y termina por la izquierda y se lo va siguiendo tratando de acomodarse lo mejor posible, con enormes problemas para el foquista. Cualquier persona que hace cine sabe que esa escena es muy difícil porque como no tiene marcas en el piso, hay que seguirlo como se pueda.

QUINTÍN: Quería insistir con la hipótesis del cineasta perverso. En **Música nocturna**, una parte documental es la que registra con toda precisión dos o tres cuadras de la zona de Retiro en Buenos Aires. Para Filipelli es un enorme placer decir: “el exterior del departamento y el ascensor eran de una casa que queda en calle Cochabamba y el interior era de otra que queda en calle Juramento”. Para él, eso es una

de las grandes cosas del cine. A lo largo de los años me he acostumbrado a verlo disfrutar como un chico cuando logra engañar al espectador.

¿Pero qué significa eso? ¿Por qué el cineasta está tan contento cuando logra engañar la realidad? Romper las reglas, el referente, lo real. Creo que ahí hay algo muy interesante, pero como no soy director de cine no lo entiendo del todo.

R. FILIPELLI: Mi amado Godard decía que no se debía filmar la puerta de un interior que no correspondiera al interior porque era inmoral. ¡Está loco, totalmente loco! ¿Quién puede decir hoy que el *travelling* es una cuestión moral? Ya se dijo una vez.

Música nocturna ocurre en un solo barrio de Buenos Aires; no los interiores, sino los exteriores por donde caminan los personajes, que ocurren en plaza San Martín. Es mi secreto, son los primeros que lo van a saber hoy, que es una deuda y un homenaje a Alberto Fischerman, cuya última película iba a ser **Música en Tres sargentos** (se murió antes), y era exactamente en ese barrio donde iba a ocurrir la película.

Esa es una posibilidad: la continuidad geográfica. Pero uno puede inventar una ciudad sobre la base simplemente de la continuidad, pero no de la continuidad de la realidad, sino la continuidad de las entradas y salidas de campo, del uso del mismo lente, etc. No me estoy refiriendo a lo que llaman elipsis. No es la pretensión de una elipsis, sino la pretensión de inventar un espacio escénico.

O. MEYER: Autónomo. Autónomo en el sentido de creado por la propia película y que se sostiene en sí mismo.



R. BECEYRO: Si he entendido bien, está bastante respetado el recorrido en el caso de **Música nocturna**. O sea que acabás de hacerte una crítica a vos mismo.

R. FILIPELLI: Está respetado porque cuando caminan por Tres sargentos, caminan por Tres sargentos, pero cuando doblan no pueden agarrar Florida y sin embargo agarran Florida. Dos cuadras de diferencia. Por un motivo muy sencillo, porque no había neón; en Florida y en Tres Sargentos había, pero en las otras no, y no imprimía bien la película. El cine es así.

QUINTÍN: Hay una película que se llama **Los próximos pasados** de Lorena Muñoz, que trata sobre un mural que pintó Siqueiros en Tortuguitas en el gran Buenos Aires. Y en un momento se dice que Siqueiros iba todos los días a pintar a la quinta de Natalio Botana con sus ayudantes, entre ellos Berni. Se tomaban el tren en Retiro y se iban a Tortuguitas a pintar. Entonces se intercalan imágenes de archivo donde se ve un tren que circula por una estación, todo embanderado y las personas que están en la estación, saludan con banderas argentinas y escarapelas. Estaba viendo la película y me asaltó una gran indignación porque evidentemente lo que uno estaba viendo no era el viaje que hacían Siqueiros y Berni todos los días a Tortuguitas. Después, mirando un poco en internet uno puede descubrir que ese era el tren que llevaba a los presidentes. O sea que lo que vimos era el viaje de algún presidente argentino al interior del país. Descubrir que se ilustra la escena de un documental con un material que no corresponde a esa situación, me parece que tiene que ver con ese placer dogmático. Así como hay un placer perverso, también hay

un placer dogmático: ¡No me metan gato por liebre! No me ilustren el pasaje del tren con uno que no es el que tomaba ese personaje en ese momento. Entonces ¿cuál es el límite del truco? ¿De qué depende? La pregunta que estoy tratando de hacerme es: ¿por qué está bien lo que hace Filipelli y por qué está mal, para mí, lo que hace esta chica en esa escena? No tengo la respuesta.

R. FILIPELLI: Cualquier persona de esta sala, si viese la escena de **Retrato de Juan José Saer** donde Saer va en auto a Colastiné con Cecilia Beceyro, notaría que va para el otro lado. Va de Colastiné para la ciudad. Lo filmamos ida y vuelta y la toma que había quedado mejor era la vuelta. En Buenos Aires nadie se da cuenta de eso y la escena tiene verosimilitud para cualquier espectador que no sea de Santa Fe.

QUINTÍN: Verónica Chen hizo una película, **Agua**, que ocurre por acá. En la primera parte de la película el protagonista hace un viaje en un auto, desde San Juan o no sé bien dónde, hacia Santa Fe, y pasa por el Túnel Subfluvial. Yo le dije: ¿pero cómo va a pasar por el Túnel Subfluvial si está del otro lado? y ella me dijo que el cine es así. Tuvimos una discusión muy larga y yo desde el placer dogmático, decía: no puede ser. Si alguien la ve en Europa, es como dice Rafael, no se da cuenta. Pero a mí me molesta como espectador.

R. FILIPELLI: Para poderte indignar tuviste que darte cuenta. Si uno no se da cuenta no se puede indignar.

QUINTÍN: Ese es un argumento capcioso. Vamos a hacer una lista de a cuántos lograste engañar con una



escena y lo sometemos a votación. Más bien yo creo que habría que pensar de otro modo: si una sola persona se da cuenta, ya está mal. Cuando vos filmás el exterior de un departamento que en realidad no es, no hay manera de que alguien se dé cuenta, ahí no habría engaño. Siempre hay alguien que sí se da cuenta y ahí es por donde uno diría que pasan las obligaciones del cineasta con lo real.

O. MEYER: Creo que tu indignación es moral más que cinematográfica.

QUINTÍN: No, me parece que moral es una palabra muy grande. Estamos muy acostumbrados a decir que es moral pero...

O. MEYER: Decís que es una buena cineasta pero te indignó esa falta que cometió al hacer venir el auto por el Túnel Subfluvial viniendo de San Luis. Percibo un tufillo moral en esa indignación, pero tal vez me equivoque.

La cuestión de los límites de lo que se puede hacer para la película, la cuestión del control de las personas en el documental es también una cuestión de límite moral que cada uno tiene con su forma de ver, no solamente el cine, sino algo más amplio que el cine. Hay algunas cosas que se permite transgredir contra el dogmatismo del documental puro y duro siempre y cuando no se cometa un engaño; no al espectador, sino a sí mismo y a la visión que tiene de la realidad y a la coherencia del objeto que está produciendo: la película.

No sé si moral es una palabra demasiado grande, llamémoslo responsabilidad. Esto es muy vago porque entra en el orden de lo extra cinematográfico. Es una

especie de petición de principios de responsabilidad con lo que uno cree que es el cine y con lo que uno cree que es la vida. Siempre hay manipulación. Acabamos de ver **Todos los días excepto navidad** donde Lindsay Anderson se permite facilidades como hacer el montaje con un corte en movimiento, cosa que si hubiera sido un verdadero documental (a menos que hubiera tenido dos cámaras, cosa que no creo) no podría haberse hecho. Raúl ya señaló este hecho en **La lucha**, en la secuencia en la que Carpentier se tira a la pileta, donde hay un corte en movimiento y es repetida dos veces la misma acción. Sin embargo uno siente ahí que no se ha trapeado nada.

Se pueden crear situaciones para la película cuando uno sienta que no traiciona el espíritu, ni de la película, ni de la realidad.

La última reserva que tiene uno es esa responsabilidad con el cine, con su oficio y con su concepción del mundo. Pero estéticamente no sirve para nada todo esto. Es una especie de tranquilidad con uno mismo que no garantiza que las películas sean mejores o peores. Como se puede ser fiel a una forma de narrar, se puede ser fiel también a la visión que uno tiene de lo que quiere representar.

R. BECEYRO: Quintín habló anteriormente de esa especie de cine total en el que hubiese la materialidad de lo real y todo lo que la ficción puede dar. Eso es hacia lo que se tiende. Todos. Los perversos y los ortodoxos.

R. FILIPPELLI: ... los dogmáticos...

R. BECEYRO: Los perversos y los dogmáticos. Los dos quieren lo mismo. Quizás los medios usados difieren.



La única responsabilidad que tiene el cineasta es utilizar las técnicas adecuadas a los materiales que enfrenta. Aquí vimos desde hace un rato, a partir de las puertas de Lavelli, los procedimientos, las técnicas, puestas en funcionamiento por Rafael para tratar de conseguir lo que busca. Él se habría equivocado de técnica si hubiera dicho a Lavelli: “a ver, decí de nuevo tal cosa”. Habría usado una técnica inadecuada. Retomemos la cuestión del empalme en movimiento. En **Every day except Christmas**, de Anderson, hay varios momentos en que logra el empalme en movimiento, lo contrario del montaje discontinuo. En un caso cuando un personaje salta de un estante al suelo, y en otro caso cuando un personaje lanza a otro un cajoncito de flores: corte y cambio de plano en el momento en que el personaje abaraja el cajoncito. Se ha mencionado **Agua**, de Verónica Chen. Uno estaba interesado en ver cómo se iban a mezclar la maratón de Coronda con la anécdota de la película. La decepción es completa: hubieran podido no venir a Santa Fe a filmar la Maratón. Eso pasa porque no enfrentaron con las técnicas adecuadas los problemas que les planteaba la filmación de la Maratón.

ESPECTADOR: *Quería preguntar a Rafael Filippelli respecto de la construcción que supone un filme. Los personajes protagonistas son captados en instantes de su realidad, luego el realizador construye algo. ¿Prefiere compartir usted esa construcción con los protagonistas?*

R. FILIPPELLI: Prefiero compartir, pero no siempre es posible. He hecho tres retratos: Gandini, Lavelli y Saer. Cuando conocí a Lavelli me dijo que Godard era el director más malo que había en el mundo; desde

ahí ya no compartía nada con él. Y al mismo tiempo era una persona muy atractiva para filmar.

En el caso de Saer, todo fue compartido. Acordamos de qué se iba a hablar en cada uno de los momentos: en París se iba a hablar de Argentina, en Buenos Aires, en la casa de Sarquis se iba a hablar de política, y en Colastiné se iba a hablar de cine, de literatura. Lo difícil de trabajar con Saer fue tener una continuidad de trabajo. Yo era amigo de Gandini pero hacer la película duró mucho, cuatro años. Pero si se puede compartir con el personaje que se está filmando, me parece algo más interesante.

Segundo día. Marcelo Camorino

M. CAMORINO: He fotografiado documentales, últimamente no he hecho ninguno. Pero desde hace tiempo hay temas relacionadas con la imagen que me interesan y que conciernen al cine “a secas”.

Una de esas cuestiones es la alfabetidad visual: cómo se puede ver una imagen y reconocer los elementos que la componen, de la misma manera que uno lee un texto y reconoce la gramática y la sintaxis de ese texto.

Para ser considerados verbalmente letrados, tenemos que reconocer los componentes básicos del lenguaje escrito: las letras, las palabras, la ortografía, la gramática, la sintaxis. Alfabetidad significa que todos los miembros de un grupo comparten los significados asignados a una información. La alfabetidad visual debe actuar dentro de esos límites. Sus fines son los mismos: construir un sistema para el aprendizaje, la identificación y la creación y la comprensión de mensajes visuales que sean manejables por todo el mundo. Estas son algunas de las ideas que me preocupan.

La fuerza cultural y globalizante del cine y la fotografía definen la necesidad de la alfabetidad visual tanto para realizadores como para espectadores. En 1935 Moholy-Nagy dijo que los letrados del futuro ignorarán tanto el uso de la pluma como el de la cámara. La experiencia visual es fundamental para comprender el entorno y reaccionar ante él. La información visual es el registro más antiguo de la memoria humana. Las pinturas rupestres constituyen el documento más antiguo que se haya conservado del mundo tal como lo vieron los hombres hace 30.000 años. Henri Bergson dijo que el arte es la visión más directa de la realidad.

Los frescos de Miguel Ángel para el techo de la Ca-

pillá Sixtina son la explicación de la Creación, para un público mayoritariamente analfabeto, por lo tanto incapaz de leer la historia bíblica, o aún pudiendo leerla, incapaz de imaginar el dramatismo de esa historia de una manera tan palpable. “El pensamiento en imágenes domina las manifestaciones del inconsciente, los sueños, las alucinaciones psicóticas, la visión del artista”, decía Arthur Koestler.

Visualizar es la capacidad de formar imágenes mentales. De manera aun más misteriosa y mágica, vemos y creamos la visión de cosas que nunca hemos visto físicamente. Esta visión o previsualización va íntimamente ligada al acto creador.

Mi preocupación es esto, lo que concierne a la alfabetidad, cómo crear un mensaje visual que sea percibido por el espectador. El problema que tiene un director, y estoy planteando la cuestión en el campo más específico de mi trabajo, es cómo, a partir del lenguaje verbal, de un texto escrito, se construye la imagen. Un guión, una historia, que alguien, deseando que trabajemos con él, nos da para leer, y cómo a partir de ahí, desarrollamos un pensamiento sobre la imagen, y cómo hacemos para trasladarlo a un lenguaje visual.

Voy a apoyarme en antecedentes de la pintura.

En el Renacimiento muchos pintores trabajaron “por encargo”, como es el caso de Miguel Ángel, y el encargo no invalida la obra. Las indicaciones que Miguel Ángel recibía de los Papas, para su trabajo en la Capilla Sixtina, no invalida lo que hizo.

Se plantea en el cine una situación similar. Nos convocan para hacer un trabajo, que nos gusta hacer y con el cual se gana dinero.

Hay un texto bíblico, que es el sacrificio de Isaac, hecho que fue retratado por muchos pintores. Hubo



tres grandes pintores que desarrollaron ese hecho, cada uno a su manera y cada uno dentro de un momento histórico preciso.

La historia de Abraham y de Sara es la siguiente: Sara no podía tener hijos, Abraham era mayor, la Biblia cuenta que tenía como cien años y, gracias a sus virtudes, Dios permite que Sara tenga un hijo, que es Isaac. Pero también Dios le pide a Abraham que dé a Isaac en sacrificio. La Biblia dice:

“Y aconteció después de estas cosas, que tentó Dios a Abraham, y le dijo: Abraham. Y él respondió: Heme aquí.

Y dijo: Toma ahora tu hijo, tu único, Isaac, a quien amas, y vete a tierra de Moriah, y ofrécelo allí en holocausto sobre uno de los montes que yo te diré.

Y Abraham se levantó muy de mañana, y enalbardó su asno, y tomó consigo dos mozos suyos, y a Isaac su hijo: y cortó leña para el holocausto, y levantose, y fue al lugar que Dios le dijo.

Al tercer día alzó Abraham sus ojos, y vio el lugar de lejos.

Entonces dijo Abraham a sus mozos: Esperaos aquí con el asno, y yo y el muchacho iremos hasta allí, y adoraremos, y volveremos a vosotros.

Y tomó Abraham la leña del holocausto, y púsola sobre Isaac su hijo: y él tomó en su mano el fuego y el cuchillo; y fueron ambos juntos.

Entonces habló Isaac a Abraham su padre, y dijo: Padre mío. Y él respondió: Heme aquí, mi hijo. Y él dijo: He aquí el fuego y la leña; mas ¿dónde está el cordero para el holocausto?

Y respondió Abraham: Dios proveerá de cordero para el holocausto, hijo mío. E iban juntos.

Y como llegaron al lugar que Dios le había dicho, edi-

ficó allí Abraham un altar, y compuso la leña, y ató a Isaac su hijo, y púsolo en el altar sobre la leña.

Y extendió Abraham su mano, y tomó el cuchillo, para degollar a su hijo.

Entonces el ángel de Jehová le dio voces del cielo, y dijo: Abraham, Abraham. Y él respondió: Heme aquí.

Y dijo: No extiendas tu mano sobre el muchacho, ni le hagas nada; que ya conozco que temes a Dios, pues que no me rehusaste tu hijo, tu único hijo:

Entonces alzó Abraham sus ojos, y miró, y he aquí un carnero a sus espaldas trabado en un zarzal por sus cuernos: y fue Abraham, y tomó el carnero, y ofrecióle en holocausto en lugar de su hijo.

Y llamó Abraham el nombre de aquel lugar, Jehová proveerá. Por tanto se dice hoy: En el monte de Jehová será provisto.”

Quisiera mostrarles unas imágenes que tienen que ver con esta historia y cómo se pasó de este lenguaje escrito a la pintura.

Si uno lo ve desde el punto de vista moral, Abraham va a cometer un filicidio, un asesinato. Pero desde el punto de vista de la religión, Abraham va a hacer un acto de fe.

En *Temor y temblor*, Kierkegaard dice: “fue grande amar a Dios, hasta el punto de sacrificarle lo mejor que tenía, el hijo, el mejor de sus bienes. La angustia es lo que se omite en la historia del patriarca, porque si bien no se tiene ninguna obligación moral, el padre está ligado con el más noble y sagrado vínculo con su hijo, pero como para los débiles la angustia es peligrosa, se la deja pasar en silencio”.

El primero de los tres pintores es Tiziano (**Imagen 1**). Tiziano es un pintor del Alto Renacimiento, que vivió casi cien años, y pintó este cuadro en 1542. Estamos



en la época de la Reforma y la Contrarreforma, y había una necesidad por parte de la Iglesia de que el pueblo viera las imágenes y comprendiera, ya que la Biblia solo existía en latín. Esa fue la razón por la cual Lutero emprendió la traducción de la Biblia al alemán, para que la gente pudiera tener acceso al texto. En ese contexto la Iglesia encarga a ciertos pintores que hagan cuadros con imágenes bíblicas, y Tiziano es uno de ellos. Aquí vemos todos los elementos del relato: el burro que lleva la leña, el cordero, la pira. Esta pintura es propia del Renacimiento, y aun cuando Abraham era un hombre de cien años, lo muestra bastante atlético. Es una composición en diagonal, de la izquierda arriba, hacia la derecha abajo, y vemos a los tres personajes (ángel, Abraham e Isaac) unidos en esa diagonal. El elemento más importante es la túnica de Abraham, y la luz más importante ilumina el brazo del ángel. El rostro que se ve claramente es el de Isaac, mostrado como una ofrenda, y hay una especie de viento que mueve la túnica de Abraham, por la llegada del ángel. Están en un lugar abierto, y están recortados contra un cielo tormentoso, que es premonitorio de lo que va a ocurrir hasta que llega el ángel y detiene la acción de Abraham.

La pintura de Caravaggio es de 1603 (Imagen 2). Caravaggio fue un pintor barroco, murió muy joven, a los 39 años, después de pintar sobre muchos temas religiosos, pero su realismo exacerbado le planteó muchos problemas con la Iglesia.

En esta pintura el ángel, que en Tiziano estaba como suspendido en el aire, está a la altura del hombre. Su condición de ángel está determinada por su desnudez y por sus alas incipientes, pero no está totalmente visible, gran parte de su figura está fuera del cuadro. Es en el fuera de cuadro que uno termina de

componer la imagen del ángel. Lo que está fuera es tan importante como lo que se ve del ángel.

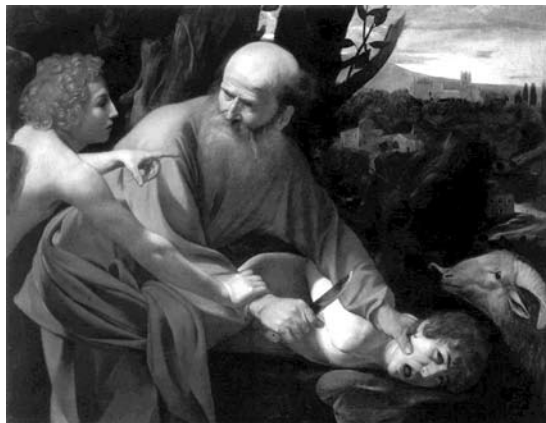
El único elemento anecdótico que hay es el corde-ro, y dos personajes que no se ven muy bien, y que se supone son los criados. Este no es un lugar raso, como describe la Biblia y lo pintó Tiziano, sino que están en una especie de fronda. Se ve la luz como si viniera de arriba y pasara por entre el follaje de estas ramas. La composición es circular, pasando por las cabezas del ángel, de Abraham y de Isaac, y todo gira alrededor del cuchillo. Se podría visualizar esta pintura desde dos lugares distintos: a partir del ángel, con su mano izquierda con un gesto autoritario, que corrobora la acción de la derecha sujetando el brazo, deteniendo la acción, mirándolo a Abraham y terminando en la cara de Isaac, donde podemos ver un gesto como de desesperación.

Y puede hacerse una lectura inversa, a partir de la cara de Isaac, que mira al ángel a través del brazo de Abraham, y éste a su vez mira al Ángel como de soslayo. Es interesante ver cómo están tratadas las manos: la mano izquierda del Ángel, con la orden de parar el sacrificio, y la mano derecha sujetando el brazo. La mano de Abraham sujetando la cabeza de Isaac, y la ausencia de los dos brazos de Isaac, que seguramente están atados a la espalda.

Vemos que a partir de estas imágenes dos grandes pintores, con una diferencia de 50 o 60 años, cada uno hace una interpretación diferente, con los mismos elementos del relato escrito.

En Caravaggio hay una mayor proximidad entre los cuerpos; fue un pintor mal visto por un uso exacerbado del claroscuro, que recién fue rescatado a partir del siglo XX.

En el relato bíblico se habla de un viaje que dura



(Imagen 2)
Caravaggio: El Sacrificio de Isaac (1603)



tres días. ¿De qué manera un pintor puede interpretar esto? Hay que pensar en la angustia durante ese viaje, y aquí, Caravaggio muestra el rostro desesperado de Isaac, que mira al espectador, que nos mira a nosotros.

Kierkegaard también nos dice: “amar a Dios sin tener fe, es reflejarse en sí mismo, pero amar a Dios teniendo fe, es reflejar a Dios”. Abraham estaba haciendo un acto de fe.

Por último tenemos un cuadro de Rembrandt de 1635 (Imagen 3). Rembrandt, contemporáneo de Rubens, fue un pintor moderno. No fue lo externo lo que le interesó, en su propio rostro y en los rostros de los otros, sino la parte inconsciente de la mente. Pero el interior y el exterior aparecen unidos, porque es a través del cuerpo que se revela la naturaleza del modelo. Rembrandt es esencialmente un maestro de la narración. En esta pintura la composición es radial, con el centro en el cuchillo. Empieza en el ángulo superior izquierdo y termina con las piernas de Isaac en la parte inferior izquierda. Del relato bíblico, además de los tres protagonistas, está el hato de leña para el holocausto; no aparecen los criados ni el cordero. El rostro de Abraham denota la sorpresa al ser detenido por el ángel, y la liberación que supone, después de días de marcha desde que Dios le dio la orden del sacrificio. Nos sorprenden también los detalles: las alas del ángel, el cabello rojo, la vestimenta, la vaina del cuchillo de Abraham, los mechones de pelo gris. En ese sentido la pintura es casi preciosista, pese a la situación dramática.

La luz la trae el ángel, que ilumina el cuerpo desnudo de Isaac y proyecta una sombra sobre Abraham, pero las partes importantes de la historia (caras y manos) están iluminadas de lleno.

En primer plano vemos a Isaac atado y la mano de Abraham que le cubre el rostro. La ausencia de la mirada de Isaac valoriza mucho más su cuerpo, que es el objeto del sacrificio.

Pero el detalle más trascendente es el cuchillo. Al ser tomada la mano de Abraham, el cuchillo queda en el aire, el momento preciso en que se interrumpe la acción, un instante único. Un momento antes estaba en la mano de Abraham y un momento después, estaría en el piso. El cuchillo ya está fuera de la voluntad de Abraham, y Rembrandt quiere ubicarnos en ese único y preciso instante, detiene el tiempo y la imagen de los personajes queda en un segundo plano. Esta es la verdadera acción que libera a Abraham, lo libera del acto de fe y detiene el sacrificio.

Es una pintura sobrecogedora, y puede pensarse que esa imagen congelada, detenida, es precursora de la fotografía, lo que a Cartier-Bresson se le atribuye del instante preciso, el instante decisivo.

“Ni el vicioso ni el impío tiene poder sobre su condición moral, aunque sí tuvieron poder para llegar a ser lo uno o lo otro. Igual que quien tira una piedra, que tiene poder sobre ella antes de arrojarla, pero no una vez que la ha soltado.” (Aristóteles)

En esta pintura podemos ver una reflexión filosófica sobre la condición del ser humano, y qué lo lleva a actuar al personaje y condiciona a Rembrandt a pintar este cuadro de esta manera, para destacar el conflicto de Abraham y el instante decisivo, en que se detiene la acción, con el cuchillo en el aire.

Estas cosas son las que más me interesan, en lo que concierne a este traslado de un lenguaje verbal a un lenguaje visual.

Quisiera mostrarles tres imágenes que tienen que ver con el momento decisivo y que fueron hechas trescientos cincuenta años después de las pinturas que presentamos.

Esta fotografía de Cartier-Bresson fue tomada en 1961 (Foto 1). Esta mujer está captada en un momento preciso: un instante antes estaba de espaldas, un momento después desaparecerá.

Con esta otra foto (Foto 2) pasa lo mismo: un instante antes esta bicicleta estaba tapada por la reja. Un segundo después ya no está. Hay, además, una composición semicircular (vereda, reja y ciclista, que queda justo en el medio, entre la reja y la pared). A pesar de ser una imagen estática, genera un movimiento.

Esta foto de Cartier-Bresson es de 1932 (Foto 3), y aquí también tenemos una imagen única de un instante único. Como el cuchillo de Caravaggio, aquí Cartier-Bresson detiene el instante en un momento preciso.

Y hay una última imagen que quiero mostrarles (Foto 4). Esta es una foto de Robert Capa, del año 36. Cartier-Bresson hablaba del “instante decisivo”. Capa decía que si una foto no era buena era porque no se había estado lo suficientemente cerca. Murió al pisar una mina, en Indochina.

Capa capturó con atterrador plasticidad esta fracción de segundo en que el individuo traspasa el umbral de la vida a la muerte. Es un momento de verdad que ha quedado apresado para siempre. Como el cuchillo en el aire en Rembrandt, o el pie a punto de tocar el agua en la foto de Cartier-Bresson, pero aquí se está pasando de la vida a la muerte. Esto es lo que la hace conmovedora.

Estos son mis apuntes, mis notas, las ideas que me dan vueltas en la cabeza: cómo pasar un texto a una imagen.



(Shipos, Foto 1)



(Hyères, Foto 2)



(Saint Lazare, Foto 3)



(La muerte de un miliciano, Foto 4)

En **El viento**, filme de Mignogna que se va a ver en este Encuentro, verán cómo mi trabajo consistió precisamente en eso. Cómo un guión, trabajado con el director y el director de arte, se convierte en imagen. Para terminar, voy a leer el prólogo de *Las 100 visitas al Monte Fuji*, de Okusai; fue un pintor que vivió de 1759 a 1849, conocido por las *mangas*, y por sus pinturas del Monte Fuji.

“Desde los 16 años tomé la manía de dibujar las formas de las cosas. A los 50 años había publicado gran número de dibujos, pero todo lo producido antes de los 70 no debe tenerse en cuenta. A los 73 años creo haber adquirido algún conocimiento de la estructura verdadera de los seres naturales, animales, plantas, peces e insectos. Opino que cuando haya cumplido los 80, habré progresado notablemente. A los 90 penetraré en el misterio de las cosas, a los 100 haré una obra asombrosa, y a los 110, cuando dibuje algo, aunque solo sea un punto o una línea, poseeré el sople de la vida.”

R. BECEYRO: Te pediría que hicieras una especie de presentación de la película **El viento**, que veremos, y si podés un poco tomarla como ejemplo de esa transcripción a imagen de lo que estaba en el guión (si había guión, y qué características tenía ese guión), o de algún tipo de material que existió al comienzo, en el caso particular de **El viento**.

M. CAMORINO: **El viento** cuenta una historia urbana, después de un breve prólogo rural, y es un melodrama. Lo que procuré evitar es el naturalismo. A partir del guión empecé a ver de qué manera podía encauzar esa idea.

Les voy a mostrar un fotograma de la película (**Fotograma de El viento**). Esta película fue filmada en 16 mm y ampliada a 35 mm. Hice un tratamiento fotográfico en rodaje y un proceso de revelado en el laboratorio.

Esta otra imagen es una foto, tomada de la realidad (**Foto para El viento**). Ustedes pueden ver la diferencia entre la realidad y la película. El mismo espacio, fotografiado de manera normal, y haciendo un tratamiento fotográfico. Uno siempre busca elementos con los cuales se identifica, y uno se apropia de esos elementos para utilizarlos con la finalidad que persigue. No los copia, sino que se apropia de ciertos esquemas.

Y en este caso me interesó este cuadro, que es de De la Cárcova, un pintor de la generación del 80 (**Pintura de De la Cárcova**). Mi interés pasó por esta ventana, por este tono, por este personaje, que puede tener la edad de Frank, el protagonista de **El viento**. Aunque el conflicto social planteado por De la Cárcova era distinto, me interesaba el tratamiento de la imagen, con esa relación entre ventana y personaje.

Uno se aproxima a una imagen por lo que sabe (primero hay información, luego conocimiento y finalmente saber, eso a los que pocos acceden).

Lo que importa es construir una forma capaz de materializar un contenido, y eso es lo que trato de hacer en todas las películas en las que trabajo. A veces queda solo un boceto de mi intención, y en otros casos me siento más satisfecho de lo que he conseguido.

R. BECEYRO: Comparando la fotografía original y el fotograma de la película, me parece que la operación que se ha producido consiste, fundamentalmente, en la sustracción de elementos. Menos colores, menos detalles, menos cosas, menos información.



(Fotograma de El viento)



(Foto para El viento)



(Pintura de De la Cárcova)



M. CAMORINO: Sí, es así, busqué que hubiera menos detalles, y entonces la historia se centraba en los personajes. Así bajé el color, y la posibilidad de lectura de esos elementos: así desaparecieron la garrafa, la palangana, debido al mayor contraste. Preferí casi no iluminar al personaje, que aparece así recortado contra la pared más iluminada. El claroscuro nos concentra así en la actitud del personaje, antes que en todos los elementos que están alrededor.

R. BECEYRO: Recuerdo lo que el propio Cartier-Bresson decía sobre la diferencia entre el color, que él utilizó muy pocas veces, y el blanco y negro, en donde la eliminación de elementos proporcionados por la realidad provoca un grado mayor de abstracción. Así el artista se encuentra menos avasallado por los elementos proporcionados directa, brutalmente, por lo real.

P. COLL: Nadie podría ignorar la importancia, para un director de fotografía, de esas imágenes preexistentes con las cuales trabajaste, pero se me plantea una cuestión: todos sabemos que la pintura o la fotografía fija, congela o en el mejor de los casos sintetiza, una situación. Se esperaba (en el caso de las pinturas basadas en el relato bíblico) que el espectador supiese, más allá de la pintura, lo que ahí se contaba.

Pero resulta paradójico que plantees como relato preexistente el guión, que no organiza el relato sino en función de otra forma de representación, que es el lenguaje fílmico. Un guión se construye pensando en otra forma de representación, donde aparece el desarrollo temporal y donde se articula una organización espacio-temporal, de mayor complejidad.

Me pregunto el por qué del análisis de un tipo de material que no corresponde estrictamente a la forma de representación a la que te dedicás.

M. CAMORINO: Es cierto lo que decís. Realizar una película es algo mucho más complejo que la actividad de un pintor o un fotógrafo, aunque más no sea por todos los elementos que interfieren en su trabajo. Es probable que no tenga demasiado que ver con el espacio y el tiempo, pero resulta una preocupación mía.

Es cierto que el espectador no sabe cómo ha sido el guión de una película, a lo único a lo que accede es a la película. Es posible que el 80% de los espectadores de estas pinturas no conozca el relato bíblico, pero ven esa imagen de la misma manera que un espectador ve una película sin saber lo que decía el guión, ese texto que se fue transformando en el proceso hasta terminar siendo lo que es la película. Simplemente el espectador se emociona, o disfruta con lo que está viendo en ese momento, sin saber nada de lo que lo generó, que fue un lenguaje verbal. También uno enfrenta esto de otra manera, porque de la misma forma que uno sueña en imágenes, es muy probable que un relato comience con una imagen, que el que escriba una historia tenga una imagen en la mente, como origen de un relato.

El problema que uno enfrenta es cómo, a partir de un lenguaje escrito, que es un guión, desarrolla un pensamiento sobre la imagen. Esa imagen tiene que considerar tiempo y espacio, y las circunstancias propias de la filmación, en donde se puede empezar el rodaje filmando el final de la historia y terminar filmando el comienzo.

Y uno debe tener un pensamiento sobre la imagen

total de la película, porque si no, puede que, en el transcurso de la filmación, se pierda el rumbo.

R. BECEYRO: En el caso de **El viento**, ¿cómo han sido esos procedimientos utilizados en el aspecto fotográfico?

M. CAMORINO: En la filmación trabajé con una iluminación bastante contrastada, y en laboratorio un proceso que buscaba mantener y aumentar el contraste y esta descromatización. Es un proceso irreversible, por lo cual se hicieron pruebas antes, y acordamos que esa iba a ser la imagen de la película, y se filmaron los 30 días de rodaje, y se procesó todo el material de esa manera.

R. BECEYRO: ¿Aumento de contraste y en consecuencia menor detalle, y descromatización, y menor color?

M. CAMORINO: Así es.

R. BECEYRO: En tu lucha contra el naturalismo, ¿el guión te ayudaba o no?

M. CAMORINO: La sensación que tuve al leer el guión era de un melodrama, y si no tenía un tratamiento particular la fotografía, se podía terminar en un producto de televisión, y si ponía una imagen naturalista en la que todo se veía, me pregunto cuál hubiera sido mi aporte a la película. Otro fotógrafo lo hubiera hecho de otra manera, mejor o peor, pero de otra manera.

R. BECEYRO: ¿Dejándose llevar por el guión?

M. CAMORINO: ... por el guión, o por las conversaciones con el director.

Yo siempre intento plantear un criterio de imagen que me parece el mejor. Uno tiene convicciones y por supuesto que esas convicciones se discuten, previamente. Es parte del trabajo del director con el fotógrafo o el director de arte y también con los actores, discutir para poder así contribuir a la estructura narrativa del filme.

D. DÍAZ: ¿Cuál fue el proceso técnico?

M. CAMORINO: Lo que hice fue un salto de *bleach* en el revelado del negativo. En el negativo hay sales de plata con copulantes que tienen color, y el *bleach* es un paso en el que se eliminan las sales de plata que no fueron expuestas. Cuando evitas ese paso durante el proceso de revelado, las sales de plata no son eliminadas y bloquean el paso de la luz, bloquean los colores. Es un proceso de laboratorio, que se convierte en otro elemento más del trabajo del fotógrafo: como el tipo de luz que se utiliza en filmación, o el tipo de emulsión.

M. CONTARDI: Para esa imagen contrastada que vos buscabas, ¿no hubiera sido más adecuado el uso del blanco y negro?

M. CAMORINO: Sí, puede ser. Pero en una película hay productores, y son muy pocos los productores que aceptarían filmar en blanco y negro. En un momento se habló de filmar en blanco y negro, pero los productores no aceptaron. Habría sido otra película, porque no hubiera habido nada de color, y aquí hay algo de color. La industria tiene esas cosas, y la industria del cine



argentino más cosas. Los norteamericanos tienen la noche americana, cuando filman de día y parece de noche. Nosotros tenemos el día americano, cuando nos obligan a filmar de noche los planos cortos, haciendo creer que es el mediodía.

R. BECEYRO: ¿Cuál es la relación que tuviste con los diferentes tipos de guiones de las películas en las que trabajaste?

M. CAMORINO: Cada guión es una película distinta. Nunca intento ir en contra del guión. Sí intento ver de qué manera armar esa narración. Es como si el director dijera: “Sin tal actor no se puede hacer esta película”. El director opta por otro actor, si no consigue el que quería, y hace que ese actor vaya por donde quería ir. Uno va a favor de una historia. Eso puede plantear conflictos, discusiones, con el resto del equipo, fundamentalmente con el director.

Con Mignogna hice muchas películas y conocí las historias desde el comienzo. A veces leía las sucesivas versiones del guión y manifestaba opiniones que eran tenidas en cuenta en la siguiente versión. No siempre ocurre eso, pero siempre planteo ante los directores lo que pienso en cuanto a resolver en imágenes esa historia, y si eso significa tener más o menos color, o contraste.

QUINTÍN: Vos decías que el guión de **El viento** era convencional, una especie de drama televisivo. Y que tu intervención como director de fotografía era fundamentalmente agregarle elementos (más bien sustraer colores y detalles), para convertirla en una película más interesante. Esta situación me hace pensar en esas películas de las cuales se dice: “Es un bodrio,

pero el trabajo del fotógrafo es extraordinario”. A veces se dice lo mismo de los actores: “La película es muy mala pero la actuación de Fulano es extraordinaria y salva la película”. Como si la fotografía transformara esta película en otra película.

No sé si soy claro.

M. CAMORINO: Sos claro, pero también quiero que quede claro que ningún fotógrafo puede cambiar ninguna película. Puede hacerla de una manera u otra. Lo que a mí me interesó era tratar de sacar la película del dominio del naturalismo.

R. FILIPPELLI: Raúl te preguntaba si habías enfrentado guiones que planteaban de manera diferente las cosas. En realidad un guión es un objeto híbrido y la idea de traducción cuestiona la autonomía de los lenguajes. Los lenguajes son autónomos y la idea de la traducción, de llevar a otro lenguaje, es una idea condenada a producir un híbrido más. Cuando uno lee en un guión: “Ella estaba sentada alegremente”, yo no sé cómo se filma eso. Me da la impresión de que la idea de un cine más moderno se aleja cada vez más de la noción de traducción, y explora la autonomía del lenguaje del cine, que, como dijiste, es complejo, inaferrable.

M. CAMORINO: Tenés razón. El cine tiene una manera de narrar que es propia, una manera de manejar el tiempo y el espacio. Pero uno se acerca a eso mediante un texto escrito. Nunca he hecho una película a partir de lo que alguien me haya contado. Hago una película siempre porque me dan algo para leer. No sé si la palabra más adecuada es traducción, podría ser interpretación. Pasar de un lenguaje verbal a un len-

guaje visual. Pero siempre comienzo a aproximarme a una película mediante un texto. Y ese texto escrito, que es un guión, probablemente te diga eso que decís vos, que la persona estaba sentada alegremente. O que “Clara está emocionada porque ve el mar a la distancia”. ¿De qué manera puedo trabajar? Me pregunto si es un amanecer, o si Clara ve el mar iluminado por la luna, o es de día, y atrás pasan cosas. Esos son los elementos que se generan a partir del texto y uno puede decir: “me parece que tendría que ser al amanecer”, por ejemplo. Algo que desde la imagen ayude a la narración de la película.

QUINTÍN: Hay una idea de producción en lo que decís: decís que era un guión un poco vulgar, y luego mostrás dos fotografías, una con mucho color, que parece una obviedad, y que al sacarle el color parece algo más sutil o menos hiriente como es esa fotografía, claramente estás pensando en términos de traducción. Vos pensás cómo hacer esa historia menos convencional, y eso se traduce en dos fotografías distintas, que corresponden a ideas distintas, como si efectivamente estuviéramos hablando de otra película.

M. CAMORINO: Prefiero no hablar de traducción, prefiero pensar en interpretar, o relacionar, un lenguaje con otro. Esa es otra duda que uno siempre tiene.

ESPECTADOR: La cuestión de la traducción se plantea en términos del uso de los elementos que el lenguaje cinematográfico ofrece. El cine es una *story-telling*, es un género narrativo. No se puede decir: “voy a adaptar esto”, pero trabajar con un texto, en este caso un guión original, es todo un desafío. No podés trasladar la palabra, destinada a generar una imagen interna y que puede no ser la

imagen en la que pensó el autor. Se trata de que el conflicto que es el eje de un relato dado, pueda ser “mostrado” siguiendo las reglas del discurso cinematográfico.

M. CONTARDI: El hecho de hablar de cuadros, me parece, hace pensar en casos como el de Pasolini, que tenía el cuadro de Mantegna, para la secuencia de **Mamma Roma**. Debe haber dicho: “quiero algo así”, mostrando el Cristo yacente con los pies hacia la cámara. El ejemplo que vos tomaste, el texto bíblico, que puede no ser pariente de un guión, cuenta algo, narra algo. Un guión también. El hecho de tener, como referencias, cuadros o fotografías, al plantearse un filme, me parece bastante habitual.

M. CAMORINO: Si tuviera que hacer una interpretación sobre los ejemplos que di, o lo que decís sobre Pasolini y el cuadro de Mantegna, me parece que ellos utilizaron esos elementos, apropiándose los, porque seguramente aun siendo obras por encargo, esos tres pintores se apropiaron de la historia, y pintaron cuadros que producían, a espectadores que no conocían la historia bíblica, una emoción. Supongo que Pasolini también se apropia de la pintura de Mantegna y no dice: “quiero esto”, sino que eso lo emociona y busca trasladarlo a su película, para emocionar al espectador. Al hacer una película uno se apropia de esos elementos, porque si no los hace suyos es difícil trabajar sobre ese material. Es posible que Rembrandt haya conocido las pinturas de Caravaggio, no directamente sino a través de la Escuela de Utrecht, que es anterior a Rembrandt, y cuyos miembros estudiaron en Venecia; y es posible que Rembrandt haya conocido toda la pintura italiana a través de esa Escuela, y así haya conocido el claroscuro de Carava-

ggio y la influencia que tuvo en los pintores posteriores. Rembrandt se apropia de la historia y materializa detalles (ese cuchillo en el aire, ese objeto de sacrificio que ya nadie tiene en la mano).

ESPECTADOR: *El fotograma que hemos visto del personaje de El viento mirando por la ventana, ¿es un instante preciso, es una fotografía definitiva?*

M. CAMORINO: Es un plano de la película, que dura un minuto, que está al comienzo del filme y que se repite al final. Esa cocina tiene un espacio, y pienso en el espacio, y el tiempo que va a transcurrir en ese espacio. Una secuencia tiene muchos planos, apuntando hacia diferentes direcciones, en ese espacio. Además puede tener otro tiempo, en otro momento de la historia, meses después. Y ese espacio debe tener una unidad, con todos esos planos que forman la secuencia.

P. COLL: La intervención anterior partía de que lo que mostraste era la imagen de un *story-board*, es decir un material sobre el cual ibas a trabajar. Pero no, aquí hay una puesta en escena, esto es solo un fotograma. Hace un momento dijiste que nunca habías construido la imagen de una película sin un guión previo. Conociéndote, y sabiendo que hacés tanto la fotografía como la cámara, estoy seguro de que vos podrías hacer un trabajo documental sin guión, generando, imaginando, construyendo una imagen compleja, con un desarrollo temporal, y ahí no habría traducción de ningún boceto previo que pase por la escritura. En ese sentido, me parece que hay guiones tan oscuros, o abiertos, que permiten trabajar en casos como el ejemplo que diste, la mujer frente a una ven-

tana mirando el mar; pero pienso que también hay guiones muchísimo más minuciosos, donde las tres cuartas partes de esas preguntas ya están resueltas. En ningún caso significaría reducir la dimensión del aporte de aquel que es el dueño de la imagen, *cameraman* y director de fotografía.

M. CAMORINO: Una de las características que tiene el cine es que es dinámico. Un guión puede ser de hierro o no, y puede sufrir las consecuencias de aportes de las distintas personas que componen un equipo de filmación. El director de fotografía, el *cameraman*, pueden elaborar un esquema de lo que va a ser la imagen de la película, pero ese esquema se empieza a cerrar cuando comienza la filmación. Un personaje frente a otro, junto a una mesa, y se define el objetivo, con la profundidad que va a dar, foco en los dos personajes, o no. Esa es la dinámica que se empieza a cerrar en el momento en que estás filmando la secuencia. Es difícil establecer, antes de filmar, todos los elementos de cada uno de los planos. Todos estos elementos empiezan a cerrarse en el momento de la filmación y terminan con la película terminada. Eso es el carácter dinámico del cine: en cada etapa se producen modificaciones, transformaciones. Por otra parte, es probable que tenga el oficio suficiente para encarar un trabajo sin ningún guión, pero algo tengo que tener para poder hacerlo.

R. BECEYRO: Ese hipotético filme documental existe, lo filmamos hace veinte años y se llama **Candidato**. Había una serie de cosas escritas y una serie de fotografías que había hecho en una gira que hice acompañando al candidato. Había una especie de guión, el cuadernito negro con cosas escritas que leímos.

Tercer día. Enrique Bellande

Pero la serie de fotografías que vimos el día previo a la filmación eran como referencias, tanto que en algún momento vos dijiste que podríamos usar esas fotos en la propia película, pero no fue así, Cuando se hace un documental siempre hay un guión que tiene ciertas características particulares, pero existe el guión de un filme documental. También puede existir una serie de fotografías que pueden ser referencias para el trabajo.

R. FILIPPELLI: En 1991 se fundó la Universidad del Cine, la FUC. A esa primera promoción de estudiantes de cine pertenece Enrique Bellande.

Enrique fue el sonidista, en 1993, de **Lavelli**. Más tarde tuve el honor de entregarle su título en la FUC, momento inmortalizado en una foto que todavía conservo.

Enrique ¿pensás que hay un solo tipo de documental, o hay varios, y dónde ubicarías tu película **Ciudad de María**?

E. BELLANDE: Quiero aclarar que no soy un experto en documentales, incluso debo confesar que antes de hacer **Ciudad de María** había visto muy pocos.

Quizás por eso no sabría decir en qué lugar se puede ubicar a **Ciudad de María**, no tenía muchos referentes mientras la hacía, todo lo contrario.

Creo que hablar de documental es siempre ambiguo y lleva a frecuentes malos entendidos. Por lo pronto, creo que hay un primer punto de conflicto que es el complejo vínculo con la televisión, cuya influencia es tremendamente más notoria en el documental que en la ficción.

Todos los días vemos mucho material llamado “documental”, y por lo general no es cinematográfico, sino televisivo. Hay varias cuestiones que diferencian los documentales cinematográficos de los televisivos, hay cuestiones formales, estilos visuales, pero también hay puntos de contacto; quiero decir, el noticiero es documental también, aunque sepamos que a la vez es un género fértil en ficciones.

A mi gusto, en cualquiera de estos formatos, los documentales más interesantes son los que proponen un misterio, o los que dan vueltas alrededor de eso. Muchos documentales se proponen “retratar una rea-



lidad” y creo que es un modo muy pobre de aproximarse al cine y a la “realidad”.

Por otro lado, hay muchas palabras confusas en torno al documental: registro, verdad, realidad, sobre las cuales quizás yo no esté preparado para hablar.

R. FILIPPELLI: Planteás diferencias entre lo que llamás cinematográfico y lo televisivo. No me parece que sean de formato, ya que sería posible trabajar cinematográficamente con medios que no son cinematográficos. La diferencia no estaría en el material de registro, sino en una actitud. ¿Cuál sería esa diferencia?

E. BELLANDE: Quizá esa palabra que mencioné: misterio. También podemos mencionar las nociones de distancia. Hay un modo de poner la cámara, un modo de enfrentar esa realidad, que claramente pueden diferenciar ambos mundos. La clave en la que yo me propongo siempre trabajar es: partir de un misterio para generar más misterio. Justamente lo que la televisión desdeña.

Me parece que también hay diferencias formales entre los documentales cinematográficos y televisivos: a priori, me gusta ver escenas, situaciones, personajes, me gusta ver historias; y un desarrollo cinematográfico de esas historias, me gusta sentir el trabajo del tiempo en la narración y en las escenas, me gusta percibir esos documentales como si fueran una película de ficción. Obviamente eso no lo vas a ver en la TV. La televisión está contaminada con algo que es preciso combatir a la hora de hacer un documental, y podríamos llamar “información”. No sólo porque no me interese como aproximación al cine, sino porque además estamos saturados de noticieros, flashes informativos, informes especiales, hechos, titulares, etcétera.

R. FILIPPELLI: Decís que el punto de partida de una película documental es lo real. Lo real es el punto de partida de todo, de la ficción también. Hay distintas modalidades de relación con lo real. Si lo real es el punto de partida de todo el arte, o por lo menos de todo el arte representativo, o por lo menos del cine, ¿cuál sería la modalidad de relación que pondría de manifiesto el documental, y cuál la ficción?

E. BELLANDE: ¿Por qué decís que lo real es la materia de la ficción?

R. FILIPPELLI: ¿Y de dónde podría sacar una ficción, si no fuera de lo real? ¿Cómo se podría pensar en algo que no fuese la realidad para pensar una película de ficción? La ficción es una forma de relacionarse con lo real.

Planteás que hay diferenciaciones formales, que hay un modo de poner la cámara. Esto es lo que a veces Beceyro llama la cámara excéntrica y el montaje discontinuo, cuando define al documental como un lugar en que la cámara es excéntrica, y por lo mismo el montaje es discontinuo, porque se va agarrando lo que se puede. Cuando hacés tus documentales, ¿pensás que esa es la forma que define el documental, o no?

R. BECEYRO: Desearía aclarar algo. El estilo documental, eso que causa en el espectador la impresión de que lo que está viendo es un documental, y que en consecuencia esos hechos, acontecimientos, personajes, son reales, ese estilo documental, es caracterizado por dos elementos: la cámara excéntrica y el montaje discontinuo. Eso nace de la dificultad que tiene materialmente el documental para filmar lo real,



pero todo documental trata de escapar a esa situación, evitando la cámara excéntrica y el montaje discontinuo, buscando una cámara lo más central posible y un montaje lo más continuo posible.

En consecuencia, hay ahí dos rasgos del estilo documental que todo documental bien nacido trata de borrar, evitando la desdichada situación de la marginalidad y la discontinuidad.

E. BELLANDE: Algunas veces no hay otra manera de trabajar que no sea con una cámara excéntrica, como la llamás, y con un montaje discontinuo; las situaciones y lo que se pretende contar proponen determinado acercamiento. En **Ciudad de María** la cámara excéntrica y el montaje discontinuo en algunos momentos eran inevitables. Filmando manifestaciones de 300.000 personas en cuatro años distintos, queriendo hacer creer que todo eso está pasando al mismo tiempo...

Por otra parte, no me gusta pensar que estoy haciendo un documental, cuando estoy haciendo un documental. No pienso en la realidad cuando estoy haciendo un documental. Pienso en una película, una obra que capture, o cuente o proponga determinada historia, y le dé vida propia, más allá de mis opiniones, más allá de lo que el tema sugiera a priori. Eso contamina los documentales, más que las ficciones: el tema en sí y las opiniones que se tenga sobre ese tema. Muchos de los documentales son en realidad eso: temas y opiniones, son sólo discurso. No tienen cine, no hay vida adentro. La capacidad de plantear interrogantes es la característica del cine que me gusta.

R. FILIPPELLI: Dijiste que filmaste durante cuatro años y que “querían hacer creer que”. ¿Cómo funciona es-

to? Si queremos “hacer creer que”, para eso estaría la ficción.

E. BELLANDE: No necesariamente ese espacio queda sólo para la ficción. Creo que el documental puede ser manipulador como una ficción, la diferencia está en los materiales de los que se disponen. Alguien que mencionás frecuentemente, Godard, decía que había que hacer las películas de ficción como si fueran documentales y los documentales como si fueran películas de ficción. Siempre recuerdo esa cita y me parece un buen modo de aproximarse al problema. Es posible que los documentales nazcan de una voluntad de ficción. Si filmamos durante 4 años y queremos hacer creer que todo está pasando al mismo tiempo, estamos ficcionalizando la situación, recreando una situación falsa como si fuera real. Como te dije, estas cosas las pienso ahora, pero no las pensaba filmando; cuando filmo no es un tema para mí el límite entre documental y ficción. Hice **Ciudad de María** aprendiendo a hacer una película, porque no sabía hacer una película. Recuerdo que hace tiempo, y tenía más fresca **Ciudad de María**, me propusieron que muestre cosas que habían quedado fuera de la película. Entonces revisé los Umatic que usábamos, y me di cuenta no que habían quedado afuera cosas interesantes, sino que habían quedado afuera cosas muy feas. Entonces di una charla con el título “Aprendiendo a hacer una película”, porque pude revisar mi recorrido, pude ver cómo había fracasado en muchos de mis primeros intentos, y también que habiendo hecho algunas cosas muy mal, tuve la única virtud de volver a hacerlas hasta que salieran bien. Había gastado mucho dinero, tiempo y esfuerzo haciéndolas mal, e insistí en hacerlas bien, de nuevo,



quizá un año después, con una idea más clara. Y puede hacerlo. Me dio un poco de vergüenza dar esa charla, pero fue útil. No sabía hacer una película, y aprendí a hacerla.

M. CAMORINO: Hablaste de la filmación durante cuatro años, y dijiste que querías hacer creer que sucedía de una vez. Es una especie de manipulación para hacer creer al espectador que todo sucede durante una procesión. La cuestión es cuál es el costo de esa manipulación, tanto para el espectador como para el realizador, en cuanto a la credibilidad o verosimilitud.

E. BELLANDE: Ciudad de María cuenta lo que sucede la semana previa al 25 de septiembre de cada año, que es la fecha aniversario de la supuesta aparición de la virgen, fecha en la que llegan 400.000 personas a San Nicolás. Todos los 25 de septiembre sucede lo mismo. Dada la cantidad de situaciones que se dan ese día, es imposible registrar todo en ese mismo día, harían falta varias unidades de rodaje, y ya era muy difícil pagar el material que usábamos con una sola cámara; nos faltaba todo. Por otro lado, además de los obvios problemas de producción, siempre que especulé con esa idea, aun como fantasía, pensé que en documental eso es muy delicado, porque el acercamiento es muy personal, no sé si es muy sencillo transmitirle tu mirada a una segunda unidad. A la vez me pareció que narrativamente no tenía ningún sentido mostrar cuatro eventos similares (por ejemplo, el del 1997, el de 1998, etc.), y entonces construí la narración desde un inicio hasta que llega este 25 de septiembre, mirando lo que pasa esa semana previa, donde cada día tiene una actividad diferente: por ejemplo, el 20 van los niños de las escuelas primarias

al Santuario, el 21 van los chicos de las escuelas secundarias, el 23 llegan los peregrinos que vienen en bicicleta, el 24 llegan los que van caminando desde Buenos Aires, se va dando un crescendo que culmina el 25. Y esta semana la construí registrando esos eventos, los 4 años; unifiqué todo en una sola semana imaginaria, en los eventos del día 25; incluso unifiqué en continuidad los planos, por ejemplo, en la Salida de la Virgen un año hice los planos abiertos, otro año hice los planos cerrados, otro año hice los planos de abajo, y realmente son en continuidad total, como si hubiéramos hecho uno a continuación del otro, o como si hubiéramos tenido cuatro cámaras. En eso nos ayudó que algunos sucesos se repetían exactamente año tras año, casi calcados: la procesión, la multitud vivando, el lanzamiento de pétalos, etcétera.

De todos modos, y yendo específicamente a tu pregunta, no tengo ningún problema con la manipulación, ni en ficcionalizar algunas cosas, ni intervenir en otras, siempre y cuando funcionen en el relato; creo que en eso (si funcionan o no) veremos si hay un costo para el espectador o el realizador. En **Ciudad de María**, por ejemplo, intervine en la realidad con algo totalmente guionado, lo metí en ese contexto real. La primera vez que filmé en el Campito vi a varios “hombres estatua” trabajando, y observé que causaban fascinación entre los peregrinos. Estaban disfrazados de lo usual, todos pintados de blanco, emulando alguna estatua más o menos conocida de otros tiempos, tipo “La piedad”. Meses más tarde se me ocurrió que podría poner a una mujer estatua disfrazada de la Virgen. Me parecía una provocación y, a la vez, algo perfectamente verosímil en ese entorno. Contacté en la calle a una mujer que trabajaba de es-

to, le hicimos un traje a medida, réplica exacta de la Virgen del Rosario, y la llevamos ahí. Y funcionó en las dos direcciones, como elemento verosímil y como elemento irritante, porque mucha gente se acercó fascinada a ver la virgen estatua, y a sacarse fotos con ella y rezar a su lado (lo que era verdaderamente increíble), y a la vez ese día terminé preso por esto mismo, porque se armó un pequeño escándalo con alguien que se ofendió. Y esta irritación creo que se extiende a la película también. A mí me parece una de las cosas más lindas de la película. Me olvido de lo que es real y no lo es, y prefiero ver qué es verdadero dentro del mundo que propone la película.

R. BECEYRO: Cuando se plantea la cuestión de la manipulación, en relación con esa filmación durante cuatro años, me parece que estamos ante la materialidad del cine: es un plan de filmación organizado teniendo en cuenta las características de los materiales. Es el mismo problema que se plantea durante las seis semanas de un filme de ficción, y en consecuencia no hay ahí problema alguno. El hecho de que sea un documental aparece en la manera en que se manejan los materiales: por ejemplo, organizando la filmación en cuatro 25 de septiembre consecutivos. En eso aparece el documental, cuando se ve uno obligado a utilizar determinadas técnicas, en el caso flagrante de un acontecimiento que se produce una vez por año (a todos nos ha pasado), y hemos filmado el mismo acontecimiento dos veces, en dos años consecutivos. Como espectador, cuando en **Ciudad de María** lo veo a Díaz Bancalari, hay ahí un dato “histórico” preciso, que sitúa históricamente tu película.

E. BELLANDE: Siempre que sale este tema (el filmar plano y contraplano en dos ocasiones diferentes) me acuerdo de comentarios de Welles sobre sus últimas películas: hablaba de un plano filmado en Venecia, digamos, en 1968, y el contraplano en Los Ángeles en 1971, y las personas estaban, supuestamente, dialogando entre sí. Me gustan esos relatos, me parece que son cosas muy propias del cine.

R. FILIPPELLI: Uno puede decir que, en la ficción, uno elige muchos 25 de septiembre, al ir a filmar, tres días después, en el mismo horario, una secuencia que necesita el mismo tipo de luz. Si se tiene dinero.

Me parece que aparecen poco precisas las diferencias entre las formas de registrar el documental y formas de registrar la ficción. Sobre todo ahora, en que el documental ha pasado a tener una presencia, la del narrador, o simplemente la del director, genera una situación nueva, donde la voz del realizador ocupa un lugar, lo que dificulta aún más la diferenciación.

La presencia del narrador es un fenómeno clave de la modernidad, que se manifiesta de distintas maneras: apareciendo en el cuadro, o porque el narrador habla en primera persona.

Finalmente, hay formas de relación con lo real tanto en el documental como en ficción, si bien en algunos casos se pueden generar diferenciaciones, como la de la cámara excéntrica.

Y a mí me pasó lo de la cámara excéntrica. Hay un momento del documental que hice con Gerardo Gandini, en que daba indicaciones a unos músicos, y el *cameraman* trató de ubicarse de manera frontal, pero haciéndolo se interpuso entre Gandini y los músicos; y en cámara Gandini hace un gesto, para hacerlo a un lado. Ese lugar, central, estaba prohibido por la situación.



E. BELLANDE: Esta diferenciación no siempre es clara. En **Ciudad de María** es cierto que una gran mayoría de lo que sucede hubiera pasado de todos modos, pero hay mil detalles que uno recrea: entradas, salidas, diálogos que se ficcionalizan, pedidos a protagonistas para que toquen determinados temas, pequeños movimientos para que se generen determinadas escenas. De algún modo uno dirige esa realidad. Yo siempre abordé así el documental, no como un purista para quien todo tiene que haber sucedido y yo sólo soy un testigo de lo que está pasando, sino que tengo una idea en mente de lo que tiene que ser la película al final, y eso es lo que persigo, no persigo simplemente “captar la realidad”. Yo quiero hacer una película en particular y apelo a herramientas muy variadas para llegar a ese fin, aunque transito ese camino siempre abierto a lo que la vida y el azar vayan proponiendo, creo que eso les transmite a las películas una sensación de “descubrimiento” muy interesante y, sobre todo, contagiosa. No tengo miedo a manipulaciones o artificios porque el cine es básicamente manipulación y artificio.

Hoy hablábamos de distintos tipos de documentales, y pienso en las **Historia(s) del cine** de Godard, que vendrían a ser filmes ensayos, donde Godard manipula todos esos fragmentos de archivo, con otras filmaciones suyas, les suma textos, sonidos... Un documental también puede ser un collage.

Hay grados de manipulación, de artificio, y hasta es bueno que a veces aparezcan, pero hay que ser delicado viendo en qué puntos aparecen. Por ejemplo, en **Pulqui...**, filme de Fernández Mouján, se sigue a un artista (Santoro) que trabaja la iconografía justicialista y se propone reconstruir un avión que se construyó durante la primera época de Perón. Pero luego, en la

película queda claro que la propuesta de reconstruir el avión e intentar que vuele no es de Santoro ni de Fernández Mouján, sino del productor, y que todo es una especie de excusa para hacer una película, y eso sí lo siento como una falta de verdad, lo veo como un capricho. Pierdo interés en el protagonista y en el director. Lo mismo pasa en muchos documentales, viajes que proponen los directores, y que fuerzan a sus protagonistas a hacer algo que no hubieran hecho de otro modo. Hay algunos buenos documentales hechos así, pero por lo general me plantean una incomodidad. Creo que si las manipulaciones aparecen en la motivación central del filme, entonces se abre un interrogante serio. Lo que pierde verdad ya no es sólo una escena, sino el propio filme.

G. CHENA: No he visto la película, pero me pregunto por qué fuiste esos cuatro años. ¿Tenías una idea de la película, que la primera vez no pudiste concretar, y necesitaste retomas, o sí tenías pensado una película, pero la ibas cambiando con lo que filmabas, y solo llegaste a cerrarla la cuarta vez que fuiste?

E. BELLANDE: Tenía una idea general, conocía esa historia muy bien, yo soy de San Nicolás, y la película propone una especie de historia vecinal, una historia de barrio, que se va transmitiendo por señoras que van colgando la ropa, una le va diciendo a la otra: “ayer se me apareció la virgen”. Recuerdo, porque yo tenía 12 años, que la gente se juntaba y hablaba de eso. Tenía clara la historia, a grandes rasgos, y tenía claro qué era lo que me interesaba de esa historia: el cambio de la ciudad y el fenómeno masivo, alrededor de esa figura ausente de la señora que supuestamente había visto a la virgen. San Nicolás había sido

la ciudad del acero, y en las paredes de la ciudad siempre decía “Bienvenidos a La ciudad del acero”, y después, al privatizarse Somisa, ya no fue más la ciudad del acero. Ahora es la ciudad de María. Donde había una villa miseria ahora hay un gigantesco santuario. Tenía direcciones, tenía algunas ideas claras, pero a la vez era la primera vez que iba a esa zona un día festivo, realmente fui descubriendo el fenómeno a medida que filmaba.

Varias veces le conté la historia a un amigo, y una vez que se acercaba ese 25 de septiembre, me dijo: “Tenés que ir a filmar, yo te presto unas latas”.

Conseguí prestada una cámara y fuimos sin ninguna idea en particular; no sabía si iba a hacer un corto, un largo, un medio, nada de nada.

Tenía pocas latas, eso fue el año 1. Edité un poco ese material, me gustó y fue como un empujón. En 1998, después de juntar dinero durante todo un año, filmé muchas más cosas, y hubo ahí algunas que no me gustaron como quedaron y sentí que había que hacerlo de nuevo, pero también empecé a sumar material muy interesante, más abierto. Después de eso fui haciendo algunas cosas chiquitas, y sobre todo juntando dinero para el año 3 repetir lo que había salido mal. El año 4 hice cosas que me faltaban, ya con un armado del material, algunos planos sueltos, esas cosas. Eso pasa con el documental: muchas veces necesitábamos hacer un plano más para cerrar determinada situación, cosas que no habíamos podido hacer porque no llegamos a tiempo, porque estábamos en la otra punta, y no teníamos dos cámaras, etc. Eso también tiene que ver con el modo de producción de la película, que se fue haciendo sin dinero, con el dinero que yo iba ahorrando, y el único modo era ir de a poquito. Trabajé con muy poca gen-

te, con dos o tres personas amigas, es una película muy casera.

La película fue mutando; al comienzo tenía clara la historia, la estructura, pero tenía una aproximación un poco más banal, más ajena, más irónica de lo que fue la película. Sigue teniendo un filo irónico, pero es más matizada, porque a medida que iba trabajando me di cuenta de que no todo era absurdo, que dentro del absurdo que yo veía había también muchas cosas conmovedoras, que quizá no dejaban de ser absurdas, pero que tenían otro peso.

R. BECEYRO: Habías hablado de aquellos filmes que son simples ilustraciones de una idea, como los de Solanas, y pensé que ibas a decir lo mismo de **Pulqui...**

E. BELLANDE: Podría hacerlo.

R. BECEYRO: ... pero tu objeción mayor era que el propio filme funcionaba como una especie de ficción, era ficticio, y por eso no tenía la fuerza suficiente. Recuerdo lo que dijo Quintín el viernes: al documental siempre le falta algo y a la ficción también. La ficción abusa de sus prerrogativas, de eso imaginativo que se espera de ella, y el documental se enflaquece con la pobre relación con lo superficialmente real, y de alguna manera las grandes películas, por caminos distintos, utilizando materiales distintos, tratan de tener todo, esa especie de consistencia que da lo real, materia del documental, al mismo tiempo que todo lo que pueda llegar a imaginarse.

En general esos acontecimientos, que suceden independientemente de que se haga una película o no, es lo característico del documental, mientras que lo característico del filme de ficción es que esos aconte-



tecimientos existan para la filmación. Todos sabemos que el documentalista utiliza todo lo que puede: repeticiones, manipulaciones. Nadie va a ser principista y decir no voy a tocar algo, pudiendo tocarlo.

Es cierto que a veces esos materiales no pueden ser tocados, pero cuando uno puede, los toca.

Y queda una especie de justificación global de todo lo que hace un cineasta, en la propia película.

E. BELLANDE: Si esa película tiene verdad propia. El caso más evidente de estas manipulaciones es el llamado “padre del documental”, Robert Flaherty, cuyas películas, a la luz de lo que uno sabe sobre cómo se filman las películas, son claras ficciones. Hay ahí guiones escritos y puestos en escena, y a la vez, de algún modo no dejan de ser documentales. Sólo que el modo específico en el que se filmó lo acerca más a las ficciones. Si en **Pulqui...** pierde consistencia la trama, es porque las manipulaciones que se dejan ver debilitan las motivaciones del artista, las hacen más endebles, y pasa lo mismo con las del director, que también aparece en el filme. No digo que **Pulqui...** sea una película totalmente falsa, pero hay algo que no termina de cuajar. Es un problema de trama, por llamarlo de algún modo: las manipulaciones afectan a la trama misma del filme, y no en su favor.

O. MEYER: Bellande ha dicho que los filmes que le gustan son los que tienen un misterio. Eso no es característico del documental, sino del arte en general. Luego hablaste de la experiencia particular de **Ciudad de María**, y dijiste que habías filmado en cuatro años sucesivos, porque prácticamente sucedía lo mismo. Creo que eso es falso: no hay dos cosas iguales en el mundo. Pero, por otro lado, sabemos

que es cierto: hay una rutina, una serie de pasos rituales, un día van los chicos del primario, otro los del secundario, etc. Es como si fuera una misa; uno en una misa, si no puede filmar todo en una misa, va el domingo siguiente y filma lo que le quedó colgado. Por lo menos el cura debe ser el mismo.

Hay cierto tipo de acontecimientos que se desarrollan según una lógica que no es la del filme, documental o de ficción. La lógica de la realidad es la que tiene que respetar el realizador. En ciertos casos, el problema de la cámara excéntrica puede ser en parte resuelto cuando el acontecimiento filmado corresponde a cierta ritualización.

Pero otras veces, si no querés perder lo que pasa tenés que filmar con la cámara excéntrica y con el montaje discontinuo, o no filmar. También tiene que admitirse que uno trata de evitar esas falencias, dado que trata de colocar la cámara en el mejor lugar y conseguir el montaje lo más continuo posible.

Recordaba lo que decía Rohmer, cuando afirmaba que él no podía llegar a filmar un sueño. Lo más que él podría hacer es que un personaje cuente un sueño. El sueño aparece como el extremo de lo imaginado, como el extremo de la ficción. ¿Le está permitido a un documentalista filmar un sueño?

VARIAS VOCES: Todo le está permitido.

M. CONTARDI: Bergman filma un sueño.

O. MEYER: Sí, pero otro cineasta puede no hacerlo.

VARIAS VOCES: Que cada uno haga lo que quiera.

O. MEYER: Quisiera ver qué relación tiene la lógica de

lo real y la lógica del sueño. Y entramos ahí en cuestiones ontológicas, metafísicas, filosóficas.

E. BELLANDE: Me gusta mezclar materiales. Se trata de que la película tenga coherencia y vida propias. Eso es todo.

O. MEYER: Hay ahí dos tipos de verdades que se ponen en juego: la de la propia película y la del hecho real. Hay algo parecido en lo que concierne a la ética del realizador de documentales. Se trata de no traicionar ni el proyecto de película como objeto estético, y tampoco la verdad del acontecimiento en el que trabaja.

E. BELLANDE: Estoy de acuerdo. Cuando se utilizan palabras como verdad, realidad, artificio, manipulación, trato de mantenerme un poco al margen, y solo pienso en qué película tengo en la cabeza y darle vida a eso.

R. FILIPPELLI: En realidad la polémica Pasolini-Rohmer no existió nunca. Pasolini dio una conferencia en el festival de Pesaro del 68, y luego, un tiempo después, se le preguntó a Rohmer lo que pensaba de lo que había dicho Pasolini, y Rohmer se explayó sobre eso. En mi opinión lo que Rohmer dice no es que no va a mostrar la representación de un sueño, sino que va a mostrar a alguien durmiendo y en un relato en *off* lo que está soñando, es decir que “filma” un sueño. Lo que no filma es la representación de un sueño, pero el sueño está filmado.

Con relación a lo que dijo Bellande sobre **Nanook**, y que Bazin ya había explicado, es la “espera” lo que está en juego ahí. El cine se empecina en jugar con esas cuestiones, no con lo real o lo no real. Lo que

hay que ver es si se cuenta cómo se caza la foca, o cómo se espera la foca. Es lo mismo que dice Rohmer. ¿Cuál es el procedimiento con el cual el sueño va a entrar en la película? Alguien filma este sueño diciendo “esto es lo que sueña ese señor”, o bien muestra a una persona dormida, y en un relato en *off* explica lo que está soñando.

El cine es imagen, pero también son palabras, y si bien es cierto, como dice mucha gente, que una imagen vale más que mil palabras, también es cierto que una palabra vale más que mil imágenes. El cine, desde los treinta, es sonoro...

E. BELLANDE: ...en el cine mudo también había palabras en los intertítulos, tenían intenciones muy precisas, y después vienen los carteles, por ejemplo Godard utiliza palabras de ese modo.

Me parece que no está mal filmar la espera, ni filmar la caza. Ni tampoco filmar a un hombre dormido y poner unas palabras, o filmar un hipotético sueño. Ambas cosas son válidas.

M. CONTARDI: Hablaste varias veces del “misterio” que flota alrededor del hecho real. Con respecto a eso, ¿cómo interviene tu acercamiento al fenómeno en **Ciudad de María**?

E. BELLANDE: Por un lado pensé la película como un entrecruzamiento de géneros que rozan el misterio: primero darle algún sentido policial, la historia de esta mujer de la que nada se sabe y la presencia del investigador, que es un periodista, una especie de *Colombo*, yendo y viniendo por toda la ciudad, entrevistando gente, buscando versiones, buscando develar el misterio de Gladys Motta, del que poco se llega



a revelar. También hay algo costumbrista, como de “comedia italiana”, cosas ridículas y locas que pasan en este mundo pero a la vez mostrado con un tono un poco neutro, seco, como si fuera un documental de la *National Geographic*, en el que retratamos a una tribu completamente ajena a nosotros, gente que es para nosotros un misterio. Aunque en este caso se trata de nuestros vecinos, estoy en un lugar en el que viví veinte años.

Finalmente, hay algo más puntual aún que el abordaje, digamos, “estilístico” y tiene que ver con la protagonista de la película y la semilla de todo este fenómeno. Muchas veces me preguntaron (y me lo pregunté yo): ¿es verdad que se le aparece la virgen?

Me pareció que no tenía sentido responder esa pregunta, o tener una teoría sobre el hecho: de verdad no sé si se le aparece, o por qué cree que se le aparece, si está loca, o tiene visiones. Me pareció que lo más pertinente era dejar la situación en el misterio en el que yo me aproximé. Aun los más creyentes, desde el instante en que enarbolan la palabra “fe”, plantean algo sobre lo cual no hay evidencias y permanece en el misterio. No tengo elementos para sostener que esa señora estaba mintiendo, no la conozco. Yo no soy religioso, pero también me gustó filmar la película pensando: “podría ser, podría ser que la virgen se le haya aparecido a esta mujer”. ¿Por qué descartarlo? Ese misterio le daba más profundidad a la película, una perspectiva más interesante.

P. COLL: Te he escuchado más de una docena de veces referirte a la verdad. Y después dijiste que la verdad no te había interesado en la realización de la película. Todos sabemos que la realidad es opaca y no se confiesa.

¿Cuál es el concepto de verdad que autentificaría un documental, eso a lo cual la ficción no tendría acceso?

E. BELLANDE: Es cierto que hay algo de confusión en las palabras que he utilizado. Me refería a la verdad de la película, y pensaba en eso que también se llama verosímil, o coherencia interna, vida interna, etc. Son modos de hablar con la misma palabra de cosas distintas. Verdad es una palabra amplia, pero en esta ocasión la estuvimos usando en dos direcciones: como el verosímil interno que la película tenga, por un lado, y con respecto a la relación de lo que se filma con lo que de hecho sucede, esas dos cosas tienen su conexión con la palabra “verdad”. Por lo general me estuve refiriendo específicamente a la primera de las lecturas de esa palabra, y es un tipo de verdad que también trabaja en las ficciones. Muchas veces se dice de un actor, por ejemplo, que “tiene verdad” o no la tiene, o lo mismo de una escena cualquiera. De algún modo, se trata de ver si “funcionan” o no.

M. CONTARDI: Cuando se habla de lo real, uno se refiere a veces al hecho que está ocurriendo, ese hecho que está ahí, se lo filme o no, como se dijo otras veces. Pero es muy difícil decidir la verdad de un hecho que está ocurriendo, no porque sea difícil tomar distancia, sino que los criterios de verdad serán diferentes para personas diferentes. Cada uno detecta una verdad diferente.

Me acordaba de **Lavelli**, el documental de Rafael Filippelli, en donde hay situaciones con un señor real, Lavelli, pero puestas en escena. Si nadie lo hubiera filmado, la situación no se habría producido: Lavelli no se hubiera puesto a hablar frente a un espejo.

En la secuencia con Juana Hidalgo, son dos personas reales, un director teatral y una actriz, pero en una situación organizada para el film.

ESPECTADOR: *¿Cómo influyó en vos esa escena de Ocho y medio de la aparición de la virgen en el árbol?*

E. BELLANDE: No sé qué decirte, no tengo idea de “cómo influyó”. Te puedo decir que **Ocho y medio** me gusta mucho, y que me encanta Fellini. Y claro que lo que sucede en San Nicolás es una situación que puede considerarse “felinesca”; cuando hablaba de la “comedia a la italiana”, o de equívocos, pensaba en eso. De todos modos nunca tuve presente la escena que mencionás mientras hice la película, creo que nunca se me cruzó por la cabeza esa imagen.

ESPECTADOR: *Yo tenía información de lo que sucedía en San Nicolás y asociaba esa escena de Fellini con lo que pasaba en San Nicolás, y cuando vi tu película, y ahora cuando te oigo decir que no sos creyente, y que hay cuestiones de una mafia alrededor del fenómeno de la Virgen de San Nicolás, entonces me cierra un poco todo. No te acuso de nada.*

E. BELLANDE: A veces yo mismo me decía: “esto es de Fellini”. Cuando veo que traen una imagen de cartón, con unos globos gigantes, y los dejan remontar vuelo, gritando que la imagen de Jesús y la Virgen se van al cielo, yo no podía creer lo que estaba sucediendo. Ahí sí me acordé de **La Dolce Vita**, en el comienzo hay una situación parecida y esa es una coincidencia no buscada.

En cuanto a la alusión a la mafia, siempre todo el mundo buscaba algo de denuncia, pero tenía claro

que no era eso lo que más me interesaba de todo eso. Lo menos interesante de todo el acontecimiento era saber si alguien se estaba quedando con un dinero que no le correspondía. Eso iba a desembocar inevitablemente en una cuestión de denuncia, y jamás haría una película para denunciar algo así. Para mí, las denuncias se hacen en la comisaría, y yo por las dudas prefiero no pisar una. Lo que hace *Telenoche investiga* o ese tipo de programas no me interesa para nada, me parece horrendo. Preferí trabajar sobre un material que tenía más matices y concernía a “lo humano”, para decirlo de algún modo.

No me interesaba poner una cámara oculta para deschavar nada. La propia palabra deschavar no me gusta. En **Ciudad de María** se señala que hay ciertos intereses económicos, que hay una manipulación posible del evento, pero es algo que se esboza y no se profundiza, es un elemento que completa un *collage*.

R. BECEYRO: Al comienzo te referías a los estilos visuales, y los comentarios en *off*, como lo que diferenciaba lo cinematográfico de lo televisivo, y me pareció que el comentario en *off* es un procedimiento que no te gusta. ¿Es cierto?

E. BELLANDE: Ese procedimiento no está, digamos, dentro de mi campo de acción. Pero me gustan muchos documentales con voz en *off*, me gustaría en algún momento probar hacer algo así. De todos modos, yo me refería al uso rutinario del comentario en *off* en los documentales televisivos.

R. BECEYRO: La otra cuestión es en cuanto a tu actividad actual, tus proyectos, documentales o no.



E. BELLANDE: Estoy trabajando en un proyecto documental, que me está costando mucho, ya que se propone registrar algo que nunca termina de suceder. El proyecto se llama **La fortaleza**. Voy a registrar la construcción de una cárcel, desde que se licita (ya filmé la apertura de los sobres) hasta que entran los primeros presos. Pero es sólo la construcción de la cárcel: cómo se construye un lugar para encerrar gente que ha infringido la ley. Cómo se concibe, cómo se va armando, con los arquitectos, los albañiles y las personas que trabajan en los alambres, las rejas, las cámaras de seguridad...Yo ya estoy listo, sólo estoy esperando un pequeño detalle: que se empiece a construir la cárcel.

R. FILIPPELLI: Sos un cineasta que forma parte del Nuevo Joven Cine Argentino. Hubo un conjunto de cineastas (desde **Pizza, birra y faso** y **Mundo Grúa** hasta las últimas películas) que lo forman. Algunos críticos hablan de cierto estancamiento de ese cine, otros dicen que derivó hacia otra cosa, y otros dicen que hay un normal desarrollo de la actividad. Este cine alguna vez fue muy bien definido como un cine que unía forma de producción y postura estética. Recordemos que en los '60, por ejemplo, había una nueva estética con el mismo sistema de producción. Las películas de Kuhn, Kohon, Antín, tenían un mismo sistema de producción. En este Nuevo Joven Cine Argentino la situación es diferente. ¿Cómo ves la situación hoy y qué opinión tenés?

E. BELLANDE: Lo que hubo fue una coincidencia cronológica, o generacional, pero no un movimiento. Creo que la idea de "nuevo cine argentino" fue un malentendido, o una exageración, y creo que fue to-

talmente dañino para lo que siguió. Pensando en las segundas películas de realizadores que hicieron primeras películas que me interesaron, noto la influencia de esas exageraciones alrededor de un supuesto movimiento; me parece que hay un estancamiento en directores que considero que son muy buenos, y lo veo como el producto de una complacencia bastante generalizada.

La segunda película de Lucrecia Martel, **La niña santa**, me pareció un ejemplo claro de esto. Para mí es una película con muchas cosas admirables, con muchas virtudes pero a la vez la viví como algo inexplicable, como una especie de fracaso maravillosamente bien hecho. Y creo que gran parte de eso tiene que ver con la enorme autoconciencia con la que debe haber trabajado Lucrecia en esa película, todas las expectativas. En este caso esa confusión le pasó a una gran directora (que hizo una película fallida), y también le pasó a directores que son menos capaces que ella.

R. FILIPPELLI: Me parece que Lucrecia Martel no forma parte de esos cineastas que trabajaban una nueva estética con una nueva producción.

E. BELLANDE: A mí sí me parece que trabaja una nueva estética, o al menos, una estética personal que me interesa mucho, aunque entiendo lo que mencionás respecto de la producción. Pero creo que la producción está sobrevalorada como punto de análisis, un esquema de producción no es la película, hay buenas películas hechas por grandes estudios y otras igualmente buenas hechas con palos y piedras. Sé que cambiaron varias cosas, cambiaron los directores en su manera de acercarse al segundo proyecto,

diciéndose: “no voy a hacer una segunda película de la manera en que hice la primera”. Es comprensible: es bastante agotador tratar de juntar el dinero para hacer la primera película, hacerlo de ese modo tan lento y difícil, porque a muchos el dinero no les alcanza para vivir, menos para producir películas. Yo tuve que trabajar varios años como sonidista para ahorrar dinero para hacer **Ciudad de María**, y después tuve que endeudarme con un montón de gente y me llevó muchos años hacerlo. No digo esto embanderándome en ningún gesto heroico, menciono simplemente un hecho puntual que alude a lo complejo y costoso que resulta hacer una película, aun una de muy bajo presupuesto como **Ciudad de María**. Nadie elige hacer así una película pudiendo hacerla de manera más desahogada, y me parece lógico que algunos directores hayan querido, en la segunda película, esquivar esa situación.

Sí me parece que se cayó en una especie de dependencia de medios externos (apoyo de fundaciones, fondos, institutos, etc.), y que eso apagó una llama de determinación amateur que hubo. El tema de los fondos de ayuda es interesante: **Mundo grúa** no hubiera existido sin la *Hubert Bals*. Pablo Trapero, en su momento, presentó un demo de 4 minutos, y recibió 15.000 dólares, con los cuales hizo buena parte de la película. Pero si Trapero ahora presenta un proyecto, ya no utiliza lo que da la *Hubert Bals* para hacer la película, sino que se considera ese dinero apenas como el comienzo: tengo un poquito de esto, ahora tengo que buscar otro poquito de Francia, otro poquito por allá. Se ha armado un sistema en que solo se filma si se consiguen las coproducciones, se ha burocratizado todo, los directores han recurrido a productores que a veces son influencias anómalas,

pero que inciden en esa “normalización”: necesitamos esto, paguemos aquello.

Así cada película tarda años en hacerse, y si bien en el caso de **Ciudad de María** demoré muchos años y sobrevivió la película, creo que en ese período muchas veces las películas se gastan, especialmente las películas de ficción; “se gastan” en la mente o en el espíritu del director, sobre todo porque se hace un proceso muy estático. El documental se salva un poco porque se filma de a intervalos, hace falta menos dinero, y siempre hay cierta novedad cuando se filma. Pero sé que hay gente que tiene un guión, el mismo guión, con leves variaciones, durante tres, cuatro años, esperando por el dinero, y... eso se desvaneció, se gastó, llegaron sin ese impulso vital a la hora de hacer las películas, y eso se nota en las películas, se extraña cierta inmediatez, o espontaneidad.

También hubo cambios externos; las instituciones que se fueron burocratizando cada vez más y van moldeando los proyectos desde su nacimiento, los van uniformizando. El Instituto, por ejemplo, comenzó a juzgar los proyectos, y no las películas como pasaba antes. Ahora se juzga el proyecto de antemano. Entonces nadie puede apostar todo y pensar que las cosas, al final, podrán salir, como se hizo en un primer momento. Ahora primero hay que presentar los proyectos y ese filtro ya genera un enfriamiento.

Además sé que hoy en día es mucho más difícil juntar la plata que junté para hacer la película. La devaluación también complicó las cosas. Yo hice mi película con 25.000 dólares, que eran 25.000 pesos, y de algún modo los pude conseguir. Conseguir hoy 75.000 pesos, esos mismos 25.000 dólares, no sé cómo haría. Digo, en el medio de todo esto pasó un huracán. Son muchos factores; las dudas, las confusiones, pa-





■ March of Aldermaston (1959)

sos desafortunados, complicaciones estructurales, el agotamiento de lo que dejó de ser una novedad; estamos menos receptivos, somos menos jóvenes.

No son las mismas películas que las que hubo hace unos años, es cierto. Pero tampoco me parece dramático. Creo que van a venir buenas películas de muchos de estos directores, creo que son etapas de nuestra educación.

D. PRATTO: Desearía preguntarte las razones por las cuales elegiste para que veamos en este Encuentro **Copacabana**, de Martín Rejtman.

E. BELLANDE: Me pareció que para esta ocasión no era adecuado elegir un clásico para que veamos juntos, como **Nannook** o algo así; que era bueno elegir una película nueva. En este caso se trata además de una película nueva que disfruté muchísimo, un documental bastante único en el cine argentino, que me dio una experiencia y una sensación maravillosa en el cine. Me pareció una sorpresa, conociendo las películas anteriores de Martín, que haya abordado el documental, y el modo en que lo hizo fue igualmente sorprendente.

Y me pareció oportuno mostrarla acá, porque creo que va a ser difícil que se vea esta película en Santa Fe. Espero que la disfruten.

Every day except Christmas (1957)



Films proyectados
en el Encuentro Nacional
de Cine Documental (2007)

Documentales de Lindsay Anderson

■ **O. DREAMLAND**

1953, 16 mm., 12 minutos

■ **WAKEFIELD EXPRESS**

1952, 16 mm., 30 minutos

■ **MARCH OF ALDERMASTON**

1959, 16 mm., 33 minutos

■ **EVERY DAY EXCEPT CHRISTMAS**

1957, 35 mm., 39 minutos

■ **LAVELLI, de Rafael Filippelli**

Argentina, 1996, 60 minutos

Guión: Graciela Speranza y Fernando Arca

Fotografía y cámara: Ramiro Aisenson

Productor ejecutivo: Carlos Essmann

■ **MÚSICA NOCTURNA, de Rafael Filippelli**

Argentina, 35 mm., 82 minutos

Con: Enrique Piñeyro, Silvia Arazi, Horacio Acosta

Fotografía: Fernando Locket

Música: Adrián Iaies

■ **1974, UNE PARTIE DE CAMPAGNE,
de Raymond Depardon**

Francia, 1974/2002, 102 minutos

■ **EL VIENTO, de Eduardo Mignogna**

Dirección: Eduardo Mignogna

Guión: Eduardo Mignogna y Graciela Maglie

Fotografía y cámara: Marcelo Camorino

Dirección de arte: Margarita Musid

Música: Juan Ponce de León

Sonido: Daniel Goldstein

Intérpretes: Federico Luppi, Antonella Costa, Pablo

Cedrón, Mariana Briski, Estaban Meloni, Hernán

Jiménez, Florencia Sierra, Ricardo Díaz Mourelle

Argentina/España, 2005, 16 mm., 92 minutos

■ **ELEGÍA DE MOSCÚ (MOSKOVSKAYA ELEGIYA),
de Alexander Sokurov**

URSS, 1988, 87 minutos

■ **UN CULPABLE IDEAL (UN COUPABLE IDEAL),
de Jean-Xavier de Lestrade**

Producción: Denis Poncet

Fotografía: Isabelle Razavet

Montaje: Pascal Vernier y Ragnar Van Leyden

Música: Helene Blazy

Francia, 2001, 111 minutos

■ **CIUDAD DE MARÍA, de Enrique Bellande**

Dirección, guión y producción: Enrique Bellande

Fotografía: Florencia Blanco y Guillermo Nieto

Edición: Alejandro Brodersohn

Sonido: Martín Grignaschi

Música: Vincent van Warmerdam y Juanjo Domínguez

Argentina, 2002, 85 minutos

■ **COPACABANA, de Martín Rejtman**

Dirección y producción: Martín Rejtman

Fotografía: Diego Poleri

Sonido: Jéssica Suárez

Producción ejecutiva: Rosa Martínez Rivero

Argentina, 2006, HD, 56 minutos