

■ Pablo Reyero, Patricio Coll, Jorge Goldenberg,
Mariano Llinás, Emilio Bernini

Primer día

EMILIO BERNINI: Acabamos de ver **Canción de Ceylán** y **Correo Nocturno**, y percibo relaciones entre esos dos films de la Escuela Documental Inglesa y las películas de Pablo Reyero, opinión que Pablo no comparte en absoluto.

PABLO REYERO: Soy más bien un amante de Flaherty, que detestaba a Grierson.

E. BERNINI: En **Canción de Ceylán** hay una marca de Flaherty muy fuerte, en ese intento de registrar una cultura, una etnia, pero se va esfumando en función de la marca de Grierson. Flaherty es un gran maestro de Grierson y de la Escuela Documental Inglesa, pero al mismo tiempo Grierson es un gran crítico de Flaherty, y en **Canción de Ceylán** me parece que se puede ver, a la vez, esa influencia y esta crítica. Por un lado, está la filmación de una etnia (como en **Nanook**), pero por otro lado, lo que hace el film es insertar esa cultura en un proceso mayor, que tiene que ver con el Imperio Británico. Flaherty quiere preservar esas culturas antes de que la civilización termine con ellas, y en ese sentido es algo así como un rousseauiano del cine.

En **Canción de Ceylán** se inserta esa cultura, que aparece fundamentalmente en sus ritos religiosos, en un proceso de producción industrial, lo que se ve claramente en la tercera parte “Las voces del comercio”, en esa toma que funde la línea de una palmera con la quilla de un barco mercante. Vemos ahí cómo se inserta esa cultura primitiva en el mundo civilizado industrial. El objetivo del film parece ser presentar esa integración de dos culturas en beneficio de la civilización industrial. Es claramente una película de propaganda estatal, del mismo modo que **Correo Nocturno**

presenta el Correo pero al final lo inserta en una totalidad, que es la sociedad. Es una totalidad conciliada, feliz. En ambos films hay una imagen del mundo capitalista industrial feliz; es por eso que se pueden considerar documentales “de Estado” y se pueden comparar, con todas las diferencias pertinentes, a los documentales soviéticos y nazis. En los soviéticos tenemos la sociedad feliz de los proletarios (en Vertov), y en el caso de Leni Riefensthal la victoria del partido y de la raza. Estos tres tipos de documentales realizan, de manera divergente e incluso opuesta, propaganda de Estado.

La relación con el cine de Pablo Reyero puede establecerse en el recorte de un grupo social, pero la gran diferencia es que no se trata aquí, sin duda, de ninguna propaganda de Estado, sino de una crítica, en todo caso al Estado, a los responsables, a la sociedad, por la documentación de esos grupos, que hacen los films de Pablo.

P. REYERO: Creo que hay una diferencia entre mi posición política y la de Grierson y las de los otros cineastas, que actuaron tanto en el seno del Estado como en el interior de diferentes empresas, como la de la pesca del arenque. Se trataba de una tentativa por mantener controlados a los obreros. En ese sentido mis films están situados en un terreno opuesto.

Parto de la subjetividad, y en ellos todo es construcción, manipulación. No creo en la objetividad documental. Siempre hay un recorte, una manipulación, tanto en el tamaño del plano como en el encuadre o en el tipo de micrófono que utilizamos. Cada una de esas decisiones implica una decisión ética y política, que tiene que ver con el estilo de la obra, que no es una simple cuestión estética. La decisión de tener un

encuadre inclinado tiene que ver con el “qué” estoy diciendo y no con el “cómo” estoy diciendo.

Me siento más cercano a Flaherty, que piensa que esa cultura va a desaparecer y el mal llamado progreso va a destruirla. Flaherty quería filmar esos mundos tal como eran como una manera de preservar la memoria. Sabía que detrás de él iba a venir la destrucción de ese mundo y trataba de preservarlo.

Cuando vean mis dos documentales (**Dársena Sur, Ángeles caídos**) y mi película de ficción (**La cruz del sur**), verán cómo en ellos todo es construcción desde lo singular de los caracteres. Los tres colocan la lupa mirando con atención pequeños mundos que dan cuenta, por resonancia, de lo general, esto es, la parte por el todo.

E. BERNINI: Se sabe que Flaherty construyó, es decir, puso en escena, un estado de la cultura que ya no era el estado presente. Cuando mostraba la caza con arpones lo hacía en un momento en que los esquimales ya cazaban con fusiles.

P. REYERO: Quizá también por una razón dramática. Era casi épico presentar la caza con arpones antes que con fusiles. Esos seres se metían con pequeños botes en ese océano que a su vez se presentaba como un antagonista, y era más dramático que cazaran tiburones o ballenas con arpones. Se ve que en Flaherty también todo era construcción del relato. El lenguaje que Griffith había elaborado para la ficción, Flaherty lo traslada al documental. El gran tema de Flaherty es la lucha del hombre con el medio hostil para poder sobrevivir.

Quizá cuando el espectador ve la película terminada puede tener una sensación de objetividad, al encon-

trarse ante un mundo concreto, que se sostiene solo, pero el cineasta, cuando trabaja los materiales, siempre pone en juego su subjetividad.

R. BECEYRO: La opinión que aquí se tiene sobre la Escuela Documental Inglesa no coincide con lo que yo percibo al ver **Canción de Ceylán**. El tema del film es el encuentro, la confrontación o la diferenciación de dos culturas. Me parece evidente que una de esas dos culturas, la originaria, es insistentemente elogiada por el film, y que la visión que se tiene de esa cultura, de la que vemos no solamente ritos religiosos, sino también costumbres de todo tipo, relaciones entre las personas, hábitos de trabajo, está como idealizada. Uno de los grandes momentos de **Canción de Ceylán**, la lección de danza, es la culminación del elogio de esta cultura, que es una cultura “musical” y que hace pensar en la cultura también “musical” del pueblo inglés, que va a destacar Humphrey Jennings en **Listen to Britain**, donde hay una franca posición de propaganda. Jennings dice que ese pueblo es invencible porque tiene estas características: es una sociedad “musical”: está todo el tiempo cantando, tocando o escuchando música. Podría decirse lo mismo del pueblo de **Canción de Ceylán**: este pueblo es también invencible.

Ésa es una de las dos culturas que presenta **Canción de Ceylán**. ¿Y cómo es la otra, es decir, la nuestra? No tiene rostro, es anónima, no articula palabras, tiene encabezamientos comerciales, listas de precios, números y nombres que se transmiten a la distancia. Creo que estamos ante una especie de panfleto en el cual hay un bueno, que es la cultura originaria, y un malo al cual se ridiculiza, que es la cultura del Imperio. Me parece excesivo considerar como propagan-



da del Imperio una película que, caricaturescamente, es el elogio del otro y la crítica al Imperio.

Lo que se ha dicho sobre la Escuela Documental Inglesa no coincide con la impresión que yo tengo viendo la película. Sé que uno ve películas (y también fotografías) con todo el “saber”, con todos los prejuicios, pero me parece que en **Canción de Ceylán** el cineasta hace los esfuerzos necesarios para que se perciba que se elogia una cultura y que se critica otra, y creo que es injusto que se pueda decir que esa cultura que se critica en el film es, en realidad, elogiada a causa de esa pertenencia estatal.

E. BERNINI: No veo esa crítica. La cultura inglesa se funde con la otra cultura, sin alterarla, y en eso es flahertyana, y justamente en ese fundido (de la línea de la palmera y la quilla del barco mercante) está la posibilidad de la convivencia armónica de las dos culturas. Cuando se escuchan las voces de una cultura y el trabajo manual de la otra, hay una idea de conciliación. Me cuesta ver la crítica (autocrítica, en ese caso). La cultura poderosa, imperial, crea un propio buen salvaje, el buen salvaje de sus colonias, y la película termina como empezó, con el rito religioso.

R. BECEYRO: Hay una forma caricaturesca de presentar la cultura del Imperio: números, ruidos de transmisiones que se cortan, chirridos. Hay una manera intencionada de presentar esa cultura. No hay aquí respetables actividades comerciales ejercidas por personas respetables. No tienen cara, no son nadie. La crítica es tan evidente que hasta me parece panfletaria. Creo que esa posición de la película está en el propio film. No hay que hiperinterpretar nada, ni poner cosas en el film.

P. REYERO: Quizá hay una contradicción entre el amor por la cultura originaria que siente el director y la terminación del film, controlada por Grierson.

R. BECEYRO: No veo la mano de Grierson en la lección de danza.

E. BERNINI: Ahí está Flaherty.

R. BECEYRO: Ahí está **Canción de Ceylán**.

E. BERNINI: Habría que ver si las voces del comercio no forman parte también de la canción de Ceylán.

R. BECEYRO: Para la película eso no es nada deseable, y si es un futuro inevitable, es una lástima que sea así, dice la película.

E. BERNINI: Habría que pensar **Canción de Ceylán** en relación con otros films de la Escuela Documental Inglesa en los cuales no es fácil ver esta crítica.

R. BECEYRO: En esta película existe esa crítica. Me parece muy evidente que es lo contrario de una visión pacificada, como aquí se dice. En el film no hay posibilidad de ninguna integración armónica entre esas dos culturas.

JORGE GOLDENBERG: No voy a terciar en esta controversia: panfleto o conciliación, pero me parece que lo primero que se está tomando son los contenidos explícitos de las posiciones iniciales. Lo que a mí me interesa más es ver aquello que escapa a esas cuestiones temáticas. En **Correo nocturno** hay muchas cosas que escapan a esas consideraciones de contenido. Esca-

pa el sentido lírico del film, escapa una relación con el tiempo, cuestiones que van más allá de las determinaciones de una palabra institucional del Estado, consideración que me parece pertinente siempre y cuando no me impida percibir ese lirismo y ese ritmo.

Desde una perspectiva ideológica e incluso política, puedo decir que éste es un cine instrumento de la lectura que el Estado propone de la situación, una especie de universo armónico. Pero de pronto el autor se permite decir en el texto: “Nadie quiere ser olvidado”, y se permite el tratamiento de los tiempos, y hay un trabajo de orden, si admiten que pronuncie la palabra “lírico”, que escapa a la sobredeterminación y a lo que podría ser una discusión sobre lo objetivo-lo no objetivo. Coincido con Raúl en que toda apreciación debe plantearse película por película, y tenemos que ver qué pasa con “esta” película, en cada caso. Más allá de la lectura general que se pueda hacer de una escuela, de una corriente. Lo que me interesa de las películas es justamente eso que escapa a la sobredeterminación que podamos establecer. No puedo zanjar la discusión sobre si **Canción de Ceylán** es una película de integración o de conflicto.

PATRICIO COLL: Se afirmó que lo que hacía Grierson era propaganda del Estado, pero, paradójicamente, vista en perspectiva, en los años '30, una película sobre el trabajo, protagonizada por trabajadores, y que es obviamente para todos sus espectadores, un canto al trabajo y sobre cómo ese trabajo apasionado le sirve a toda la comunidad, no me parece que sea la expresión de la explotación de los trabajadores, más bien me parece lo contrario, la reivindicación, hace setenta años, del valor del trabajo y la importancia de aquellos que lo hacen a conciencia.

Obviamente, coincido con la notable libertad de los realizadores para transformar eso literalmente en un canto, donde hay una carga emocional que hace que al terminar el film, uno esté conmovido, conmocionado, y uno piense que está frente a un gran film, frente a grandes cineastas.

Por otra parte, he leído que Grierson era socialista, y lo que estaba proponiendo era una especie de medio de comunicación público para tratar de establecer una mirada sobre los hechos humanos diferente de la que tenían los productores privados de cine.

E. BERNINI: No creo haber dicho lo contrario. **Correo nocturno** es una mirada sobre trabajadores felices, y en ese sentido es un film de propaganda de Estado, de la misma manera que Vertov presentaba un mundo feliz, comunista.

P. REYERO: No hay que olvidar que los industriales del arenque financiaron **Pescadores**, el film de Grierson, para exaltar la relación entre el trabajador y la máquina. Y ahí arranca todo, con intereses concretos, políticos y económicos, que manejaban la producción. Aparte de eso está lo poético y lírico, que es lo que a mí me interesa como director.

J. GOLDENBERG: Eso no explica nada. En la Argentina hoy todos hacemos “cine de Estado”, con dinero del Instituto Nacional de Cinematografía. Esto no hace que todas las películas sean propaganda de Estado. No puedo pensar los films desde esa perspectiva porque si no “me comen vivo” las sobredeterminaciones. Es cierto lo que decís, pero entre el dinero del industrial del arenque y la película concreta que voy a



ver no hay una relación de causa-efecto. Se produce algo más –cuando se produce– en los grandes films.

MARILYN CONTARDI: Por otra parte, el trabajo de elaboración de la banda de sonido de **Correo nocturno** es prodigioso.

Primero están las intenciones, las propuestas, y después está cada película. Son como vías de tren que se separan, si me permiten una metáfora adecuada para **Correo nocturno**.

Hablando de las ideas de Grierson, no hay que olvidar que luego ayudó a armar el National Film Board del Canadá, donde se hicieron films extraordinarios.

R. BECEYRO: Respecto a **Every day except Christmas**, de Lindsay Anderson, no solamente la produjo la Ford Motor Company, sino que el propio Anderson dice que pensó “en un tema que tuviera que ver con vehículos, lo que podría inclinar a Ford a tener una postura favorable y poder así continuar la serie” de films producidos por la Ford. Y el resultado es ese film extraordinario que es **Every day except Christmas**.

E. BERNINI: Es cierto que esos films se pueden pensar como propaganda de Estado, y también es cierto que pueden escapar a las sobredeterminaciones y producir el lirismo del cual se habla.

PÚBLICO: *En **Drifters** se puede pensar que está planteado un nuevo tipo de aparato del Estado y que el barco que lleva a los pescadores es como un símbolo, porque ahí está un universo funcionando perfectamente, y vemos cómo se relaciona el trabajo de los hombres con el de las máquinas. Es una muestra de un nuevo capitalismo avanzando*

con nuevos aparatos de dominación. Además, en los años '30, el Imperio Británico está en crisis, y vemos un nuevo colonialismo, que funciona sobre la base del Mercado, y entonces hay más lugar para poder valorar el mundo indígena, porque ya no hace falta dominar con la fuerza, sino que ahora se lo hace mediante el mercado.

*Tanto **Drifters** como **Canción de Ceylán** son nuevas formas de un capitalismo avanzando.*

ALEJANDRO SADERMAN: Quisiera reivindicar el rol del realizador, porque si bien el Estado encarga un film, el realizador no es un robot que cumple órdenes. Y de ahí que surja eso que planteaba Jorge antes. Recuerdo que una vez hice, para las Naciones Unidas, un documental sobre la deuda externa en América Latina. Y un amigo, al verlo, me preguntó cómo había conseguido que las Naciones Unidas produjeran un documental “comunista”.

P. REYERO: Siempre ha habido ejemplos de films con financiación estatal que han efectuado críticas al propio Estado.

En el caso de Grierson se constituye una unidad de producción que depende del gobierno, que coincide con un nuevo momento del sistema capitalista en Inglaterra, y se produce entonces una nueva forma de colonialismo.

A. SADERMAN: Pero tanto Flaherty como Grierson presentaban rostros que no aparecían antes en la pantalla, y eso supera sus limitaciones.

E. BERNINI: Es interesante la idea de Jorge de esos “puntos resistentes”, esa “otra cosa” que aparece en los films, más allá de las intenciones: el lirismo, por



ejemplo. Pienso en un film de 1995 de Vincent Monnikedam, **Mother Dao**, donde se utiliza material filmado con intenciones propagandísticas a favor del Imperio Holandés, pero que es, a la vez, por el montaje de esos mismos materiales una crítica feroz al colonialismo. La imagen concebida en una dirección puede ser utilizada en la dirección opuesta. Eso puede suceder con toda imagen.

M. CONTARDI: Pero cuando se habla de lirismo no se quiere decir que se rescata una etnia o que se hace alguna de esas cosas que se mencionaron. Es otra cosa. Tomar el poema de Auden, por ejemplo, y la música de Britten, todo eso trabajado por Cavalcanti, es eso. Tomar los elementos de los que dispone el cineasta, utilizar el ritmo de esa manera, manejar los tiempos, es algo impresionante. Eso es **Correo nocturno**.

PÚBLICO: *Quisiera que se volviera a examinar la idea de objetividad que planteó Emilio. Y además esta dicotomía aparente entre lo que es la propaganda de Estado y la obra, que posee un sentido que excede lo predeterminado. Resulta interesante preguntarse si el documental puede articular un pensamiento colectivo, puede pensar la realidad, la historia, y qué rol cumple en sus posibilidades de transformación. Eso sin olvidar que toda obra, cuando es una obra artística, tiene un plus de sentido.*

E. BERNINI: En lo que concierne a la objetividad, me refería a lo que Bill Nichols llama “expositivo” o “de observación”, y sobre todo a la presentación de una imagen de ciertas culturas que hasta ese momento no tuvieron imagen. Poder darles la palabra. Eso es lo que hizo Flaherty y lo que aún hoy sigue haciéndose en ciertos documentales. El documental ha sufrido

muchas transformaciones (al punto de pasar al “polo” de la primera persona), pero ese carácter “objetivo” es propio de la idea de documental. Más allá del trabajo del realizador, se trata de mostrar algo que no ha sido visto, y ahí hay cierta idea de objetividad.

PÚBLICO: *En segundo lugar, yo hablaba de la posibilidad del documental de articular un pensamiento colectivo en relación con el Estado. Aquí se habla de mirar “película por película”, pero este otro recorrido me parece otra posibilidad.*

P. REYERO: Me parece que el problema se plantea cuando no hay un pensamiento crítico, cuando el documental se utiliza para legitimar un determinado discurso hegemónico. Pienso, ya que estamos en Santa Fe, que un cine que depende de un organismo oficial, como la Universidad, ha podido producir films como **Tiredié** y **Los inundados**.

Por supuesto que estoy a favor de que el Estado financie documentales y de que las televisiones públicas y privadas financien documentales.

Y quizá tampoco habría que establecer separaciones entre el cine documental y el cine de ficción.

R. BECEYRO: En los títulos de tu película de ficción, **La cruz del sur**, figura el nombre de Jorge Goldenberg. Como aquí están presentes los dos, ¿podrían hablar sobre ese trabajo de colaboración?

Por otra parte, ¿por qué se hace un documental, y por qué un film de ficción? ¿Cómo funcionan los dos tipos de cine, en tu caso personal?

P. REYERO: Me resulta más fácil hacer documentales que ficciones. La ficción requiere un trabajo de escri-



tura del guión, porque no me gusta improvisar durante el rodaje. Y entonces la escritura del guión puede llevar tres, cuatro años. Y paralelamente está la búsqueda del financiamiento para poder realizar ese guión. Si se pudiera hacer un guión y a continuación filmarlo, entonces posiblemente haría más ficciones. En cuanto a los elementos que se manejan en el documental y en la ficción, pienso que son exactamente los mismos. Los recursos narrativos de la ficción son los mismos que los del documental. La materia que subyace en cada uno de los dos –mal llamados– géneros es la misma. Y creo que en el fondo la pretensión de verdad de uno y otro es también la misma. Hay en el documentalista y en el narrador de ficción igual tensión hacia la verdad. Verdades personales, íntimas, y no necesariamente sociales.

E. BERNINI: El ejemplo de Flaherty muestra que documental y ficción no se oponen en términos narrativos. El documental no utiliza los materiales de la ficción pero sí todos los procedimientos de la ficción para narrar.

En este sentido, se puede pensar el neorrealismo como la ficción transformada por el documental y, al mismo tiempo, como la ficción que va a transformar el documental. Paul Rotha señala, en su libro sobre el género, muy claramente, la irrupción del neorrealismo como un momento de cambio en el documental.

P. REYERO: Creo que en este momento el documental está más vivo que la ficción, que quizá está anquilosada a causa de un sistema de producción.

La posibilidad de resistencia, o de renovación creativa, pienso que en este momento está más en el do-

documental, porque con mucho menos se puede hacer mucho más.

PÚBLICO: *¿Qué tiene más expresividad: el documental o la ficción?*

P. REYERO: Los dos igual. Todo depende de cómo construyas el relato.

PÚBLICO: *¿Y cuál tiene mayor posibilidad de difusión?*

P. REYERO: Todo el circuito del comercio del cine está preparado para las ficciones. Pero a causa de la concentración, son pocas las películas de ficción que alcanzan una difusión masiva.

PÚBLICO: *El documental aparece como más concreto.*

P. REYERO: El terreno del documental es muy amplio y muy heterogéneo, puede ser algo muy complejo.

Hay que buscar nuevos caminos de difusión de materiales, por medio de Internet, del DVD. La sala de cine como lugar de congregación de los espectadores para ver películas es algo que está en franco retroceso; la pantalla principal de exhibición es hoy la televisión. Es necesario buscar caminos alternativos.

Cuando en 1997 terminé *Dársena sur* había una posibilidad para ese tipo de trabajo, independiente, hecho con poco dinero, y que podía encontrar su “visibilidad”. Hoy eso ya no ocurre; esas grietas que había hace 10 años casi no existen. No podemos ver el cine de los países vecinos, ni el cine de Santa Fe, y sólo podemos ver los tanques norteamericanos, y alguna que otra película europea, en general los “tanques” europeos.

Hoy la televisión sería la pantalla posible para que la gente pudiera ver nuestro cine. Obviamente, los canales públicos deberían no solamente exhibir, sino también coproducir ese cine, sea documental o ficción.

P. COLL: En alguna época se hablaba de la televisión alemana como la solución.

P. REYERO: Pero ya perdieron interés en el cine argentino.

P. COLL: Creo que ha habido, sin embargo, una serie de documentales (y no estoy hablando de Michael Moore) que en los últimos años ha tenido gran difusión, algo impensable hace unos años. Hay, por otra parte, señales de cable especializadas en documentales que, aun sin ser mis favoritas, hablan de cierta difusión del documental. No sé lo que puede ofrecer la web, eso se verá.

Lo que me preocupa es que se han esbozado, en esta última media hora, muchos temas: el concepto de verdad, verdad personal o verdad a buscar o a revelar, el concepto de objetividad, incluso la falsedad en el documental, o la falsedad en el cine, finalmente. Se ha hablado del documental como vehículo de discursos, y lo pongo en plural porque, aunque se ha hecho referencia al documental como vehículo de un discurso institucional estatal, creo que no difiere mucho del documental vehículo de cualquier otro tipo de discurso, porque de lo que hablamos es de los resultados en la pantalla.

También se planteó el tema del rol transformador del documental, y ahí tendríamos una media docena de cuestiones que estamos dejando de lado.

R. BECEYRO: Vuelvo a pedir que, dado que están Pablo y Jorge presentes, y que han trabajado juntos, sería interesante conocer los detalles de esa colaboración. Pablo planteó que no le gustaba improvisar en la filmación de la ficción, y por eso escribía mucho el guión. La cuestión de la improvisación, es decir, de enfrentar situaciones no previstas, también se plantea en el documental. En el documental ¿se escribe menos? Habría ahí otro tema que se podría añadir a los varios enunciados precedentemente.

P. REYERO: No creo que se escriba menos en el documental, pero creo que se termina de escribir cuando se termina la mezcla de sonido en la postproducción. Hasta ese momento se están construyendo cosas importantes, que hacen al relato.

En el caso de la ficción, yo trato de tener un guión en el cual muchas cosas ya estén bastante resueltas. Con el documental tomo mucho tiempo en la investigación. En el documental también se trata de tener claro qué voy a filmar cada día y qué es lo que estoy buscando. Primero hago la investigación y luego filmo todo muy rápido. Es mi manera de trabajar.

Investigo, hago ese trabajo de campo, y de mesa, durante mucho tiempo antes de llevar la cámara.

En la ficción también hago un trabajo investigando, buceando dentro de mí, dentro de los personajes, hasta que tengo un guión que me parece aceptable. Lo que sucede es que el documental lo termino de escribir en la edición, y la ficción, si bien tiene cosas que cambian en la postproducción, todo ya se define en el rodaje, mientras que en el documental hay todavía mucho paño para cortar en la postproducción. Quizá porque vengo de la música, el sonido, en los dos casos, tiene mucha importancia.

Creo que una buena investigación y una buena elección de los protagonistas son el ochenta por ciento del documental resuelto.

En la ficción, el *casting*, la elección de actores principales y secundarios es fundamental, y eso lleva mucho tiempo.

Pero tanto en el documental como en la ficción, investigo y hago el guión pensando en el rodaje, y filmo pensando en el montaje, tanto de imagen como de sonido.

R. BECEYRO: Con relación a lo que llamás investigación, tengo la impresión de que puede conducir a hacer un informe, no un film. ¿En qué términos se lleva a cabo una investigación para que conduzca a un film?

P. REYERO: Depende de la historia que querés contar. En mis documentales trato de elaborar una construcción dramática a partir de los elementos de las vidas de los protagonistas. Me parece claro que película y realidad son cosas distintas, y al filmar estoy construyendo un nuevo espacio, personajes que son y no son los de la realidad, porque con esos protagonistas hay también una construcción a partir de las personas de carne y hueso. En la filmación uno va tomando muchas decisiones que modifican la realidad, y estoy construyendo una nueva realidad, que no es igual a la que tenemos delante.

E. BERNINI: En el documental hay un “efecto de realidad” que no es el mismo que tiene la ficción. El punto central para poder pensar las diferencias entre documental y ficción podría ser la cuestión de la investigación. Que un documental demande una investigación tiene que ver con el orden de lo objetivo, con el orden

de lo real, a pesar de las transformaciones que luego puedan producirse. En este sentido, no pasaría lo mismo con la ficción, aunque algunas también puedan demandarlo. ¿Puede filmarse un documental sin investigar nada?

P. REYERO: Entiendo por investigación leer, ver y escuchar todo lo que concierne al tema, pero hablo más bien de salir a buscar en el mundo a personajes arquetípicos. Hay una relación permanente entre lo que llamás real y la imaginación del director, y en esa dialéctica, en ese ida y vuelta, hay una construcción, una representación, y eso desde el comienzo, desde el momento de la idea. No creo en la objetividad en el documental. Todo es construcción.

Viendo uno de mis documentales, puede pensarse que hay ahí personajes espontáneos, naturales, pero yo sé todo el tiempo que estuve trabajando hasta conocer los resortes que tengo que tocar para que me devuelvan lo que quiero que me devuelvan.

E. BERNINI: No se trata de una diferencia ontológica entre construcción y realidad, sino más bien del efecto de realidad en una ficción y del efecto de realidad en un documental.

P. REYERO: Se puede pensar que el efecto que produce el documental es algo distinto, pero eso es cultural. Porque se piensa que, por ser un documental, hay ahí cierta objetividad que en realidad yo sé que no hay. Sólo hay construcción.

Que el espectador vea eso como real y objetivo es una cosa que no voy a cuestionar. Pero conozco el otro lado de la cocina, y sabemos cómo estamos preparando esa comida.

Otra cosa es ser fiel a esa verdad que uno está buscando y a la vez no traicionar ese pacto ético que se establece con nuestros protagonistas. En el documental existe un contrato moral (con los protagonistas) más fuerte que en la ficción. Pero no puedo pensar que **Dársena sur** sea objetivo.

E. BERNINI: Quizá pueda pensarse una especificidad genérica del documental más por el lado de la recepción que de la producción. En la producción (la narración) no habría diferencias entre ficción y documental. En cambio, en la recepción sí. En la visión no confundimos un documental y una ficción.

P. COLL: Este rechazo de la objetividad coincide con cierta relativización de la investigación...

P. REYERO: No la relativizo.

P. COLL: ...decís que leés algo, ves películas...

P. REYERO: Pero después de eso viene el sumergirse en lo real.

P. COLL: ...para luego sumergirse en la búsqueda del personaje adecuado, entonces yo me decía: "está haciendo *casting* y *scouting*, es decir, está buscando personajes que filmar y lugares donde filmar". Incluso has llegado a decir que en el montaje "le hago decir" lo contrario de lo que dijo. ¿Hacés realmente documentales?

P. REYERO: No sé lo que hago. No me preocupa diferenciar documental y ficción. Creo que esos corralitos no son buenos. En general las clasificaciones no son buenas porque reducen las cosas.

Cuando termino un film lo primero que hago es mostrárselo a los protagonistas para ver si se reconocen en él. Hasta podría sacar algo si me dicen que no les gusta cómo se ven. Pero no me pasó nunca.

Es cierto que al comienzo hay un trabajo parecido a la ficción: uno se pregunta, en este mundo, qué tipo de personaje me interesaría encontrar, o qué tipo de conflicto me gustaría encontrar, y qué relaciones entre estos personajes. Y después salgo a buscarlos, y entonces la realidad me devuelve, muchas veces, personas muy parecidas a las que me imaginé. Y otras veces personajes mucho más interesantes de los que me imaginé. A veces me paso un año buscando a tres personas. Conocí a doscientas con características parecidas hasta que encontré a las tres que buscaba. Y una vez que me doy cuenta de quién puede ser un protagonista, empiezo a frecuentar a esa persona, y me puedo pasar tres meses yendo todos los días a visitarla, a acompañarla en su vida cotidiana, salir con ella, hasta que sé de esa persona todo lo que necesito saber, y de ese mundo, y de esas situaciones, y de los sonidos que escucho. Y ahí voy encontrando, en la investigación, cómo puede ser la puesta en escena, cuáles son los núcleos de conflicto. Investigo pensando en la filmación, y filmo pensando en la postproducción. Tanto en el documental como en la ficción.

J. GOLDENBERG: Partimos del supuesto de que todos entendemos lo mismo cuando decimos "realidad", o "verdad". Y todas esas expresiones son muy problemáticas. Si tomo al pie de la letra esta última explicación de lo que llamás investigación me parece que no estás investigando, lo que estás haciendo es buscar una película.



Lo que tenés es una intuición de que hay algo que puede configurar eso que llamamos película, que hay algo que se puede narrar.

Salvo cuando se trate de un film de encargo, y aun así no estoy seguro; pensemos en la discusión que acabamos de tener sobre los films de la Escuela Documental Inglesa.

P. REYERO: Cuestiones como la verdad o el realismo en el cine son temas complejos, no fáciles de abordar.

R. BECEYRO: Jorge acaba de plantear claramente lo que yo había tratado de plantear oscuramente. Conciérne a la palabra investigación. El término investigación es usado en determinados círculos, en otros no, creo que con razón. Porque si la tomamos como anterior a toda película, se plantea como algo que pertenece al orden de lo real, se estudia un fenómeno que pertenece a la realidad.

Pero si planteamos la investigación en los términos que utilizó Pablo, creo que hasta podríamos ponernos de acuerdo.

Se trata del trabajo que se realiza en toda película, documental o ficción, y que consiste, sumariamente, en saber qué es lo que se va a filmar, con quiénes se va a filmar, y dónde se va a filmar. En el caso del documental se trata de materiales que necesitan ser trabajados con ciertas técnicas, que no son las mismas que se utilizan cuando se trata de enfrentar a personas, lugares y acontecimientos que pertenecen al orden de lo ficticio.

No se trata, entonces, de las mismas técnicas, pero el trabajo de realización, si sacamos esa desdichada expresión “investigación” y hablamos simplemente del trabajo que va a detectar los núcleos de la his-

toria, secuencias, se podría decir también, y que va a delimitar, de todas las historias posibles, el mundo real cuando se trata de un documental; o en mi cabeza, cuando se trata de una ficción, va a elegir algunas de esas historias, que van a ser corporizadas por determinadas personas (en el documental) o determinados actores (en la ficción), y que van a ser filmados en determinados lugares, que es posible que sean igualmente “reales”, sean documentales o ficciones. Si entonces sacamos la palabra mágica investigación, no advierto, en efecto, diferencias entre documental y ficción.

P. REYERO: Hay, incluso, una especie de tensión muscular en el documental. Uno “pone el cuerpo” de cierta manera. En el documental, que maneja tiempos más cortos, se siente más eso que conciérne al cuerpo.

A. SADERMAN: En el documental es difícil prever todo lo que pasa en la filmación. Me parece que hay dos momentos fundamentales: la investigación previa y el rodaje, en primer lugar; y luego cuando uno se sienta en la Moviola (ahora en la Isla de Edición) y con todo el material, empieza de nuevo a escribir esa película a partir del universo filmado.

En la ficción se tiene previsto mucho, casi todo, y en el documental lo imprevisto es mucho más que en la ficción.

P. REYERO: Cuando el trabajo de investigación ha llevado a conocer mucho a los personajes, los lugares, las cosas que pasan, en el momento del rodaje se tiene muy claro lo que va a pasar, y si irrumpe algo imprevisto, que proviene de lo real, con todo el conocimiento previo, se sabe rápidamente si eso nue-

vo que irrumpe es pertinente para la historia que se quiere contar o si no lo es.

PÚBLICO: *¿Podrías aclarar tu método de trabajo con los personajes?*

P. REYERO: Ahí se plantea, creo, la cuestión de saber qué voces van a narrar la historia, la de los personajes o la del autor de la película. Trato de que el director desaparezca, que no haya intermediación entre espectador y protagonistas. Tanto en documentales como en ficciones, trato de que no se vea el punto de vista del autor.

Cuando he hecho ficción, el método de selección de los actores fue un método de selección documental. Conversaba largamente con cada uno de los posibles protagonistas y grababa en video esas largas conversaciones. Habíamos hecho previamente una convocatoria de personas que se dedicaran a determinadas actividades, y pasaron miles de personas. Después iba a mi casa y veía esas conversaciones y hacía una primera selección. Hacía una nueva convocatoria con los elegidos y volvía a conversar con ellos, profundizando algunas situaciones y emociones, momentos contradictorios de su vida. Yo les hacía algunas preguntas sobre cuestiones que ya estaban relacionadas con el guión del futuro film, pero eso sólo lo sabía yo.

Y si pasaban esa segunda selección, entonces recién en la tercera conversación ponía sobre la mesa una escena o una situación para empezar a ver acciones físicas. Pero lo que me decidía a elegir a alguien era el mundo de cada uno, su experiencia, la historia de su vida, cómo todo eso se volvía visible en su cuerpo

y su rostro y la manera en que eso se vinculaba con la historia de la ficción.

PÚBLICO: *¿Ha habido conflictos entre el punto de vista del realizador y el de los protagonistas?*

P. REYERO: En **Dársena sur** mis protagonistas eran dos chicos, pero el padre de uno de ellos era muy posesivo. Me di cuenta de que si le decía que el protagonista iba a ser su hijo, no lo iba a dejar participar. Entonces, durante toda mi investigación fui trabajando en paralelo, con el padre, con el hijo, con toda la familia, haciéndole sentir al padre que el hijo iba a estar porque era uno de los jóvenes, pero que era él quien pesaba.

Obviamente, después filmé lo que tenía que filmar y edité lo que tenía que editar, y cuando vieron la película, el padre se sintió un poco menoscabado.

Un documental suele producir en las personas que lo protagonizan una transformación real. Y también se transforman las personas que están detrás de la cámara. Entre cineastas y protagonistas se hace, juntos, el documental. Y no son las mismas las personas que empiezan a hacer, juntas, un documental; cuando lo terminan cambian. En las ficciones no suele pasar algo así.



■ Canción de Ceylán (1935)



Segundo día

E. BERNINI: Anoche hemos visto los films de Pablo Reyero. Podemos situarlos en una tradición que comienza con Flaherty y continúa con la Escuela Documental Inglesa, aun con lo que habría que matizar con relación a las cuestiones ideológicas. También se podrían colocar los films de Pablo en una tradición más cercana, documental, argentina, que se inicia hacia el final de la dictadura, que es un documental de observación, que busca historias de vida atravesadas por cuestiones histórico-políticas, pero sin que aparezca explicitado en las películas y donde no hay presencia explícita, en la imagen, del realizador; y pienso en las películas del grupo Cine Ojo. Se podrían relacionar los films de Pablo con, por ejemplo, **Crónicas villeras**, de Céspedes y Guarini.

Creo que estos documentales retoman **Tiredié**, de Fernando Birri, y dejan de lado el “otro” documental argentino, el documental político de los años '70. Este otro tipo de documental no es de observación, sino de acción política, cuyos realizadores más conocidos son Solanas, Gettino, Gleizer.

Los films de Pablo Reyero retoman la tradición del documental “a lo Birri”, en el sentido de que no elaboran hipótesis sobre aquello que documentan y trabajan con casos concretos, singulares, sin integrarlos a una totalidad. **Ángeles caídos** sigue la propuesta de **Dársena sur**, diez años después.

Yo diría que el documental de observación, y es esto lo que lo vincula con la tradición de Flaherty, tiene algo de etnológico al trabajar con personas/personajes de las villas, muy diferentes del propio realizador, lo que supone un tipo de mirada que se parece mucho a la mirada etnológica.

Incluso en los films de Depardon y de Wiseman puede observarse esa misma mirada etnológica, aunque

no se trate de etnias diferentes de los realizadores; se trataría de una mirada sobre la propia cultura como si fuera una etnia.

J. GOLDBERG: Me cuesta separar esas dos corrientes (la de Cine Ojo y los films políticos de los '70), y cuando se habla del documental “a lo Birri”, en rigor estamos hablando de un solo film que, por mi parte, no compararía con el film de Pablo. No hay un solo personaje, en **Tiredié**, que esté tratado como Pablo trata, en **Dársena sur**, al personaje del Ruso. La forma en que este hombre se inserta en este mundo particular no permite deducir, de un modo automático, las conductas, las miradas, los juicios y las relaciones que sostiene con su padre. Esto no lo vamos a encontrar ni en los films de esa tradición que señalás empieza en Birri, ni en la tradición de los films de los '70. Son films que van a buscar lo que ya saben, son films que no se dejan sorprender, son films que no reconocen los núcleos duros, irreductibles, de algunas conductas. No podemos reducir el personaje del Ruso a las condiciones sociales en las que viven los integrantes de esa familia. Y ése es un elemento ante el cual fracasa todo intento de reducción, todo intento de relacionar mecánicamente conducta y entorno, conducta e historia social y política. Allí aparece algo del orden de lo inesperado, que no sucede en **Tiredié**. Aparece algo que me interesa como espectador: eso que no puede ser reducido, que abre interrogantes, que no puede ser subsumido a un discurso general. En **Tiredié** lo que se dice está totalmente subsumido. Sus personajes están demostrando, todo el tiempo, su condición de marginal.

P. COLL: Jorge ya había hecho, en 1963, un documen-

tal que Emilio llamaría “de observación”: **Reportaje a un vagón**. Recuerdo que también Jorge había hecho una historia de vida, en un documental corto, en el '66, **Oficio**, sobre un actor. Uno mismo ha hecho un documental etnológico (sigo utilizando tus categorías) en el '66 sobre la modalidad que tenían paisanos entrerrianos para la doma de caballos. También yo había hecho, en el '64, un documental sobre un personaje, una historia de vida, **Don Anselmo**. Esto del documental de observación, en Santa Fe, es viejo. Además, en nuestros trabajos hemos incursionado en distintas facetas del documental, como el ensayo, el film político. No sé por qué se dice que sólo después del '83 se plantea un tipo de cine que no tiene un discurso prefijado, que solamente necesita ser ilustrado.

E. BERNINI: Claro, Birri es de mucho antes.

P. COLL: Justamente ahí está la discrepancia con lo que decís. Birri dice (lo ha escrito) que su intención es que los espectadores se vean transformados por la visión de lo que la película denuncia.

E. BERNINI: Pero ahí no hay tesis ni indicación de carácter político, como claramente aparece en los años '70. Tampoco se produce la introducción del propio realizador, y la cámara permanece inmóvil, invisible. No hay ahí un discurso político activo. Mostrar una “realidad tal cual es”, para usar los términos de Birri, para que después, según plantea él, se produzca eventualmente un efecto transformador.

Depardon también tiene la intención de mostrar no ya historias de vida, sino fragmentos de realidad, para producir algún tipo de efecto que no se sabe cuál

puede ser. No hay en él ninguna intencionalidad política deliberada. En esa posición de impasibilidad, Depardon se diferencia de Wiseman, que es otro documentalista de observación pero que trabaja con un tipo de montaje, al menos en sus primeros documentales, más violento, más deliberadamente impactantes.

P. COLL: En su libro Birri habla de su tentativa de transformación y de la direccionalidad política de **Tiredié**. Que esa posición no fuese partidista no quiere decir que no fuera política.

E. BERNINI: En efecto, si uno piensa en el cine militante, el de Birri no es militante.

J. GOLDENBERG: Cuando se habla de filmar la realidad “tal cual es”, se presenta una cuestión problemática. Hay, a veces, una especie de confianza, a mi juicio, excesiva, en la autoevidencia de eso que en el lenguaje cotidiano, llamamos “la realidad”. Porque si tomamos **Tiredié**, en ese caso la “realidad tal cual es”, ¿cuál es? ¿Qué estamos nombrando, cuando decimos, en el caso de **Tiredié**, la “realidad tal cual es”? Estamos nombrando una mirada, la del realizador y del grupo que hizo la película, que es una mirada, podríamos decir “sociológica”. La estadística, mencionada en el film, la descripción del contexto social, del cual se toman sólo ciertos rasgos con los que se va construyendo esa “realidad tal cual es”. No existe una especie de esencia de eso que llamamos realidad, sino que hay una construcción. Y en **Tiredié** los propios personajes están subordinados, son como efectos de ese contexto. No hay una mirada en **Tiredié** que despegue al personaje del contexto en tanto personaje. A veces, en broma, repetíamos:



“Hago unos pequeños trabajitos de carpintería”, como el personaje de **Tiredié**, que sabíamos que tiene un oficio menos noble que el de carpintero. Porque no hay una mirada crítica sobre esas conductas que vaya quitando la corteza y así poder ver la médula para, como decía Saer, poder movernos en la “selva espesa de lo real”. Porque si no, si existiera esto que con cierta liviandad nombramos “la realidad tal cual es”, todo nuestro trabajo consistiría en descubrir una esencia que ya está dada, en sí misma, metafísica. Pero esto no es así: lo que nosotros hacemos es construir un discurso.

Depardon también construye un discurso. Depardon elige, construye un punto de cámara, un punto de vista. Claro, él no construye la mujer que se suicida, ése es un dato que viene de algo que no está organizado por él, pero ¿qué es esa realidad? ¿Los barbitúricos, la historia de esa mujer, el marido que llora, el policía que se saca la gorra? ¿Qué nombramos cuando decimos “la realidad tal cual es”?

El cine militante de los '70, y pongo también ahí buena parte de lo que llamás “cine de observación”, no tiene ninguna duda acerca de lo que es la realidad. No va a descubrir nada. Va a ilustrar una toma de posición que ya se tiene acerca de la realidad. Lo que hace es explicarle a un tercero, que todavía no se dio cuenta, cómo es esa realidad.

Pero hay otro cine, otras películas, en las cuales eso que llamamos realidad (no podemos evitarlo) es una materia inestable, opaca, no es algo dado.

Al igual que Pablo, yo no creo en la objetividad. No hay mirada virgen, y en nuestra mirada está nuestra vida. Pero una cosa es postular que hay una realidad autónoma, totalmente explicable (como en los films de Hollywood, donde todo se explica), y otra cosa es

decir que hay condiciones de posibilidad para ciertas conductas humanas pero que explicaciones no hay, porque, si no, con las mismas condiciones todos los personajes deberían comportarse de la misma manera. Si, en el film de Pablo, la “realidad tal cual es” es la marginalidad, todos deberían ser como el Ruso, y resulta que cada uno se manifiesta de modo diferente, establece relaciones de manera distinta, construye lenguajes corporales de otro modo.

La realidad, tal cual es, es un problema.

P. COLL: Existe en el documental un equívoco que consiste en afirmar que la realidad “es así”. Se disimula el hecho de que la realidad es así, como la está mostrando alguien, como alguien la ve. Creo que la realidad es generalmente muy opaca, casi muda. Por lo tanto el trabajo del cineasta es ingeniarse para ver cómo puede interrogarla, develarla, escrutarla, para poder hacer emerger algo de verdad. Siempre se trata del punto de vista del realizador. Pero se trata de develar la realidad y no trabajar con una idea prefabricada de esa realidad, buscando sólo los elementos que coincidan con esa visión prejuiciosa que tenemos.

Como dijo Alexander Seiler, “un film documental tiene la función de hacer visible y comprensible la realidad, mostrándola como es, pero como uno no la ve, no la quiere ver, no la puede ver, sin esa película”.

E. BERNINI: El cine militante (el de Solanas y Getino) critica muy explícitamente el cine de observación, porque siendo “objetivo” es ideológicamente neutro; lo que hace, para el cine militante, es perpetuar la ideología dominante. Lo que busca el cine militante es romper con la supuesta neutralidad de la imagen u objetividad de la imagen, con esa “realidad tal cual

es” a lo Birri y en **La hora de los hornos** Solanas y Getino no construyen escenas de la realidad, sino que utilizan el montaje de manera muy activa...

P. REYERO: Montaje publicitario.

E. BERNINI: Sí, claro. Porque ésa es la formación de Solanas, pero la técnica publicitaria está puesta al servicio de un objetivo ideológico muy explícito.

P. REYERO: El mejor modo de perpetuar la realidad que se pretende criticar es utilizar el lenguaje del cine publicitario.

P. COLL: Todos estos planteos sobre el cine documental son en realidad sobre el cine, simplemente. No es que no percibamos las características que tiene el documental, pero hablando del documental en ningún momento hemos dejado de hablar de cine.

Quien hace cine, en realidad está construyendo un artefacto, y el más riguroso de los documentales está cargado de artificio; pretender negarlo es un acto de hipocresía.

No pasa por ahí la caracterización del documental, y si no fuese así, si no pudiésemos ver cómo son los documentales, no podríamos entender cómo existen, desde hace tiempo, los falsos documentales, los que simulan ser documentales. Frecuentemente estos falsos documentales utilizan materiales de archivo.

En el film **Primeros en la Luna**, de Alexei Fedorchenko, se demuestra que fueron los rusos los que llegaron primero a la Luna, sobre la base de material de archivo montado con un ingenio extraordinario.

R. BECEYRO: Envalentonado por la honestidad inte-

lectual de los planteos escuchados hasta este momento, desearía plantear la cuestión del valor de las películas.

Lo que se ha planteado tanto ayer como hoy al hablar de películas que son sólo ilustraciones de ideas que ya se tienen, al acercarse a una realidad que se supone conocida, al repetir eslóganes políticos, se habla de películas cuya existencia no se justifica.

Parafraseando a Conrad, uno podría decir que una película debe justificar su existencia en cada toma.

Algo muy diferente se plantea cuando se habla de los momentos de verdad, o de lo que sorprende, o de lo que no está previsto, de lo que no es el enunciado de algo fosilizado o, simplemente, después de haber visto **Faits divers**, de Depardon, en donde está en funcionamiento el arte, es decir el esclarecimiento de lo real. Uno ve **Faits divers** y no sé bien qué aprende, pero uno sale con los ojos más limpios y la mente más clara.

No se sabe porque el mensaje del arte no es utilitario. La función de lo que no tiene función, se dijo. Uno sale más sabio después de ver una gran película. Y creo que sólo tendríamos que hablar de grandes películas. Esto me permite pasar al otro tema: las categorías. Las categorías, cuyo padre es Bill Nichols y cuyo efecto es pernicioso para la juventud contemporánea, trabajan con los elementos que tienen en común en películas de cierto tipo. Cuando se dice, por ejemplo, que tanto Depardon como Wiseman pertenecen a la categoría Nº 2 de Nichols, la de Observación, no se ha dicho nada. Tenemos que empezar a hablar de Depardon, de Wiseman o de quien sea. Porque las categorías trabajan con los mínimos comunes denominadores, con eso que comparten las películas que pertenecen a esa categoría, y dejan de



lado la singularidad de cada gran film, eso que no comparte con nadie.

Acabamos de ver **Faits divers**, y acabamos de escuchar a Depardon explicándolo; acabamos de ver un gran film, y decir que **Faits divers** pertenece a la categoría de los documentales de Observación es no haber tocado el umbral de la puerta de **Faits divers**. Cuando enfrentamos grandes films, y a grandes cineastas, uno no puede contener el entusiasmo, y lo que está en juego son esos elementos que hacen de cada gran film un objeto único. No lo que tiene en común con otros films, sino lo que sólo tiene ese film. Depardon explica que cuando se enfrentó con la mujer que se suicidó recordó la infancia campesina y los muertos que lo llevaban a visitar. Hay ahí un mundo, el universo de un gran cineasta.

E. BERNINI: Hubo un momento en la historia del documental, que podemos llamar “momento clásico”, en que los propios cineastas creían en la objetividad de la imagen, en la posibilidad de registrar el mundo con la fidelidad indicial de la imagen cinematográfica. Eso se pone en crisis con la modernidad por las modificaciones que, en parte, implican para el “género” las innovaciones tecnológicas. A partir de entonces el documental refuta esa idea de objetividad y pone en evidencia sus propios materiales, el punto de vista, la intervención del realizador, etc., sobre todo porque se concibe lo objetivo como ideológico.

Por otro lado, no creo que se deba hablar solamente de los documentales que tienen un valor artístico, porque el estatuto de *artisticidad* del documental, es tardío. E incluso el estatuto de *artisticidad* del cine surge, efectivamente, con el cine moderno; como bien sabemos todos, el cine antes era un arte de fe-

ria, un arte de entretenimiento de masas. En esto, la consideración los valores artísticos del documental es aún más tardía y relativamente reciente en la historia del “género”.

Me parece que se plantea un problema en relación con la idea del valor que se puede adjudicar a una película si uno trabaja desde una perspectiva histórica y concibe el documental como un tipo de discurso variable históricamente. En este sentido, resulta preciso considerar todos los documentales, aun aquellos que han sido menos favorecidos por la gloria o por la gracia.

P. COLL: Ayer hemos visto, en **Correo Nocturno**, ejemplos de documentales en los cuales la inclusión de poemas, del trabajo de Cavalcanti con el sonido, hacen pensar que no estaba ausente la intención de hacer un objeto que pudiera pertenecer a la esfera artística. Eso sucedía hace más de 70 años, y si pensamos en **Las Hurdes, Tierra sin pan**, que por la misma época realizaba Buñuel, no creo que sea tan tardío el reconocimiento del carácter artístico del documental.

E. BERNINI: Grierson define el documental contra el esteticismo del cine contemporáneo, contra las vanguardias, contra el esteticismo del cine de Flaherty, contra el lirismo, por la idea de un documental objetivo, serio.

P. COLL: Esto me hace acordar a los pioneros de la fotografía (Robinson, luego el propio Atget), que declaraban que aborrecían ser considerados artistas pero cuya obra pertenecía, sin dudar, al dominio del arte. Más allá de lo que diga Grierson respecto del carácter artístico del documental, nada modifica el hecho

de que **Correo nocturno** pertenece, sin duda, al dominio del arte.

J. GOLDENBERG: Me cuesta mucho creer que las películas en las que estaba involucrado Grierson, **Correo nocturno**, por ejemplo, de manera más o menos confesa, no estuvieran buscando un orden de consistencia que, a falta de una palabra mejor, llamamos arte. Creo que había mucha conciencia de esto. En esa elaboración de los ritmos, de los sonidos, se está buscando algo que es mucho más inasible que la transmisión de un contenido. Los procedimientos con los que está construido **Correo nocturno** exceden la función utilitaria que se suponía tenían estos films. Las búsquedas formales en estas películas están denunciando una demanda de inscripción en el terreno de lo artístico.

OSCAR MEYER: Sucede lo mismo con **Drifters**, y más allá de algunas partes, como el final, hay un manejo de materiales que proviene directamente de la vanguardia, de Dziga Vertov, con quien Grierson tenía una relación conflictiva: lo admiraba pero buscaba otra cosa.

E. BERNINI: Pienso que en los films de la Escuela Documental Inglesa predomina el carácter sociológico antes que el artístico, lo cual no quiere decir que no haya búsquedas formales, momentos de lirismo, que trascienden esta sobredeterminación respecto del objetivo.

P. COLL: Si la intención hubiese sido simplemente utilitaria, creo que después de haber visto **Correo nocturno** tendrían que haber clausurado esa unidad de producción de films. Si Grierson era como vos de-

cís, hubiera dicho: “¡A mí no me hacen otro film así!”. Grierson había convocado a esa gente, eso también formaba parte de su proyecto.

E. BERNINI: Por suerte Grierson tenía contradicciones.

M. CONTARDI: Con relación a la objetividad, que se asocia al documental clásico, a Flaherty, es una cuestión muy difícil de discernir en las propias películas. Algunos realizadores, como Godard, se proponen hablar del cine haciendo cine, reflexionar sobre el cine mediante las propias películas, pero cómo se puede percibir esa idea de que ya no se es objetivo, que no se es transparente. Se habla de una cámara invisible, pero, pensando en algunas de las películas de Pablo, hay momentos en que la cámara, frente a la cual pasan hechos, es muy visible, se ve mucho. Depardon dice que le gustaría ser un velador, invisible, pero su cámara no consigue ser invisible. Logra ser más invisible cuando se mueve, siguiendo lo que está sucediendo, pero cuando se planta me parece que es muy visible.

P. REYERO: Una cámara quieta genera cierta distancia; una cámara activa se integra a la acción, borra la distancia.

R. BECEYRO: Pablo, ayer dijiste que en tus films querías ser, de alguna manera, invisible, no interponerte entre el personaje y el espectador. Pero en tu película hay algunas situaciones en las que te ves obligado a preguntar en medio de la toma, y por otro lado está lo que dice Marilyn: hay tomas en las cuales la cámara no se nota porque se oculta detrás de lo narrado, de lo que se está contando. Por el contrario, cuando



hay personajes que hablan a la cámara, o “al ladito” de la cámara, ahí sí aparece, a pesar de tus deseos, ese intermediario que es el cineasta, el narrador, la instancia del film, o como se llame.

Uno sabe que cuando se entrevista a alguien se trata de sacar lo más posible la palabra del entrevistador, de hacer que las respuestas sean autosuficientes, que no sea necesario, para comprenderlas, poner también la pregunta. Pero en el caso de tus dos documentales parece como si uno quisiera pero a veces no pudiera, y se ve obligado a preguntar en cámara, durante la toma. Es como si te vieras obligado a hacer algo que no desearías hacer.

P. REYERO: Pregunto todo el tiempo durante las entrevistas. Después, en la edición, saco todas mis intervenciones, salvo quizá alguna pregunta mía que no puedo sacar porque no se entendería el sentido de la respuesta del entrevistado. Es más bien la confirmación de mi teoría: he logrado eliminar siempre el 99 por ciento de mis intervenciones.

P. COLL: Esto puede ser también el fracaso de la categoría del documental de observación: presenta a un realizador testigo, observador, frente a una realidad que circularía tal cual es, sin que sea intervenida por el hecho fílmico, lo cual es absolutamente imposible. Incluso los personajes que se representan a ellos mismos, pero “se representan”. El chico de la villa hace de chico de la villa, el policía tiene que hacer de policía, porque sabe que ahí está la cámara. Todos tenemos algo que no queremos mostrar, todos vamos a esconder algo. Nos vamos a defender. La realidad se defiende de nuestro bistorí. Pese a todo, pese a esa tentativa por defenderse, se

hacen grandes películas, como **La noche del golpe de Estado**, de Ginette Lavigne, donde Otelo Sarai-va de Carvalho nos cuenta cómo dirigió el golpe de Estado contra Salazar en Portugal, donde los artificios están expuestos y la verdad es irrefutable. Otelo se encarna a sí mismo para contarnos cómo fueron aquellos hechos que deben ser reconstruidos. Esos hechos ya pasaron y sin embargo se los muestra “aquí y ahora”. Los lugares son los auténticos, pasaron muchos años y la gente envejeció, y cuando ya no vive se apela a testigos, o incluso se llega a utilizar actores que representen a algunos personajes. Sucede lo mismo con el film de Jean-Louis Comolli, **Buenaventura Durruti, anarquista**.

A. SADERMAN: Volviendo a **Faits divers**, de Depardon, creo que la filmación de esa película es la única filmación posible. Quizá estamos mistificando un poco lo que hizo Depardon. La situación produce la manera de registrarla.

Es la primera vez que veo un film de Depardon; no he visto ningún film de Wiseman. Me pregunto si este cine no es un cine profundamente amoral.

En la escena del sótano hay un señor que dice todo el tiempo: “¿Qué hace esa cámara?”. Está diciendo que quiere que la cámara se vaya. Y la cámara termina ejerciendo una especie de violencia sobre los personajes que está mostrando.

Creo que este cine, más que ser etnológico, es entomológico, porque termina filmando a seres humanos como si fueran abejas o insectos.

E. BERNINI: Bill Nichols, que no es ningún santo de mi devoción, pero que hizo una taxonomía que es productiva mientras sirva para pensar, para plantear

problemas, dice lo mismo a propósito de Wiseman. Nichols no sólo trabaja con categorías, sino también consideraciones sobre los problemas éticos planteados por el documental, y lo que usted llama “amoral” Nichols lo llama “falta de tacto”, y lo justifica en términos políticos. Hace una lectura de los documentales de Wiseman, una lectura radical, más radical de lo que son los propios films de Wiseman.

M. CONTARDI: El propio Depardon dice: “Soy un mirón, soy un *voyeur*”. Todo fotógrafo lo es; incluso Cartier-Bresson está al borde de ese límite.

E. BERNINI: Saderman plantea este problema, y no es extraño que lo haga, porque para la generación del '60, de la que Saderman formó parte, es un problema. Hoy ha dejado de serlo. La abyección denunciada por Rivette a propósito del *travelling* de *Kapó*, habla del problema ético que plantea los límites de la visibilidad. Y parece que hoy la abyección ha dejado de ser un problema, porque estamos más bien frente a otra cuestión, lo abyecto que se convierte en obsceno. Pero la obscenidad, de todos modos, tampoco parece ser un problema para los cineastas.

MARIANO LLINÁS: Pero Rivette habla de la forma, no es lo mismo.

E. BERNINI: Forma parte del mismo problema.

M. LLINÁS: Pero Depardon no incurre en embellecimiento. Aquí se plantea otra cosa: si existen límites a lo que se debe mostrar o no. Se trata del registro y su tema, y la otra es la cuestión de las formas de mostrarlo. Saderman hace un cuestionamiento al cine: lo

que puede mostrar y sus límites. Lo otro son formas de mostrarlo dentro del cine.

P. COLL: La respuesta a esa cuestión depende de varias cosas, pero finalmente la única justificación está en su necesidad en función de lo que se va a expresar. La necesidad de la verdad.

J. GOLDBERG: Ese riesgo existe siempre cuando un artista se propone hacer una obra. Es, exagerando un poco, como la lectura que hace Kirkegaard de Abraham y el sacrificio de Isaac. Si Dios no existe, Abraham es un asesino. Si la película es muy mala, él es un *voyeur*. Si su discurso no se despegaba de la materia primaria de su registro, sí, es un *voyeur*.

Es muy difícil establecer, *a priori*, qué es lo filmable y qué no se puede filmar, aun siendo consciente del salto al vacío que eso supone. Si la obra lo sostiene, uno tiene un paracaídas tirado a último momento. Si la obra no lo sostiene, se estrellará y será un mero *voyeur*. Ése es el riesgo que han corrido todos los artistas.

Recuerdo, en mi época, el escándalo suscitado por una película de Jacoppetti filmada en el Congo cuando se supo que había pagado a unos soldados belgas para que demoraran la ejecución de uno de los partidarios de Lumumba, para así poder filmar ese espantoso asesinato en buenas condiciones. ¿Por qué esto es condenable? Porque en la propia película se ve una imagen que nos está diciendo “les pagué a los soldados belgas para poder filmar esto”.

Se está en la cuerda floja no sólo en las escenas de intimidación. Se está en la cuerda floja con todos los materiales que manejamos para hacer una película. La película que veremos esta noche, **Las alas de la vida**, de Toni Canet, comienza con la instalación del



equipo de filmación en la casa del protagonista, y vemos al director dándole indicaciones al protagonista (luego el director no tendrá una presencia fuerte en la película). Eso es fundamental para la estructura del film; es como si le recordáramos al espectador que lo que está viendo es una película. Es una vida, y es un film que trata de atrapar lo que hay alrededor de esta vida. También puede ser una elección catastrófica si no se justifica en el propio film.

Es cierto que las condiciones del rodaje determinan buena parte de una película, pero en esa secuencia que se mencionaba (el sótano en **Faits divers**), aun ahí, Depardon toma decisiones al dejar una banda de sonido con la protesta del joven y una imagen al borde de lo invisible. Incluso en la secuencia de la mujer que se suicida podría no haber mostrado a los policías sacándose la gorra...

R. BECEYRO: Pierde al primero...

J. GOLDENBERG: ...y filma al segundo. Son decisiones que se toman en ciertas y determinadas condiciones de posibilidad. Depardon no podría retroceder más allá de la pared, pero podría haber tomado otras decisiones.

P. COLL: Por otra parte, en varias ocasiones Depardon habla de haber pedido permiso a las personas o de que en otras ocasiones no pudo pedirles permiso antes de filmarlas. Le pide permiso al marido de la mujer muerta, y el marido lo autoriza.

A. SADERMAN: En el sótano me parece que Depardon no le pidió permiso a nadie, salvo a los policías. Cuando va en la camioneta y pasan cosas afuera no

le pide permiso a nadie. Cuando va a filmar al travesti herido no le pide permiso a nadie. Pero pienso que el hecho de pedir permiso o no pedirlo, no resuelve la cuestión central.

M. LLINÁS: Deberíamos preguntarnos por qué no podemos poner en el mismo nivel el film de Depardon y los execrables productos televisivos, como "Policías en acción", que podría pensarse que tienen procedimientos iniciales parecidos. ¿Cuáles son los procedimientos que el gran film utiliza y que lo diferencian radicalmente del producto televisivo?

P. REYERO: Los "Reality shows" aparecen cuando se dan cuenta de que las historias con gente común, con seres anónimos, funcionan y generan cierto interés.

M. LLINÁS: En los "Reality" si hay algo que no aparece es la verdad.

P. REYERO: De un lado está la búsqueda de cierta verdad, y del otro lado un negocio, algo que sólo es un negocio.

M. LLINÁS: Me parece poco marcar esta diferencia, que el móvil inicial sea la explicación de todo. No basta con decir que uno es un canalla y el otro es un artista; y habría que establecer una diferenciación en el plano de los procedimientos. Lo gracioso de los "Reality" es que son completamente refractarios a la realidad que su nombre alude. Todo está tan afectado por la cámara, todo se hace para la cámara.

P. REYERO: Quizá sería como diferenciar entre erotismo y pornografía.

Kieslovski establecía como límite de lo filmable la agonía de una persona. ¿Quién tiene derecho a filmar ese momento íntimo, único, irreplicable, determinante? ¿Quién tiene derecho a filmar a alguien agonizando?

J. GOLDENBERG: Aquel a quien el que agonizaba le pidió que lo filmara.

P. REYERO: En ese caso sí.

M. CONTARDI: En **Faits divers** se filma una agonía, aunque nadie lo sepa. Los policías hablan con el marido en el pasillo y dicen algo así como “llegamos a tiempo”. Nadie, ni Depardon, sabe que lo que está filmando es la agonía, el momento previo a la muerte.

J. GOLDENBERG: Si se compara **Faits divers** y un programa como “Policías en acción”, pueden advertirse diferencias en, por ejemplo, el manejo de los tiempos. Ese programa considera el ritmo como sinónimo de velocidad. Además, cuando se produce un hecho violento y llegan la policía y la cámara, todo el barrio sabe que existe “Policías en acción”. El fenómeno es así totalmente diferente. La cámara llega y los chicos le hacen morisquetas.

Los materiales de “Policías...” son la reiteración, el énfasis, la música que invade todo, señalando que el espectador debe estar tenso cuando los hechos son en realidad de una banalidad completa. La retórica musical trata de conducir al espectador en cierta dirección. Son otros los materiales que uno y otro utilizan.

M. LLINÁS: A veces veo esos programas, y me doy cuenta de que la cámara se comporta de una manera voraz, intentando ver lo más cerca posible, más

allá de cualquier idea. Creo que en **Faits divers**, por el contrario, lo esencial es el lugar desde el cual se mira. Es más importante eso que lo que está sucediendo. Se despliega el espacio que está entre lo que se muestra y el lugar donde está la cámara. Eso no existe en “Policías...”.

Cuando se planteaba la cuestión “moral”, se cuestionaba el hecho de que la cámara de Depardon se metiera ahí. Y la respuesta es que la cámara se mete ahí y al mismo tiempo está reflexionando hasta dónde meterse y cómo meterse. Ése es el valor de **Faits divers** con relación a la cuestión del *voyeurismo*.

R. BECEYRO: Respecto de la secuencia del suicidio de la mujer, se ha dicho que la realidad dispone de un número limitado de posibilidades de ser filmada. Creo que no es así. En esa secuencia hay una graduación de planos; el plano en el que el policía se saca la gorra, es el plano adecuado para que un policía se saque la gorra, y esa secuencia se cierra con el Plano General. No es posible decir que esa es la única manera de filmar esa situación.

Y un ejemplo de la cuestión de los “límites” que se han mencionado, al mismo tiempo que se roza la cuestión de cómo narrar lo inenarrable (eso que hace que el *travelling* de *Kapó* sea abyecto, en razón de la materia que maneja), está en **Shoah**, en la secuencia del peluquero. El peluquero empieza a hablar, dice “No, basta”, y Lanzmann le dice que ya han discutido la cuestión, que es necesario que lo haga. ¿Por qué uno está de acuerdo con Lanzmann? Porque es necesario filmar esa secuencia, para ese film extraordinario. La prueba no está en el permiso que se solicita. Está en el valor de la película.



E. BERNINI: Habría dos justificaciones para poder mostrar eso que no se puede mostrar: una es la política, otra es la estética.

A. SADERMAN: Me parece que Depardon filma la secuencia del suicidio de manera continua, y para no perderse detalles de lo que está sucediendo, filma en un plano general.

R. BECEYRO: ¿Y el plano corto, cuando el policía se saca la gorra?

Uno sabe que la filmación es continua, pero también que hay posibilidades de montaje que ya se prevén en el momento de la filmación, como es la diferencia de angulación o la diferencia de planos.

Uno ve el film terminado, y ve que la secuencia de la muerte (la única muerte en toda la película) termina en un tono grave, acentuado por ese plano general prolongado en el que ya no pasa nada. No es la única forma de filmar esa situación. El plano general se libera de lo que está pasando; un plano más cercano estaría más pegado a lo que está sucediendo. Es la nota final de la secuencia en la que está la muerte.

Por diversos procedimientos de filmación, que ya apuntan al montaje de la película, tenemos aquí una manera de desarrollar –digamos– dramáticamente esa situación.

M. LLINÁS: Me pareció, además, que Depardon utilizaba un lente normal. Y ésa no es la única forma posible. No usa el teleobjetivo, que andaría buscando detalles cercanos. Hay ahí una decisión.

R. BECEYRO: Si tomamos la secuencia de la violación, que se desarrolla extensamente, que comienza en la

casa del comisario que escucha música, luego el viaje hacia la comisaría, etc. No es la única manera posible de filmar esa secuencia.

Por otra parte, es el único momento en que la cara del personaje (el joven acusado de violación) aparece tapada por una mascarilla. Eso aparece sólo en la edición DVD reciente, porque en el VHS de hace algunos años se podía ver perfectamente la cara del joven.

En la secuencia de la violación hay muchas decisiones que se toman: largarse o no a seguir a un personaje que se dirige al pasillo, desde qué lugar filmar cada momento de la situación, etc. Y luego, en el montaje, ver qué fragmentos elegir y cómo unirlos.



Tercer día.
Sobre *Hachero nomás* y
sobre *Regreso a Fortín Olmos*

E. BERNINI: Anoche vimos **Regreso a Fortín Olmos**. Creo que este film plantea un hecho que concierne al documental moderno: la dificultad de acceso, de registro, de los hechos que el documental enfrenta. El testimonio de varios protagonistas nos relata un hecho del cual, al parecer, no se conservan imágenes: una experiencia comunitaria de la que sólo tenemos las palabras, el testimonio de quienes la vivieron. **Regreso a Fortín Olmos** se basa más en la palabra que en la imagen, y las únicas imágenes del pasado que se ven son las del documental **Hachero nomás**, que cuenta la situación previa a la experiencia comunitaria.

Cuando vemos, casi desde su lecho de muerte, a la docente peronista, nos damos cuenta de que el poder de estas palabras reside en que, en el futuro, esas palabras no estarán más, que ciertas experiencias, históricas, políticas, sociales, se conservan con los cuerpos de sus actores. Cuando ya no tengamos la palabra de quienes tuvieron esa experiencia, la experiencia se perdería.

Además, en **Regreso a Fortín Olmos** se cuenta una experiencia política que, paradójicamente, fracasa a causa de la política misma. En cuanto a esto, Goldenberg y Coll parecen apuntar, en su documental, sobre todo, a mostrar el fracaso de la política.

O. MEYER: En **Regreso a Fortín Olmos**, la utilización de fragmentos de **Hachero nomás**, de los mismos realizadores de **Regreso a Fortín Olmos**, plantea la cuestión de saber si la nueva ubicación de las imágenes de **Hachero nomás** da a esas imágenes filmadas en 1966 una nueva significación. ¿Qué se mantiene, de aquella mirada de Jorge y Patricio en el '66, en este nuevo film?

J. GOLDENBERG: Cuando hicimos **Hachero nomás** se trataba de poner en imágenes, de la manera más clara posible, las condiciones de vida de los hacheros que vivían y trabajaban en la Cuña boscosa. Ver cómo vivía esta población seminómada en el momento en que la empresa La Forestal se retiraba de ahí, después de setenta años de explotación de la madera. Tenía un sentido de –digamos– denuncia, o al menos trataba de exponer cuáles eran las condiciones de vida de los hacheros y cuáles eran sus demandas. Ahora, en esta nueva película, ese material suministra indicios del contexto en el cual los personajes de **Regreso a Fortín Olmos** desarrollaron la experiencia de la cooperativa. Este material no cumple una función diferente de la que cumplen las fotografías que aparecen en la película. Nos sitúan en ese momento, en ese lugar. Vemos, por ejemplo, la fotografía del rancho de Iván, que hoy tiene las paredes destrozadas. De la experiencia de la Cooperativa no hay archivos, y lo que resta lo vemos en el film, cuando en aquel galpón se encuentran algunas facturas, y la convocatoria a una reunión.

E. BERNINI: Quisiera preguntarles el criterio con el que seleccionaron a las personas que aparecen en el film. Me pareció que había un testimonio central (el de la mujer del médico) y el de dos sacerdotes como los más importantes.

P. COLL: **Regreso a Fortín Olmos** comienza con fragmentos de **Hachero nomás**, y todavía no se sabe que son material de archivo, y termina con las imágenes de **Hachero nomás**, que ahora sí son imágenes de archivo, cerrando el arco narrativo del film. El material de archivo permite situar tanto a la em-

presa La Forestal como a muchos protagonistas, los mismos que aparecen en **Regreso a Fortín Olmos**. Todas las personas vivas que participaron de los hechos, y que pudimos encontrar, fueron entrevistadas. No todos esos testimonios están en el film, por lo menos uno no fue usado, el de la mujer de Jacinto Monzón, porque hubo problemas de sonido y resultaba un poco incoherente. Hay algunas personas que no pudieron ser encontradas, como Mirta, la mujer de Juan Beláustegui, de quien no se sabe si vive o no. Hubo otro sacerdote que se negó a participar de la película, un ex cura de apellido Maldonado.

E. BERNINI: El montaje trabaja con varios discursos y construye finalmente un único discurso. En este punto, recordé **Trelew**, de Mariana Arruti, film que, sin embargo, tiene otra idea del documental y de la política.

M. LLINÁS: Hay en **Trelew** una mayor diferenciación entre los testimonios; no todos piensan lo mismo.

J. GOLDENBERG: Me parece que en nuestra película también hay puntos de vista diferentes. Creo que las tensiones que existieron entre los integrantes del grupo están expuestas en la película. Hay hasta lo que se puede llamar ajustes de cuentas.

M. LLINÁS: Pero la película no trabaja con puntos de vista opuestos, si exceptuamos a ese personaje fantasmagórico, la mala de la película. Y ahí sí hay un contrapunto entre lo que ella dice y lo que dicen los demás.

E. BERNINI: Lo que diferencia a las dos películas es la idea de reconstrucción. En **Trelew**, se hace una

reconstrucción a partir de la reivindicación de la militancia, mientras que **Regreso a Fortín Olmos** tiene una mirada decepcionada de la experiencia. Hay aquí una idea del fracaso de la política. Mientras que en **Trelew** hay como una apuesta a la política.

PÚBLICO: *¿No pensaron en la posibilidad de incorporarse a la propia película, como narradores, volviendo al lugar de la película del '66?*

J. GOLDENBERG: En algún momento estuvo la idea de incorporarnos como personajes. Luego dimos un paso atrás y tomamos una cierta distancia, pero nuestra presencia en el film, aunque no es enfática, no desaparece. Al comienzo Ana María hace a mano alzada un mapa del pueblo, y está clara nuestra presencia ahí, pidiendo ese dibujo.

También se podría haber hecho otro film, desmontando **Hachero nomás** y haciendo, hoy, un análisis morfológico de la película, atado, si se quiere, a un análisis político. Pero ésa sería "otra" película, no **Regreso a Fortín Olmos**.

P. COLL: Creo que lo que se plantea es que nosotros de alguna manera nos escondemos detrás del personaje de Iván Bartolucci para utilizarlo como pretexto en su regreso a Fortín Olmos. Creo que eso está totalmente deslindado en la película, porque se aclara que queremos volver a la región y rastrear lo que había quedado de esa experiencia y de sus protagonistas, pero no en los términos en que lo hace el personaje de Iván. Afortunadamente Iván quiso volver con nosotros a Fortín Olmos, y nos ayudó así a estructurar una película que nosotros, al comienzo, no sabíamos cómo iba a ser.

Porque la película comenzó con un trabajo de investigación durante el cual nosotros íbamos registrando la búsqueda de los indicios, tanto de los pobladores del lugar como de aquellos que, lejanamente, habían pasado por allí, y ahora estaban viviendo muy lejos y hacían el balance de lo que había pasado. No había ninguna estructura previa y, parafraseando a Reyer, nosotros no teníamos ninguna historia que contar. Íbamos, simplemente, a ver qué había sido de aquello. Lo que fuimos obteniendo de información, esos datos y los testimonios, y lo que se iba generando mientras avanzaba esta investigación, constituyó finalmente la película.

Fue una experiencia bastante insólita: la película se fue haciendo sola.

Era como una embarcación que avanzaba sola, y en un determinado momento nos planteamos que ya era hora de tirar el ancla.

J. GOLDENBERG: Sin embargo no todo fue pura espontaneidad. Cada período de rodaje nos abría alguna línea con la cual encarábamos el siguiente. Pero es cierto que nunca hubo un proyecto acabado en nuestras cabezas.

P. COLL: Incluso en cierto momento discutimos la posibilidad de introducir escenas “de ficción”. Fue ésa una de las variadas especulaciones que hicimos, porque tratar de develar lo que realmente había ocurrido era dificultoso.

Iván cuenta en una secuencia que ellos se reunían en el monte, para leer. Él tenía una foto con Juan Belástegui leyendo *Los justos*, de Albert Camus. Así que nos pusimos a leer *Los justos*, y pensamos que podíamos montar *Los justos* y ponerlo dentro de la película.

PÚBLICO: *Me parece que el film circunscribe lo que sucedió a la experiencia de los militantes políticos, y no veo a los habitantes de Fortín Olmos ocupando un lugar equivalente en el film.*

PÚBLICO: *Se mencionó que se había hecho una entrevista a la esposa de uno de los dirigentes hacheros que al final se descartó porque no era coherente. Descartar un testimonio es una decisión de peso.*

P. COLL: Nosotros asumimos totalmente nuestro trabajo: aquí está “nuestra” película, esto es lo que nosotros hicimos. Digo esto para evitar cualquier suposición de engaño o manipulación.

Hay varios habitantes del pueblo, como Rita Verón, que aparecen en el film. Luisa Figueroa, Fiti Monzón y Eldina Ordoñez son habitantes del pueblo. Amadea de Bártolo es una habitante del pueblo, y ya vamos por la media docena.

La película ya empieza diciendo: “Nosotros, en el año 1966, quedamos impactados por el trabajo de unos militantes. Vamos en busca de ellos”.

J. GOLDENBERG: Nosotros no pretendimos dar la totalidad exhaustiva de un proceso. Íbamos a la búsqueda de estas personas que voluntariamente tomaron la decisión de abandonar su hábitat natural, meterse en el monte, vivir como vivían los hacheros (no poner mosquiteros porque, si a los hacheros los picaban los mosquitos, “a mí también me tenían que picar”, por ejemplo), y ellos son nuestros personajes principales. Si algo dice la película es la complejidad de una intervención con una voluntad de cambio, que eso fue lo que hicieron los militantes. Y las dificultades que eso supone: consigo mismos, con el contex-



to, la dificultad de las relaciones entre ellos.

Esta gente nos puede dar, y de hecho nos da, una síntesis, que es “su” síntesis, que además se diferencia de las demás. No dice lo mismo Iván que Ana María, que Rubén, que el cura Paoli, quien está en el comienzo de toda la experiencia. Paoli, por ejemplo, ve todo en un plano general, en una lectura de los Evangelios, y nunca descendió al relato de la mugre cotidiana. Dice: “No sé hasta dónde se puede hablar de odio, pero no nos querían ahí”.

No podíamos tener 360 grados de puntos de vista, y eso fue nuestra decisión.

P. COLL: La eliminación de alguna entrevista se dio por cuestiones evidentes: si uno pregunta algo y te contestan con un monosílabo, si no entienden qué preguntás y te hablan de sus nietos, si pasa un carro y no se escucha lo que dicen, uno tiene que eliminar esa entrevista. Se elimina porque no sirve, no porque no está de acuerdo con lo que uno piensa, como se podría insinuar.

Esta película ha tenido seis versiones, seis montajes, y durante ese trabajo se han eliminado muchas cosas. Teníamos que lograr la síntesis propia de “una película”.

R. BECEYRO: Hay momentos en que el relato es conducido por Iván, y hay un momento en que Jorge aparece, saluda a la gente y se retira para que el relato siga siendo conducido por Iván. La primera persona (la de los realizadores) está muy contenida, y de alguna manera la película está contenta de tener a Iván para que conduzca el relato.

J. GOLDENBERG: Para nosotros, efectivamente, fue una bendición que Iván viniera por su propia cuenta a la Argentina, así no teníamos que pagarle el pasaje, pero también que aceptara venir con nosotros a Fortín Olmos. Se abría así una posibilidad de crear situaciones, encuentros, y cuando salí de cuadro era porque tenía que ir a buscar un micrófono. Toda la película fue hecha por Patricio y por mí, y finalmente nos pareció bien que hubiera sido hecha por nosotros dos. Iván fue muy útil para el film, no solamente por su presencia física en Fortín Olmos, sino también por su capacidad para sintetizar períodos, identificar momentos, como cuando habla de los malentendidos y nos señala el momento en que comienzan a sufrir el acoso externo. Y así ordena lo que pasó, lo que para nosotros fue una bendición.

P. COLL: La aparición de Jorge en cuadro (apareció durante la filmación muchas más veces) tenía que ver con el estilo del film, que iba detrás de los acontecimientos, filmando lo que estaba sucediendo. Uno no se iba a negar al saludo de un poblador, aunque eso pudiera arruinar la toma.

No hay, en **Regreso a Fortín Olmos**, ninguna situación planificada como “puesta en escena”.



Sobre *Balnearios* y sobre *Historias extraordinarias*

M. LLINÁS: Desearía plantear, en relación con mi film anterior, **Balnearios**, lo que se ha llamado “ironía”, palabra que me ha acompañado, no siempre de manera amistosa, durante mucho tiempo. A veces la palabra ironía reemplaza a otra, más compleja, que es “burla”. Ironía es una palabra que no le hace mal a nadie, pero burla sí.

Si tomamos la ironía en un sentido recto, de decir algo queriendo dar a entender otra cosa, y que en esa brecha hay un efecto humorístico, no entiendo cómo se podría aplicar eso al cine, sobre todo a un film documental. Lo más factible podría ser la “sátira”, ahí donde el narrador se toma las cosas en serio pero los espectadores no. Y no me parece que en **Balnearios** se haga eso. No me parece que el film establezca un discurso que deba ser leído de una segunda manera por cierto público competente.

Me parece que, por el contrario, podría plantearse la cuestión del “engaño”: manejar materiales reales haciéndolos parecer ficticios. Utilizo la expresión de “reales” para esos materiales que no fueron puestos en escena para la filmación.

En **Balnearios** se trató de manipular ciertos materiales procedentes de la realidad para que dieran la sensación de un relato de ficción, y así no deberle su tono a la realidad. Supuse que el tono zumbón de la película podría producir un efecto humorístico, pero nunca imaginé que estaba haciendo una película, finalmente, cómica. Eso fue, al parecer, lo que pasó.

Me resisto a pensar que ese efecto provenga de la ironía y ese sobreentendido que la ironía tiene con el espectador.

Se produce, creo, una especie de extrañamiento cuando esos materiales reales, por una serie de procedimientos, ya en el momento del registro (por

ejemplo, el uso de ópticas poco habituales en el documental, como pueden ser los granangulares extremos), hasta el tratamiento que se dio a esos materiales en el montaje, generan cierta sensación de extrañeza. Se vuelve indiscernible saber qué es cierto y qué no. Así la posibilidad que tiene el cine para enganar se vuelve un elemento central, es la propia película. Este juego no es utilizado como un método para llegar a algo, o para hablar de algo, sino que es el fin último de la película. La moral del film se limita a sus procedimientos y a la relación de los procedimientos entre sí y no incluye una relación moral con su tema. En **Balnearios** su giro tiene que ver con la relación de los materiales entre sí y no tanto con lo que diga sobre su tema. Sobre los balnearios, la película no dice nada. Si dice algo es sobre el mundo, lo dice en términos estrictamente formales, y de ninguna manera en términos sociológicos o morales.

O. MEYER: Podría darse a la palabra ironía cierto matiz que tiene que ver con el lugar desde el cual se enuncia, que me parece es un lugar inseguro. La burla proviene de un lugar seguro, la ironía no. Alguien se burla desde una certeza, alguien es irónico a partir de un lugar inseguro, porque no se sabe bien dónde se está parado frente a eso que se está viendo. En este caso estás parado frente al cine, y si fuese una película irónica, lo sería sobre el cine y no sobre los balnearios.

E. BERNINI: Pensaba en la ironía en ese sentido, como una desconfianza frente al carácter objetivo, indicial, documental, de la imagen. En esa desconfianza puede haber ironía y puede haber crítica. Ahora bien, **Balnearios** no me parece una película inocente. Las



películas siempre dicen algo más, a pesar de las intenciones del realizador.

M. CONTARDI: Más allá del uso de una u otra palabra, se puede pensar que en el film hay una especie de desconfianza, y de ahí el tono zumbón, irónico, sobre el documental.

R. BECEYRO: ¿Podría decirse lo mismo, en cuanto a esa desconfianza ante los materiales, de **Historias extraordinarias**?

M. LLINÁS: Me parece que esa oscilación del cine entre perpetrar un engaño y decir la verdad es algo que me fascina. Es lo que más me interesa en el trabajo cinematográfico.

Filippelli decía, en este mismo lugar, hace un año, que cuando engañaba al espectador, haciéndole creer que dos lugares distantes eran uno solo, sentía un placer particular.

R. BECEYRO: ¿Pero acaso eso no es el cine? Dos tomas que construyen un espacio, o dos tomas que construyen un tiempo. Ese placer que sentía Filippelli, ¿no es acaso el placer de hacer cine, el placer de contar algo?

M. LLINÁS: Creo que Filippelli encuentra en esa posibilidad de engaño que tiene el cine lo que le gusta del cine, que sólo puede hacer el cine.

A mí me pasa lo mismo. Pero también mi corazoncito baziniano se conmueve ante construcciones que son válidas sólo en relación con lo real.

En **Historias extraordinarias** hay una especie de chiste sobre lo que Bazin decía, en su ensayo “Mon-

taje prohibido”, acerca de que el león y Chaplin debían estar en el mismo plano. Si se hubiera construido, con un plano y un contraplano, una realidad determinada por el montaje, todo estaría contaminado de falsedad. En mi film hay un momento en que se homenajea la afirmación de Bazin.

Pero también hay otro momento en que a un personaje, a una mujer, se la ve muy lejos, desenfocada, viniendo a cámara en un plano largo, y sé que no es una mujer, que es un hombre disfrazado con el vestuario que utilizaba la mujer. De esa manera creemos ver a una mujer hermosa ahí donde hay un hombre desgarbado, y el relato sigue. Es el engaño en estado puro, que sólo ustedes conocen, y a mí eso me enorgullece.

De esos dos procedimientos utilizados en el mismo film, que hacen de mí un sacerdote baziniano y un pícaro porque utilizo procedimientos opuestos, en uno donde es imprescindible decir la verdad, y en el otro donde está oculto el engaño, de ambos me hago cargo. Siento que el cine está por igual en ambos procedimientos.

El problema que se plantea es cuándo utilizar un procedimiento y cuándo utilizar el otro. ¿Cuándo es necesario, casi heroico, mentir, o más bien cuándo utilizar el artificio cinematográfico para crear una verdad que no existe, y cuándo es imprescindible decir la verdad?

¿Cómo trabajar, entonces, el film de ficción, teniendo a mi disposición todos los elementos y no dependiendo de la realidad? Hay que considerar, además, que iba a disponer de la herramienta más poderosa del narrador, que yo iba a usar, y a abusar: la voz en *off*, el arma de destrucción masiva de los narradores. El narrador puede nombrar y así dar sentido. Yo tenía que evitar que las imágenes, en ese film donde se iba

a utilizar mucho la voz en *off*, fuesen algo carente de vida, meras ilustraciones. ¿Cómo lograr que la realidad indomable, propia del documental, de alguna manera estuviese también presente?

No utilicé algunos recursos (como improvisar durante la filmación) que se supone, mediante el azar, introducen algo de realidad. Colocar la cámara en una situación en que estuviese excedida y plantear así algo de verdad; eso no lo hice.

Lo que intenté hacer es que la realidad que yo estaba creando, si bien no tenía autonomía respecto de la cámara, sí tuviese, o aportara, cierto peligro. Que hubiera determinadas reglas en el plano, que me obligasen a un esfuerzo en cuanto a los materiales. Por ejemplo: producir un cuadro en el que todo sucediera en ese plano, con algo de elemento coreográfico, que pudiese salir “mal”. Limitar mis posibilidades de intervención en la escena. Imponerme ciertas reglas que variaban de una situación a otra, donde el tiempo o el espacio escaparan a mi control. Pienso en alguna película de Buster Keaton, donde la dificultad que tiene el actor para hacer algo no está construida en el montaje, sino que está presente en el plano, y esa dificultad, casi frívola, deportiva, se incorpora a la imagen, es parte de lo que se está narrando.

Hay, entonces, en el film, partes en donde la dificultad que se puede enfrentar se asume como tal, y vemos, un poco gimnásticamente, cómo el actor o el *cameraman* la han resuelto.

Podría decir, por lo tanto, que en mis films mentí, cuando mentir era más difícil que decir la verdad: **Balnearios**, y dije la verdad cuando decirla era más difícil que mentir: **Historias extraordinarias**.

Traté de que el material de ficción tuviese algo de vida, algo que se me habría escapado si hubiese utilizado

una puesta en escena con todos los medios. Y cuando hubo que filmar un plano en África, que hubiera podido ser filmado en Zárate, nos fuimos a África.

Así se planteó la postura moral de la película respecto de los materiales.

E. BERNINI: Me hace acordar a **Balnearios**, donde experimentabas con materiales de la realidad como si fueran ficción.

En **Historias extraordinarias**, ¿la duración tiene que ver con esta idea de experimentación?

M. LLINÁS: Creo que no. Yo no sabía cuánto iba a durar la película. No traté de provocar con la idea de una película de cuatro horas. Hubiera estado feliz si la película duraba 2 horas. Ahora que se estrenó, y que fue bien recibida, todo pasa. Pero al momento de largarla no se sabía lo que iba a pasar, y podía ser una especie de monstruo indigesto. Resultó que duraba 4 horas y entonces dijimos, bueno, queda así. Existía la idea de una proliferación de historias, eso sí, como un árbol que se fuese abriendo, una especie de novela donde los hombres se perdiesen en un laberinto. Pero no sabía que iba a durar 4 horas.

La palabra experimentación en el cine no es muy seria, uno piensa en esa gente que raya la película o que la pisotea, y uno no tiene que ver con eso.

E. BERNINI: Ésa sería la experimentación de otra época, con un programa establecido. En tu caso la experimentación no parece responder a un programa.

M. LLINÁS: Entonces sí es experimentación. Se trató de hacer una novela de aventuras a la manera clásica, como las de Salgari, sin que fuese algo ridículo o



anacrónico. Ver en qué medida el argumento seguía siendo un elemento posible para el cine dada la crisis del argumento en el cine en los últimos cuarenta años. En trabajar el argumento como un problema hay algo de experimentación.

Cómo poder construir una narración donde el argumento está en un primer plano sin que el film se convirtiera en una película a lo Indiana Jones, que no se plantea nada, que sólo reproduce cuestiones viejas. Se trataba de poner a prueba esos materiales.

La proliferación de las historias, y la duración de 4 horas, fueron la consecuencia de ese planteo. La tentativa necesitaba la saturación, el exceso.

Pero no estoy de acuerdo con cierta lectura que a veces se hace de mi film. Alguien me dijo: “Le tapaste la boca a más de uno, esos que dicen que ya no se pueden contar historias”. Esta película no es un film donde vuelve el argumento triunfalmente. Mi film es un film cerrado en sí mismo, y no es la expresión de un populismo que traiga el renacimiento de los films argumentales.

R. BECEYRO: En esa buena recepción que ha tenido **Historias extraordinarias**, ¿hay algún equívoco?

M. LLINÁS: No sé, pero si hay algún equívoco debe venir de eso que acabo de decir (el retorno del argumento, etc.). La posibilidad de contar una historia, que parecía haber desaparecido del cine moderno es tomada desde una perspectiva reaccionaria, pero pienso que la película no es reaccionaria.

La idea de que mi película estaría respondiendo a cierto cine argentino que trabaja los tiempos muertos me parece equivocada. Siento que mi película está más cerca de **El hombre robado**, de Matías Piñeiro,

que de **Tiempo de valientes**, de Damián Szifrón.

E. BERNINI: La contemporaneidad (por oposición al cine moderno) estaría en tu cine en esa experimentación sin programa e, incluso, mientras que un documental, en principio, tiene una finalidad, en **Balnearios** nos encontramos con una finalidad sin fin. La contemporaneidad se manifiesta además en tu propio discurso cuando planteás las cuestiones relacionadas con los materiales, que tienen que ver con un aprendizaje universitario.

R. BECEYRO: ¿Cuáles han sido tus referencias en **Historias extraordinarias**?

M. LLINÁS: Siendo una película tan larga, uno las va encontrado a cada paso. El abuelo de la película, yo tendría que decir, con perdón de la palabra, es Borges, padre y dueño de los procedimientos que la película utiliza. El procedimiento central, que consiste en suponer que un film, mucho más largo que éste, ya existe, y nosotros ofrecemos sólo un resumen de ese film, es un procedimiento típicamente borgiano. Es también una inquietud de Borges plantearse qué hacer con el argumento, con la trama, en un momento en que ambos están en crisis. El cine siempre llega tarde: Borges ya lo hizo en los cuarenta.

En el plano cinematográfico no hay una referencia similar. Por supuesto que vi **Jules et Jim** y **Dos inglesas y el continente**, de François Truffaut, antes de hacer la película, aunque si hay un padre en la manera de jugar, ése es Alfred Hitchcock. Hay otras referencias más puntuales que no voy a citar porque si no se haría un catálogo, desde Renoir hasta John Ford. También me han influenciado autores teatrales con-

temporáneos, como Rafael Spregelburd. Como son personas que uno conoce, la relación con esa referencia no es tan clara.

Finalmente, es paradójicamente borgiana esta película de 4 horas.

E. BERNINI: Rafael Spregelburd trabaja con el mismo modelo de extensión y de proliferación que tu película en el teatro y en la literatura uno puede pensar en César Aira.

O. MEYER: Ya que se habla de literatura, me parece que se puede hablar de *Tristram Shandy*, de Laurence Sterne. En esa gran novela se asiste a una proliferación de historias pequeñas, y aparecen esos siglos de la modernidad que se mencionaron. Lo contemporáneo parece que ya estaba en el siglo XVII.

M. LLINÁS: Es la primera vez que se menciona a *Tristram Shandy* en relación con mi película, y debo confesar que no he leído *Tristram Shandy*.

PÚBLICO: *¿Qué pensaste cuando se dijo de tu film que marcaba una nueva etapa en el cine argentino?*

M. LLINÁS: Que se digan cosas buenas de un film que uno hizo es agradable, pero no creo que marque nada. No veo en qué línea **Historias extraordinarias** podría marcar un antes y un después. **Pizza, birra y faso** marca algo: un tipo de cine en el cual lo que se dice tiene que ver con su modo de producción: el film habla de la marginalidad y está filmada también de un modo marginal.

Pero no puedo imaginarme una especie de descendencia a partir de **Historias extraordinarias**. Si la lí-

nea fuese la del redescubrimiento del argumento y esas cosas, entonces me parecería una mala noticia.

PÚBLICO: *Últimamente se pensaba que el cine argentino abusaba de los tiempos muertos.*

M. LLINÁS: No participo de esa crítica. No soy de los que se “aburren”. No opongo una película “divertida” a un presunto cuerpo de películas “aburridas”. Si se elogia **Historias extraordinarias** con esos argumentos, me dan ganas de hacer películas muy aburridas. Creo que **Historias extraordinarias** no tiene descendencia posible; inaugura un género y lo cancela.

PÚBLICO: *Con respecto al uso de la voz en off...*

M. LLINÁS: Me interesa trabajar con formas de narración fuertes, más afines a mi manera de ser. No diluir al narrador sino hacerlo muy presente, y que sea algo tan importante como los materiales. Y la voz en *off* fue utilizada como medio de desarrollar la idea de que cada película incluye muchas películas en sí misma. La idea de una película que fuese oscilando entre una cosa y otra, y que pese a eso conservara cierta coherencia.

Quería llevar al extremo, en **Historias extraordinarias**, el procedimiento ya utilizado en **Balnearios**, con el empleo de materiales muy diversos. Y eso me parecía imposible sin el uso de la voz en *off*, que permite hacer una película un poco enciclopédica.





Films proyectados
en el Encuentro Nacional
de Cine Documental (2008)

■ **CANCIÓN DE CEYLÁN (SONG OF CEYLON),
de Basil Wright**

Fotografía: Basil Wright

Producción: John Grierson

Música: Walter Leight

Producción: Empire Marketing Board

Inglaterra, 1935, 37 minutos

■ **CORREO NOCTURNO (NIGHT MAIL),
de Basil Wright y Harry Watt**

Poema: W.H. Auden

Música: Benjamin Britten

Supervisión: John Grierson y Alberto Cavalcanti

Producción: General Post Office

Inglaterra, 1936, 23 minutos

■ **DÁRSENA SUR**

Dirección: Pablo Reyero

Producción ejecutiva: Lita Stantic

Fotografía: Marcelo Iaccarino

Montaje: Oscar Parajón

Música: Gaby Kerpel

Investigación: Pablo Reyero y María Ester Gilio

Argentina, 1997, 77 minutos

■ **LA CRUZ DEL SUR**

Dirección: Pablo Reyero

Guión: Pablo Reyero, con la colaboración de
Gustavo Fontán, Mauricio Kartún y Jorge Goldenberg

Producción: Pablo Reyero y Margarita Seguy

Fotografía: Marcelo Iaccarino y Mariano Cúneo

Montaje: Fabio Pallero

Sonido: Abel Tortorelli

Argentina/Francia, 2002, 87 minutos

■ **ÁNGELES CAÍDOS**

Guión y dirección: Pablo Reyero

Fotografía: Nicolás Richat, Pablo González

Montaje: Rodrigo Caprotti

Sonido: Juan Pablo Lucas, Lucas Rubinch,

Juan Ignacio Bernardis, Abel Tortorelli

Argentina, 2007, 64 minutos

■ **FAITS DIVERS, de Raymond Depardon**

Realización, fotografía y sonido: Raymond Depardon

Montaje: Françoise Prenant y François Margolin

Mezcla de sonido: Paul Bertault

Francia, 1983, 16 mm., 90 minutos

■ **REGRESO A FORTÍN OLMOS,
de Patricio Coll y Jorge Goldenberg**

Realización: Patricio Coll y Jorge Goldenberg

Producción: M.C. Producciones e Instituto Nacional de
Cine y Artes Audiovisuales, presentada por Cine Ojo.

Productores asociados: Patricio Coll y

Jorge Goldenberg

Producción ejecutiva: Marcelo Céspedes,

Carmen Guarini

Edición "offline": Diego Arévalo Rosconi

Edición "online" - color - "tape to tape": Hernán Buffa

Postproducción de sonido: Lena Esquenazi

Cámaras auxiliares: Segundo Cerrato,

Alejandro Fernández Mouján, Alberto Yaccelini

Estudio de mezcla: Sound Rec

Transfert "Hachero nomás": Stagnaro R + T

Argentina, 2008, 105 minutos



Correo nocturno | Dársena Sur |
Ángeles caídos | Faits divers |
Historias extraordinarias

■ **LAS ALAS DE LA VIDA, de Antoni P. Canet**

Idea: Carlos Cristos

Guión: Carmen Font, Carmen Santos, María Tomás,
Xavi García-Raffi, Francesc Hernández,
Antoni P. Canet, Jorge Goldenberg

Producción ejecutiva: Enric Alcina, Antoni P. Canet

Asistente de dirección: Enrique Navarro Monje

Sonido: Francesc Vidal

Música: Enric Murillo, Carlos Cristos

Fotografía: Alejandro Plá

Montaje: Juan Carlos Rodríguez Arroyo
España, 2006, 90 minutos

■ **LA QUESTION DES ALLIANCES, de Jean-Louis Comolli**

Escrita con Michel Samson

Música: André Jaume

Fotografía: Jean-Louis Porte

Sonido: Jean-François Priester

Montaje: Anita Perez

Producción: Paul Saadoun
Francia, 1997, 90 minutos

■ **HISTORIAS EXTRAORDINARIAS, de Mariano Llinás**

Guión: Mariano Llinás

Fotografía: Agustín Mendiáharzi

Sonido: Rodrigo Sánchez Mariño, Nicolás Torchinsky

Edición: Alejo Moguillansky, Agustín Rolandelli

Música: Gabriel Chwojnik

Producción: Laura Citarella

Intérpretes: Walter Jakob, Agustín Mendiáharzu,
Mariano Llinás, Klaus Dietze, Horacio Morassi,
Eduardo Iacono
Argentina, 2008, Digibeta, 245 minutos

