

## ■ Hugo Druetta, Federico Esquerro, Griselda Tessio, Daniel Silber, Jorge Goldenberg (y, en ausencia) Jean-Louis Comolli

**El cineasta francés Jean-Louis Comolli debía participar en este Encuentro de Cine Documental de Santa Fe 2009, pero un problema cardíaco le impidió no solo viajar a la Argentina, sino desarrollar durante cierto tiempo, todo tipo de actividad.**

“Es una mala noticia en principio para mí, porque significa restringir severamente mis actividades (con todo lo que eso supone). Si no, me arriesgo a tener un accidente cardio-vascular más grave. Con toda mi decepción, mis lamentos, mi amargura, pero también con toda mi amistad.”

### **JEAN-LOUIS COMOLLI**

Comolli es un gran cineasta y seguramente el teórico de cine documental más importante del mundo actualmente. Es un caso único no solamente, como sucede con otros grandes cineastas, porque reflexiona sobre el cine a partir de sus propias películas, sino porque piensa el cine en torno a las grandes cuestiones que se plantean hoy en día. Precisamente los temas elegidos para las mesas de discusión de este Encuentro 2009 (el sonido, la escena política, la Shoah y las imágenes de archivo), son cuestiones “sugeridas” por escritos de Comolli, y por films realizados por Comolli.

Es por eso que, en la Discusión sobre la Escena política, se han intercalado fragmentos de textos de Comolli, e incluso alguna respuesta que Comolli nos envió a preguntas que le formulamos por *Email*. De esa manera Jean-Louis Comolli estuvo, omnipresente, en este Encuentro: se vieron películas suyas, se discutieron ideas suyas.

## Primer día. Sobre el sonido

**RAÚL BECEYRO:** Acabamos de ver los dos grandes films de la Escuela Documental inglesa (**Canción de Ceylán** y **Correo nocturno**) y dos films del gran documentalista de los cuarenta, Humphrey Jennings: **Listen to Britain** y **A diary for Timothy**.

Ya conocíamos **Listen to Britain**, aunque con una introducción que se le impuso a Jennings, y que él no quería, que ha sido eliminada en la última edición inglesa en DVD del film (se la incluye solo como un material adicional). **Listen to Britain** es un film de propaganda bélica, aunque cueste creerlo: ya desearía uno que todos los films de propaganda bélica fueran como el de Jennings.

Nunca se había visto **A diary for Timothy**, que narra la transición, de la guerra a la paz. Ahí se ven las evidentes ideas de izquierda de Jennings, y su explícita esperanza de un mundo mejor.

¿Por qué vemos estos films para luego discutir las cuestiones del sonido? Porque plantean, como pocos otros films, los problemas del sonido en el cine documental de la manera más amplia posible.

Nos encontramos ante los más grandes representantes del documental clásico, y podría pensarse que la cuestión del sonido directo no se les planteaba: hay música, hay voz en *off*, pero el sonido que corresponde exactamente a la imagen que vemos, todavía no.

Pensar eso sería un error. Ya en **Canción de Ceylán**, poco tiempo después de la llegada del sonoro, está la intención, o la ambición de tener el sonido directo, el sonido sincrónico (pensemos en la extraordinaria secuencia de la lección de danza). Y como todavía el equipamiento no lo permitía, tenemos un sonido directo aproximativo. Se hace todo lo que se puede para tener el mejor directo, aunque no sea todavía

posible (habrá que esperar 30 años para que aparezcan las cámaras y los grabadores adecuados).

**FEDERICO ESQUERRO:** Uno casi “escucha” el directo. Lo escucha, pero después dice, no, todavía no podían.

**R. BECEYRO:** Esa ambición por disponer de la posibilidad del directo, que parecía una característica de lo que podría llamarse documental moderno, ya aparecía en estos grandes films, desde el comienzo. Estos grandes films, como todos los grandes films, quieren tener “todo”.

La otra cuestión tiene que ver con lo que se podría llamar el estilo documental, o la apariencia documental. Cuando en **Correo nocturno**, en la primera toma, tenemos al señor que se acerca al jefe para avisar que el tren viene con atraso, y hay un *Travelling* que nos permite ver en un plano más cercano al hombre sentado y hablando por teléfono, se puede pensar que este documental, en la previsión de lo que va a suceder, que permite realizar ese *Travelling*, está utilizando procedimientos de la ficción. Pero no es así: está utilizando, simplemente, los procedimientos del cine, todos los procedimientos del cine.

**F. ESQUERRO:** Estoy impresionado por los dos films de Humphrey Jennings. Mientras los veía pensaba que eran “superproducciones”, no porque tuvieran más plata, sino porque utilizan “todos” los recursos del cine. Pensando en las cuestiones narrativas, o técnicas, y más precisamente en el sonido, había seguramente cosas grabadas ahí, en el lugar, quizá no directo, porque no se podía sincronizar, o la cámara hacía ruido, pero eran los sonidos del lugar, documentos sonoros, y además estaban sincronizados, y hay también

sonidos grabados en un estudio. Tenemos entonces voces grabadas en directo, voces dobladas, tenemos todos los recursos del cine, ficción o documental, da lo mismo. Está ahí el abanico de todas las posibilidades que un sonidista puede utilizar, o más bien todas las posibilidades que un cineasta puede utilizar.

**HUGO DRUETTA:** Acabo de “escuchar” estas 4 películas y en especial **Listen to Britain**, donde la ausencia de voz en *off* delega en el sonido gran parte de la narración, y donde a veces un sonido (una música) que corresponde a la situación real que estamos viendo, continúa luego como música de la película, ya no de la situación. Más allá de las cuestiones obvias de sonido, como la música, y las interpretaciones de piano, hay situaciones que están fuertemente condicionadas por la música, e incluso con planteos actuales de la música, como la música funcional. En la fábrica las mujeres tararean la música que están escuchando ahí, y esa música funcional tendrá consecuencias de mucho peso en el devenir de la música, y ya está presente en este film. Hay por otra parte un trabajo exquisito en las transiciones de los ruidos a la música. Además está la comunión que se produce en torno a la música, en los bailes, en los espectáculos donde los espectadores participan cantando, silbando. Realmente me asombró que en **Listen to Britain** los sonidos cuenten tanto.

**R. BECEYRO:** En efecto, en **Listen to Britain** los sonidos “cuentan” mucho, en los dos sentidos de la palabra. Cuentan porque son muy importantes, y también cuentan, porque ¿qué dice la película y qué medios utiliza para decirlo?

En primer lugar elimina la voz en *off*, que es la mane-

ra más visible de decir las cosas. Y queda entonces lo que se ve y lo que se escucha, para que el film pueda decir lo que dice.

Usando palabras, que la película no utiliza, puedo decir que esta película dice que “un pueblo como este es invencible”. De esa manera yo “resuelvo” en una frase, lo que el film “dice” en 20 minutos, usando los medios que tiene el cine para decir las cosas.

Además, para complicar aun más todo, uno sabe que las grandes películas dicen algo, pero uno a veces no sabe muy bien lo qué dicen.

Y también se sabe que cuando uno dice lo que he dicho, se expone al ridículo, y sin embargo creo que este film dice algo de ese orden: este pueblo tan “musical”, que baila, canta, ejecuta o escucha música, este pueblo es invencible.

Por otra parte, en este film de propaganda bélica, la guerra no está. O más bien aparece desde un punto de vista “civil”, no militar. Vemos a gente que espera, junto a las ambulancias, para salir cuando se producen los bombardeos enemigos, vemos a gente que fabrica cosas que van a ser utilizadas en la guerra, vemos a gente que espera, que vigila, esperando el momento en que la guerra aparezca.

Es tan “civil” esta visión de la guerra, que a los soldados solo los vemos pasar, raudos, mirados por los habitantes del pueblo, y si hay un desfile militar, eso se produce hacia el final, cuando uno se da cuenta de que es casi escandaloso que en un film de propaganda bélica, solo en los minutos finales aparezca un soldado con un arma en la mano. Este es un film civil, es un film cívico.

**H. DRUETTA:** En **Listen to Britain** la guerra, efectivamente, aparece acechante, que quizá sea la peor ma-



nera de aparecer. Hay además muchos sonidos metálicos, por ejemplo, que pueden formar parte tanto de la actividad cotidiana, como de la actividad bélica. Hay una ambivalencia en esos sonidos (de fábrica, pero también pueden ser de explosiones) que refuerzan la presencia de la guerra, escondida, al acecho, y que puede aparecer en cualquier momento.

**R. BECEYRO:** Esa presencia acechante de la guerra refuerza, me parece, lo que podría llamarse el punto de vista del film. No es la del soldado, es la del ciudadano, la del civil.

No olvidemos que Jennings fue el gran cineasta inglés de la guerra pero, en esa misma guerra, enfrente estaba otra gran cineasta, Leni Riefenstahl, que mostraba una sociedad bien diferente. La sociedad que muestra Leni Riefenstahl (en **El triunfo de la voluntad**, por ejemplo, el documental sobre el congreso del partido nazi en Nuremberg), es una sociedad militarizada, llena de botas, uniformes, banderas. Todo separa la sociedad civil de Jennings de la sociedad militarizada de Leni Riefenstahl.

A los militares de enfrente Jennings no opone otros militares, les opone la sociedad civil.

**H. DRUETTA:** Hay una imagen de **Listen to Britain** que es ilustrativa de esto. Mientras Myra Hess toca el piano, atrás hay un uniformado que da vuelta las páginas. El soldado está subordinado a la música, al arte.

**F. ESQUERRO:** Hay, en **A diary for Timothy** un momento en que se habla de la “música alemana” que tocan o escuchan los ingleses, al mismo tiempo que están combatiendo a los soldados alemanes. Y se dice que eso es algo que va haber que pensarlo alguna vez.

Ese es un pensamiento civil, no militar, pensar en los músicos alemanes.

**H. DRUETTA:** En **Canción de Ceylán** hay una utilización del sonido muy “musical”. Dejando de lado la utilización de la música, se puede ver cómo los sonidos empiezan a tener un juego propio, y cuando se produce esta autonomía de los sonidos, se empieza a transitar el camino hacia la música.

Me asombró entonces en **Canción de Ceylán** el valor musical que tienen los sonidos, y cómo se despegan de una apoyatura realista y adquieren el valor de una composición musical. Hay un momento en que, si uno separa el sonido, y lo escucha, no se diferencia mucho de las experiencias de Pierre Schaeffer en la Radio francesa, o de la música concreta, esas diversas combinaciones de sonidos, que pasan a ser consideradas música.

Me impactó mucho ver, sobre todo en **Canción de Ceylán**, que los sonidos tuvieran juego propio, vida propia.

**F. ESQUERRO:** Hay incluso limitaciones, como el sincronismo, algo difícil en esa época, que están usados “a favor” de la película. Hay una intención, una búsqueda del sincronismo pero sin que haya, como a veces se ve hoy, una “dictadura” del sincronismo. Cuando el sonido puede aparecer en sincronía con la imagen, lo pone, y cuando no puede, decide independizarse totalmente, y construir su “música”.

Dejando de lado estas maravillosas películas, pensaba algunas cosas que se refieren al sonido en el documental, y hay algo muy importante: lograr una especie de independencia de la banda sonora en relación con la imagen. Es cierto que hay momentos en

que hay dependencia (como en los sincronismos de boca) pero aún ahí debe haber una especie de “voluntad” de independencia.

En el reportaje que aparece en el Nº 3 de los *Cuadernos de Cine Documental*, André Rigaut dice, hablando de la grabación del sonido sobre el mismo soporte que la imagen, que “es un problema para el sonidista no poder decidir el momento en que la grabación comienza y cuando termina”. Este problema me parece que se puede resolver con determinadas formas de trabajo durante la filmación: el sonidista debe poder participar en la decisión de cuándo se filma. Aun cuando se grabe el sonido en la cámara, es útil poder contar con otro dispositivo para poder grabar sonidos, sin depender del *cameraman*. Esta independencia durante la filmación va en la dirección de aquella independencia de la banda sonora en el producto final. Cuando se filma algún plano general, o cuando no se filma, uno va juntando soniditos por el mundo, y cuando llega la hora de editar, esos sonidos están ahí, disponibles, y uno tiene otro punto de vista, que no es el de la cámara, y que sería más bien “un punto de oído”, que podría mostrar una realidad que la cámara no vio. Puede pensarse en una banda de sonido que no sea la simple ilustración de lo que se ve.

**R. BECEYRO:** Uno se da cuenta de la importancia que el sonido tiene para **Correo nocturno**, cuando ve que el encargado del sonido es el cineasta Alberto Cavalcanti, que ha trabajado la música de Britten y el poema de Auden para construir la banda de sonido.

**F. ESQUERRO:** Claro, y entonces uno ve a un realizador que trabaja una banda de sonido que tiene su vuelo propio.

**H. DRUETTA:** Y eso se ve también en **Canción de Ceylán**, en donde hay procedimientos “musicales” en el trabajo de sonido. En varios momentos hay, después de una de las situaciones musicales, poco tiempo después, una reminiscencia de sonidos. En un caso es un pitido agudo, en otro caso es la simulación de una sirena de barco. Luego de que este sonido ha aparecido, ligado a la imagen del comercio, vuelve a aparecer, como una especie de leitmotiv, como referencia de la actividad comercial. Estos son procedimientos musicales: anticipar algo que va a pasar, o reforzar el recuerdo de algo que sucedió a nivel sonoro.

Me parece que **Canción de Ceylán** es, de los 4 films, el que está más alejado del directo, y por eso mismo era más fácil realizar un trabajo propio, musical, porque se disponía de una mayor libertad.

**R. BECEYRO:** Es la más antigua de las cuatro y por eso mismo, el film que tenía más dificultades para tener el directo. Por esa razón el sincronismo es siempre aproximativo. La secuencia de la lección de danza, por ejemplo, evidencia un tocar los límites de la técnica: tiene la voluntad del sincronismo, pero le cuesta mucho concretarlo. Me parece que **Canción de Ceylán** también dice, en esa secuencia: “este pueblo es invencible”.

**H. DRUETTA:** En **Listen to Britain**, en el comienzo hay una especie de condensación de todo su sonido: se escuchan las trompetas iniciales, las risas de niños, los sonidos del desfile, gente hablando, perros que ladran y risas, todo eso en una yuxtaposición, y a veces una superposición, en los primeros segundos de la película. Esa es una presentación del tema, a nivel



sonoro, de todo lo que luego va a aparecer, separadamente, en el resto del film.

**F. ESQUERRO:** Hay en ciertos documentales una tendencia a la pasividad, tanto por parte del sonidista como del cineasta. Se piensa que el cine es un espejo que refleja lo que está pasando.

No es así. El cine es una construcción. Los films que hemos visto tienen una forma decidida, construida claramente. Con una intencionalidad no solo propagandística bélica, sino con una intencionalidad artística.

En cierto tipo de documental se piensa que uno pone la cámara y lo que importa es lo que sucede, y no los procedimientos que se utilizan. Y eso marca, me parece, la diferencia entre el cine y la televisión, entre el reportaje televisivo y una película, en donde hay un trabajo concreto con los materiales, trabajo arduo que busca la perfección.

Aparece esa pasividad, en el cine documental en general, y en el sonido en particular, donde vemos una doble pasividad: no solo se sigue a la acción, sino que también se sigue a la imagen.

Debe recuperarse esa idea de construir algo, de permanecer activo, y comprender que la película es justamente eso, no solo lo que se ve, sino también cómo se ve, y también lo que se oye, y cómo se lo oye.

**M. CONTARDI:** Quizá esa pasividad esté facilitada por la posibilidad de tener la imagen y el sonido, juntos, fácilmente, lo que ahora es posible por la evolución de la técnica.

Viendo tanto **Canción de Ceylán** como los films de Jennings, se ve que se busca el sincronismo, y que si lo hubiera tenido, lo hubiera usado, en varias ocasiones. Pero quizá haya una utilización diferente del

sonido, en primer lugar porque, especialmente **Canción de Ceylán**, se está en los comienzos del cine sonoro, y hay una disponibilidad del medio nuevo, para poder inventar cosas.

**Correo nocturno** pertenece, me parece, a la misma familia que las películas de Jennings. Usan materiales distintos (el poema de Auden, en un caso, solo música en el otro) es cierto, pero pertenecen a la misma familia.

**F. ESQUERRO:** Tenés razón. Ahora se obtiene “naturalmente” el sonido directo. Apretás un solo botón y están entrando una imagen y el sonido de esa imagen. Antes tenía que existir una “voluntad”, porque se partía de nada, y había que tomar decisiones para construir el sonido. En cambio ahora se piensa que el sonido se graba solo.

**M. CONTARDI:** La riqueza del cine de Jennings quizá se vea facilitada por ese no estar pegado a la realidad. Resulta paradójico que precisamente una riqueza suplementaria (la posibilidad de tener el sonido directo) conduzca a un cierto enflaquecimiento del cine. A mayores medios técnicos se pierde la riqueza de la banda sonora.

André Rigaut, el sonidista que mencionabas, también decía “Algunos realizadores incluso filman sin sonidista. El grabador está integrado en la cámara, y eso les parece suficiente.”

**F. ESQUERRO:** Me parece importante que se vuelva a la idea de esa construcción, que viene de la época en que no se podía tener el sonido directo, y que es necesaria también en esta época, en que podemos tener el directo muy fácilmente.



Ante esa imposibilidad de tener sonido directo, anti-  
guamente, se construía el sonido, tomando decisio-  
nes sobre lo que se iba a escuchar. Ahora se piensa  
que “el sonido se graba solo” aunque, por otro lado,  
aumentan las posibilidades materiales de lograr esa  
construcción porque gracias a la tecnología está eco-  
nómicamente al alcance de todos mientras que antes  
costaba mucho.

A veces tengo unas 100 bandas de sonido, y hace 10  
años para hacer eso hubiera necesitado un laborato-  
rio gigante, con 50 empleados, mientras que ahora lo  
hago en mi casa, solo, con una computadora.

Con los instrumentos de grabación pasa lo mismo.  
Antes cada minuto de grabación tenía un costo. Hoy,  
grabando en un disco rígido, no cuesta nada.

Las herramientas para construir la banda sonora son  
tan accesibles que se puede volver a trabajar el so-  
nido como antes. Antes no se podía hacer otra cosa,  
pero hoy hay que elegir trabajar así.

Cuando trabajo en documentales, incluso con pelícu-  
las de ficción, grabo muchas cosas, que después voy  
armando. Así se logra una cierta densidad sonora.

**R. BECEYRO:** Me parece que la voluntad de sincro es-  
tuvo siempre, y recuerdo, en **Listen to Britain**, la  
transición sonora de unas pisadas de caballo que  
pasan cerca de la cámara, en un sonido sincrónico  
impecable. Siempre que se puede, se busca el sincro.  
Hasta los 60, había problemas para encontrarlo,  
y ahí tenemos la toma de **Todos los días excepto  
Navidad**, con el dueño del bar sintonizando la radio  
y eligiendo la música que, ya como música de cine,  
va a oírse durante toda la secuencia, con gente que  
habla y cuyas palabras no se oyen.

Por otra parte Federico ha desplegado prácticamente

todo el proceso de producción, de una punta a otra.  
Podríamos tomar parte por parte.

En el N° 3 de los Cuadernos, retomando el material  
del número de la Revista francesa *Images documen-  
taires* dedicado al Sonido, André Rigaut dice: “Ha ha-  
bido dos cambios mayores que trajo el video. Por un  
lado la posibilidad técnica nueva de poder grabar el  
sonido en la propia cámara. Antes yo podía empezar  
el sonido antes, y seguirlo después... Es algo impor-  
tante. Tomemos a un personaje que sale de cuadro  
subiendo una escalera. En la imagen ya no pasa más  
nada, para el *cameraman* el plano terminó, pero se  
escucha al personaje alejarse, y entonces para el so-  
nidista, todavía vive. La posibilidad de tener el soni-  
do de los pasos alejándose, aporta al film el fuera de  
cuadro, y puede ser utilizado en el montaje.”

Para Rigaut el otro cambio está dado por “la duración  
y el precio de los casetes”.

Empezando por la segunda cuestión, efectivamen-  
te el costo del material en el caso del video es muy  
bajo. Pero eso no tiene solo ventajas. Godard decía  
que hay que trabajar lentamente en video y rápido en  
cine, es decir ir contra la tendencia “natural” de los  
materiales. El bajo costo del video alienta a ser irres-  
ponsable, y empezar a filmar una toma cuando toda-  
vía no se tiene el encuadre. Como el video es barato,  
puede llegarse a filmar cualquier cosa.

Tomemos la otra cuestión que se plantea, cuando se  
graba el sonido en el mismo soporte que la imagen.  
Rigaut plantea algunas cuestiones que pueden ser  
resueltas más o menos fácilmente con formas de tra-  
bajo y rutinas de filmación adecuadas.

Si las órdenes de Cámara o Acción, y Corte, son de-  
cididas por el sonido, entonces ya hay menos pro-  
blemas. Por ejemplo no largar en medio del ruido del





■ Listen to Britain (1942)

motor de un auto que está pasando, y al final terminar de escuchar los pasos que se alejan.

Es cierto que se hace difícil que sea el sonidista quien dé las órdenes de Cámara y Corte, pero uno puede decirle al director (que sea *cameraman* o no), que no largue ni corte sin el acuerdo del sonidista, mediante un gesto o una seña.

**F. ESQUERRO:** Varían mucho las circunstancias de los diferentes rodajes en los que he participado, tanto en el equipamiento técnico como en las condiciones de trabajo.

En todas las situaciones, hay que tener en cuenta eso que estás planteando, y ver cómo solucionarlo de acuerdo a la configuración técnica del rodaje.

Pero todo depende del director, quien es el que toma las decisiones. A algunos no les importa el sonido.

Hay documentales que se filman de una manera parecida a la ficción: hay una puesta en escena, hay cierta previsión de lo que va a suceder. Hay otros documentales en los que las cosas pasan, y no esperan que uno esté listo para filmarlas.

En **Ciudad de María** [documental de Enrique Bellande presentado en el Encuentro de Cine Documental 2007, en el que estuvo presente Bellande] hubo, con esas multitudes enfervorizadas, situaciones difíciles de filmar, y también muy estimulantes. Se filmaba en 16 mm. y yo grababa el sonido en un grabador, pero igual se planteaba cuándo se estaba filmando y cuándo no, y en qué plano se estaba filmando.

Todo esto depende del funcionamiento del equipo (equipo ahora en el sentido más deportivo del término). Por ejemplo si uno ve que el *cameraman* está a cierta distancia, pero que largó el *zoom*, a pesar de estar trabajando a 5 o 10 metros, tiene un pla-

no cerrado, y entonces uno tiene que acercarse todo lo posible, para tener el mismo plano de sonido. Alguien que está mirando la filmación puede pensar que estás en el cuadro (porque la cámara está lejos, y vos al lado de la persona), pero uno sabe, o intuye, el plano que se está filmando. A veces te pescan, y aparecés en cuadro, pero eso se va aprendiendo con la experiencia.

El *cameraman* de **Ciudad de María** (también de **Bonanza**, otro documental cuyo sonido hice) es Guillermo Nieto, nos conocemos mucho, y sé su forma de trabajar.

Cada situación de rodaje depende del equipamiento técnico, del equipo de filmación, y de las formas de trabajo.

En **Ciudad de María** y también en **Bonanza** el equipo de filmación estaba integrado por 3 personas: *cameraman*, sonidista y director. El director era la persona más libre, que podía ir viendo las cosas que pasaban fuera del cuadro en cada situación. Me parece un equipo muy adecuado para la filmación de un documental.

A veces, cuando por ejemplo tenemos el Plano General de una multitud, el *cameraman* va a buscar el lugar desde donde se ve mejor, pero yo tengo que buscar el lugar desde donde se oiga mejor, que no es necesariamente el mismo.

Hay otras situaciones muy diferentes. Uno puede tener el plano de los pies de alguien que está caminando en la nieve, pero en la realidad puede estar al lado de una fábrica que hace mucho ruido pero que no está en el plano ni está en la película, y entonces el sonido que yo pueda hacer de la situación real que se filma, no sirve, lo tengo como referencia, pero voy a tener que fabricar otra cosa.



**R. BECEYRO:** ¿Y qué hacés en ese caso?

**F. ESQUERRO:** Lo ideal sería alejarse lo más posible de la fábrica, y grabar los pasos en la nieve.

**R. BECEYRO:** ¿Alejarse mucho, o no alejarse demasiado del lugar real?

**F. ESQUERRO:** No hay ninguna obligación geográfica. Debe escucharse el sonido adecuado para ese plano. Si de todas maneras el sonido de ese lugar es malo, hay que fabricar en estudio, como *foley*, porque no tiene ningún sentido aferrarse al sonido del lugar, si no sirve.

**R. BECEYRO:** Escuchándote hablar del trabajo en **Ciudad de María**, donde se filmó en 16 mm. y se grabó en una datera, tengo la impresión de que gran parte de los problemas que se enfrentaron, son los mismos que si se hubiera grabado en video, con el sonido en el mismo soporte: adecuación del plano sonoro al plano de la imagen, por ejemplo, posición del sonidista en relación al cuadro.

Quisiera preguntarte sobre el uso de auriculares. Su sonidista dice que Maurice Pialat no solamente no los utilizaba, sino que no miraba la escena, y que decidía que estaba bien o no, por el sonido de la realidad. Uno sabe que si alguien usa los auriculares (el *cameraman*, el sonidista o el director), está escuchando el sonido de la toma, que es algo muy distinto.

**F. ESQUERRO:** Veo que algunos directores son excéntricos. Recuerdo que algún director, Rafael Filippelli, para más datos, criticaba duramente la utilización del *Video Assist*, calificándolo de inmoral. Pasaron los años,

voy al rodaje de **Música nocturna** y lo veo pegado al *Video Assist* y diciendo “esto es una maravilla”.

El *Video Assist* es para ver la toma, los auriculares son para escuchar el sonido de la toma; es lo mismo.

Pablo Trapero, por ejemplo, con quien trabajo habitualmente, usa auriculares. Podés no usarlos, pero están ahí, si querés saber cuál es exactamente el sonido que se está grabando.

En los documentales, muchas veces, tengo un oído metido, y otro afuera. Escucho el sonido que se graba y también el sonido de lo que está pasando “fuera de cuadro”. Es como el *cameraman* que está con el ojo viendo lo que filma, pero abre también el otro ojo, para pispear lo que está pasando alrededor.

Cuando se usan micrófonos muy direccionales, es conveniente usar los auriculares con un oído, y el otro liberarlo (a veces para escuchar lo que te dice el director).

**H. DRUETTA:** En la grabación de música tenemos un verdadero problema, que no sé si se plantea en la grabación para el sonido en cine, que es el problema de ciertas ilusiones auditivas que genera el uso del auricular, debido a la escucha binaural que propone, que es una escucha irreal, donde cada uno de los canales entra en forma independiente por cada oído, que en una escucha de sonido abierto, no se produce. Para resolver ese problema se trata de ver constantemente cuán cerca o cuán lejos está eso que estamos captando con el micrófono, del sonido que escuchamos en esa situación. Permanentemente el gesto es sacar los auriculares, ponerlos, sacarlos. Incluso cuando escuchamos con auriculares solamente, tenemos una mezcla, difícil de controlar, de lo que escuchamos por esos auriculares, y lo que llega

por fuera de ellos. Es un problema y debemos tratar de armonizar los recursos técnicos con la realidad que uno quiere captar.

Claro, los auriculares son muy útiles para verificar cuestiones pequeñas, detalles.

**F. ESQUERRO:** Es cierto. He tenido problemas, en situaciones con mucha presión sonora, en donde el auricular no llega a aislar. Y también, claro, ir chequeando, sacándose y poniéndose los auriculares.

A veces también se plantean problemas en las grabaciones estéreo, pero donde se utilizan cada una de las pistas para sonidos diferentes, en una situación esquizofrénica.

En los últimos films de ficción en los que trabajé, grababa en 4 canales, lo que plantea problemas de escucha insolubles, pero los 4 canales se utilizan, sobre todo, para cubrirse.

A Pablo Trapero le gusta filmar de una manera que puede acercarse de alguna forma a lo documental. No todo está controlado antes de hacer la toma, hay cosas marcadas, pero el *cameraman* y los actores tienen cierta libertad, y ni él sabe lo que puede pasar.

Es un poco un ejercicio documental, que requiere una atención constante, a la búsqueda de sonidos, sin saber de dónde van a salir.

**R. BECEYRO:** Cuando hablás de lo difícil que es grabar con 4 canales, ¿lo decís porque es difícil escuchar esas cuatro fuentes distintas?

**F. ESQUERRO:** Cuando uno mira, pone el foco en algo, concentrando la mirada. Con el oído es más difícil, todos los sonidos te invaden, y cuando tenés a cuatro personas hablándote, es imposible distin-

guirlos. Uno puede ir subiendo o bajando alguno de los canales, pero es un problema tener en 4 canales a gente hablándote al oído. Pero es cierto que también es la única manera de cubrirse, de no perder nada importante.

Normalmente uno tiene un micrófono en la caña (que lleva otra persona o uno mismo), y corbateros inalámbricos puestos en los actores. En *Leonera* hay un plano secuencia, cuando ella sale de la cárcel, y va desde su celda a la calle, pasando por distintas situaciones, hablando con distintas personas. Ahí yo iba con una caña, corriendo detrás del *cameraman*, que siempre va acompañado con un grupito de gente, el personaje central llevaba un micrófono, y había un micrófono para el que hablaba al principio, otro para uno que hablaba en el medio, y otro micrófono para el que hablaba al final. Yo iba con el micrófono, no podía ir controlando los niveles y entonces todo el tiempo estaba escuchando todo. Pero son ejercicios y uno se va acostumbrando.

La confianza que tengo con Pablo Trapero, con quien trabajo desde hace años y con quien comparto muchos criterios, hace que en la configuración de sus equipos, como sonidista, ocupe un lugar más destacado comparando con otros rodajes en los que estuve y normalmente me ubico espacialmente al lado del propio director.

Una vez hecha la toma, pocas veces la miro, pero sí la escucho. Y mientras el director atiende muchas cosas, yo puedo darle una perspectiva diferente, que puede interesarle.

**R. BECEYRO:** Pasando a la etapa posterior, el trabajo con la banda de sonido de la película, en la que entra el directo y otros sonidos ¿cómo trabajás?



**F. ESQUERRO:** Si bien el momento del registro, que es único e irreplicable, es muy importante, para mí el momento de la edición de sonido es el momento de la creación de algo nuevo. Es el momento en que se intenta lograr ese espesor de la banda sonora. Se produce la condensación de todo lo que se ha hecho hasta ese momento.

En la filmación de una secuencia, varios días, varias horas de imagen, se condensan en unos pocos minutos. Y todo lo que uno fue grabando a lo largo de los días de filmación, también se condensa en la banda de sonido final.

Uno dispone de muchos sonidos, una especie de paleta (uno ve los gráficos en el programa de edición de sonido), y uno va llenando ese sonido, sacando cosas de un lado y de otro.

**R. BECEYRO:** ¿Se sacan cosas, se ponen cosas?

**F. ESQUERRO:** Hay muchas cosas que se sacan, limpiando el sonido directo. Hay muchas cosas que se añaden. Uno procura ser fiel a ese lugar, a esa situación, pero en todos los casos es una construcción. Hay mucho trabajo en la construcción de la banda de sonido.

**H. DRUETTA:** En tu trabajo veo que disponés del tiempo y de las condiciones necesarias para poder “escuchar”. Porque hace falta tiempo para escuchar bien. El oído se satura fácilmente, y cuando no hay suficiente tiempo, es difícil trabajar con el sonido.

Retomando la cuestión de la evolución tecnológica, también vemos cómo esa evolución fue acortando ciertas etapas en el trabajo de sonido, cierta planificación, que suponía una reflexión, a lo que obligaban

las limitaciones técnicas. Se iba más lento, y ahora las tecnologías “repentizadoras” casi obligan a trabajar más rápido, a tener menos tiempo.

A veces, en la captación de sonido, me encuentro con esa dificultad: tenemos la ventaja técnica, pero deberíamos recuperar el tiempo para la reflexión, la construcción. Antes, cuando por ejemplo, había que ir cortando cinta, y pegándola, lo complicado de esa operación obligaba a pensar, antes de hacerla. Ahora, con la memoria sólida, se puede hacer algo sesenta veces. No quiero ser nostálgico, pero tengo la impresión de que a veces, teniendo tantas cosas, no se tiene nada.

**F. ESQUERRO:** Es cierto que el cine internacionalmente es una industria, pero a nivel local es más bien un conjunto de artesanos. A veces se pretende ser industrial cuando en realidad no se lo es. Y entonces se tiene lo malo de lo industrial, y también lo malo de lo artesano. Insisto, siempre que puedo, en lo bueno que es cierto grado de amateurismo que nosotros tenemos, un poco obligadamente, que permite un trabajo artesanal y que no tenemos que tomarlo como un problema.

No hace mucho me puse a estudiar las técnicas de grabación de doblaje en Estados Unidos, y cuando veía por qué una técnica era considerada mejor que otra, vi que era porque permitía mayor cantidad de líneas por minuto. Esa técnica era mejor por una cuestión de dinero. Era mejor para la industria. Para mí no es mejor, no me interesa hacer más líneas por minuto. No es una cuestión ética, o que yo esté con el arte por el arte. Hacer mayor cantidad de líneas no me supone ningún beneficio: tienen que estar bien hechas, la cantidad que sea.

Quizá elija una técnica menos eficiente, porque esa

eficiencia no significa nada para mí. A lo sumo trabajar un poco más.

Deberíamos usar esas limitaciones a nuestro favor, usar ese amateurismo, ser artesanos. Si uno tiene algunas de esas cosas claras, entonces las nuevas tecnologías ayudan mucho. Puedo hacer solo un trabajo en una semana cuando antes hubiera sido necesario 20 personas durante 2 meses.

**H. DRUETTA:** ¿En la postproducción hacés monitoreo directo o con auriculares?

**F. ESQUERRO:** Prefiero el monitoreo directo, pero a veces uno está obligado a utilizar auriculares, porque son las 3 de la mañana o porque en un lugar hay varias islas, y una tiene monitoreo directo y las otras tienen auriculares, es decir por cuestiones de producción. Pero es mejor tener el aire entre el sonido y la oreja.

**LAUTARO DÍAZ GEROMET:** En las proyecciones actuales se pueden utilizar 5 o 6 canales. ¿Cómo influye esto en el trabajo con el sonido?

**F. ESQUERRO:** Son avances tecnológicos que fueron concebidos para hacer al cine más espectacular y diferenciarlo de la televisión. Hay que usarlos con moderación y prudencia pero creo que en su justa medida pueden aportar a la expresividad del sonido. Darle más recursos para expresar ideas y emociones. En cuanto a lo técnico, a la operativa del trabajo, genera un mayor volumen de información a manipular pero al mismo tiempo las computadoras facilitan mucho ese procesamiento. Antes, cuando se tenía que bajar una cinta, se lo hacía en tiempo real. Ahora es un archivo que se baja rápidamente.

**L. DÍAZ GEROMET:** ¿En rodaje usás esos 6 canales?

**F. ESQUERRO:** Ultimamente uso un máximo de 4 canales para grabar pero que no tienen relación directa con los 6 de la proyección. En esos 4 canales voy grabando los sonidos y luego en la mezcla final se decide por qué canal se va a escuchar cada cosa.

**L. DÍAZ GEROMET:** ¿A veces el microfonista tiene monitoreo de sonido?

**F. ESQUERRO:** Pocas veces. Pero cuando se pueda, aconsejaría hacerlo. Cuando era microfonista lo usé alguna vez, y me pareció muy útil tener monitoreo del sonido que se está grabando.

A veces con la caña larga o si te tapan, no podés saber si el micrófono está apuntando a la boca o a la frente. Con el monitoreo lo escuchás, y podés corregirlo. Es como para el foquista tener el *Vídeo Asist*.

**L. DÍAZ GEROMET:** ¿Alguna vez el sonidista tuvo monitoreo de imagen?

**F. ESQUERRO:** Suelo estar al lado del director, y puedo mirar en su monitor.

**R. BECEYRO:** En el momento del montaje se suele montar la imagen y luego pasar ese armado al sonidista. Como uno sabe que la definición, al fotograma, solo se puede hacer con el sonido completo ¿cómo pensás esa cuestión?

**F. ESQUERRO:** Eso tiene que ver con de los procesos industriales, o más bien con la imitación inconducente de los procesos industriales: hay un departamen-



to de imagen, que pasa el resultado de su trabajo al departamento sonido, que no se puede tocar, porque ya empezaron los trabajos de imagen siguientes, etc. Es una mezcla industrial-sindicalista.

En algunas películas, como **Leonera**, se hicieron modificaciones de imagen a causa del trabajo de sonido. A veces me la entregan no terminada del todo, y hay entonces un momento en que van en paralelo el montaje de la imagen y el del sonido.

Los buenos directores ya saben y no editan sin escuchar. Y los que saben escuchar, escuchan bien. Y mantienen el montaje abierto mientras se va trabajando el sonido.

**H. DRUETTA:** Un amigo que estuvo trabajando en Alemania contaba que el Ingeniero de sonido de una gran empresa, para dar el visto bueno definitivo a una mezcla de sonido, lo ponía en el estéreo de su auto, un Volkswagen Escarabajo, y ahí daba el sí final. ¿Cuál es tu “Volkswagen escarabajo”?

**F. ESQUERRO:** He pensado mucho esa cuestión. Con la música pasa algo distinto: el disco no tiene un lugar donde va a ser escuchado, o más bien puede ser escuchado en todas partes, y entonces estoy de acuerdo con la prueba en el Volkswagen Escarabajo. Pero con una película es distinto. Si pensás que se va a ver en un televisor de hace 20 años, con un parlante mono chiquito, entonces no hay lugar para las sutilezas, para los matices, para nada.

Depende mucho de las películas, pero con las de Trapero, tomo los mejores estándares posibles. Que se escuche bien en los lugares en que se escucha bien. Trabajo con la mejor calidad posible, pero también tengo mis dudas sobre esa cuestión.

Porque si trabajo con un monitoreo así nomás, que no refleja bien todos los matices, y se proyecta luego en un lugar mejor que el televisor de mi casa, van a aparecer cosas que no quería poner. **Leonera** la escuché en la Sala Principal de Cannes y ahí se escuchaba todo, de manera perfecta.



## Segundo día. La escena política

**R. BECEYRO:** Acabamos de ver **Primarias**, realizada en 1960 por el grupo de documentalistas norteamericanos entre los cuales está D.A.Pennebaker, y **The war room**, correalizado por Pennebaker con Chris Hegedus, su mujer y sonidista, realizada más de treinta años después.

Pregunta a Jean-Louis Comolli, por *Email*.

—¿En lo que respecta a los films sobre la política, todo comienza en 1960, con **Primarias**?

**J.-L. COMOLLI:** Sí, **Primarias** por supuesto. Y el film de Depardon con Giscard [1974, **une partie de campagne**, 1974/2002], es cierto. Pero al mismo tiempo está Chris Marker, y el grupo Medvedkine, y al mismo tiempo los films de Mayo, antes de Cinelutte.

**R. BECEYRO:** Después de **Primarias**, todos los cineastas que hicieron documentales tomando a hombres políticos, acontecimientos políticos, no tuvieron que inventar nada, solo tuvieron que acordarse de **Primarias**. Y no solo en la elección del tema global. Hay que pensar en qué detalles, en qué cuestiones se detiene, se interesa **Primarias**, para ver cómo films realizados casi medio siglo después, prestan atención a esos mismos detalles, a esas mismas cuestiones. Por otra parte **Primarias**, junto a **Crisis**, y junto a los films canadienses (**Días previos a Navidad** y **La lucha**), marcan el comienzo de lo que podría llamarse cine documental moderno, es decir el cine documental tal como se plantea hoy en día. Esos films despliegan las cuestiones (temas, formas de desarrollar esos temas, procedimientos narrativos) tal como aún hoy se siguen desplegando.

Hay algo, sin embargo, que diferencia radicalmente los films canadienses de los films americanos. A la

pregunta ¿sobre qué hacer un documental? **La lucha** y **Días previos a Navidad** contestan: sobre lo que pasa en un espectáculo de Catch, sobre lo que sucede en una ciudad en los días cercanos a Navidad, es decir sobre todo. Y además los films canadienses dicen que se puede hablar de lo que sucede cerca de uno. No ir a filmar la tribu lejana, la cultura lejana. Es nuestra tribu la que es filmada por los cineastas canadienses.

**Primarias** y **Crisis** toman a personajes y acontecimientos excepcionales, ni tan cercanos ni tan “insignificantes”. Sus personajes son hombres políticos conocidos, y filman acontecimientos importantes en el plano político (el largo camino de Kennedy hacia la presidencia, la lucha por la igualdad de negros y blancos en los Estados Unidos). En el plano temático los documentales norteamericanos y canadienses despliegan un abanico en el que cabe todo: el mundo entero se ofrece al documental para ser filmado. Habiendo visto, juntas, **Primarias** y **The war room**, puede advertirse que entre una, filmada en el 60, y la otra, filmada 30 años después, muchas cosas han cambiado. Pero esos cambios ¿de qué tipo son? Lo que ha cambiado ¿es la política, o es el cine?

Hace unos años Pennebaker vino al BAFICI, y varias veces se le planteó esta cuestión. En ese momento Pennebaker no contestó a la pregunta, habló de otras cosas.

Pero puede verse la diferencia en algo básico: mientras el protagonista de **Primarias** es el hombre político, en **The war room** el centro está ocupado por el asesor del político. Y el político, Clinton en este caso, aparece secundariamente.

En ese sentido en 1974, **une partie de campagne**, 14 años después de **Primarias** y 18 años antes de **The**

**war room** el político sigue apareciendo ocupando el lugar central: es Giscard el que organiza y decide, y sus colaboradores se limitan a secundarlo. En 1992 las estrellas son los directores de la campaña de Clinton.

**GRISELDA TESSIO:** No soy una experta en cine, como son muchos de ustedes, pero soy una fanática del cine. Me gusta ir al cine, y ver la película en la pantalla y no en un plasma en una casa (en la mía no lo hay). Quiero confesar que mi aceptación a la invitación para estar esta tarde charlando con ustedes, parte de un equívoco. Cuando me invitaron a venir aquí, antes por supuesto de ver **Primarias** y antes de ver **The war room**, creí que teníamos que discutir sobre Cine y Política, en general, como un punto de intersección entre el arte y la realidad social. Me puse contenta, porque era ésa una de discusiones de los años sesenta, y de los setenta. Todo cine es político, y todos leímos a Hauser, quizá de una manera mecanicista, una especie de lectura pre-Gramsci. Y entonces me puse a pensar en las películas “políticas” o de estructura política que había visto desde **Nacimiento de una nación** e **Intolerancia**, pasando por la *Nouvelle Vague* fundamentalmente Godard, hasta **La mirada de Ulises**. Pero habiendo visto los films cuando me los acercaron, me di cuenta de que había habido un equívoco, que no era exactamente eso. Y les cuento esto porque tanto en la historia grande, como en la historia de los individuos, a veces los equívocos son más fructíferos que las cosas unívocas.

**Primarias** ha sido realizada en 1960, y se nota esa diferencia entre los 60 y los noventa. Prefiero hablar de **The war room**, porque allí hay un tema, el reflejo de una realidad construida en un cuarto de estrategias de marketing, que de alguna manera, mucho

más liviana, mucho menos tensa, con mucha menos gente, y probablemente con muchos menos medios tecnológicos, y con menores imposiciones relacionadas con el marketing y con el asesoramiento de imagen, yo lo viví en la campaña del 2007. [Griselda Tessio fue electa Vicegobernadora de la provincia de Santa Fe en 2007.]

En ese Comité de Estrategia, que es el núcleo duro de la campaña, Clinton no parece emitir demasiadas opiniones. A veces se pone un gorrito y parece ser un jovencito que dice cosas, a quien mandan a hacer una reeducación fonaudiológica, pero es el Director de la Campaña quien decide los pasos a seguir, a partir de una mezcla de datos sociológicos que se relevan de la realidad norteamericana, y de respeto por los imaginarios sociales fundacionales, tales como la familia, y ahí tenemos las dos contracaras de la misma situación: la moral puritana norteamericana con Clinton apareciendo con su mujer y su hija, y la aparición en los medios de la amante, con conversaciones íntimas que fueron grabadas, ante lo cual Clinton prefirió no considerar la cuestión, porque dice que es un operativo político de los republicanos.

Hay una cuestión que quisiera señalar: todos los mensajes, discursos, debates están “bajados”, absolutamente todos, de la línea estratégica de ese Comité de Campaña.

Hace unos días estuve con un venezolano que se dedica a las Ciencias Políticas, y que trabaja en la Universidad de Washington, que tuvo algo que ver con la campaña de Obama. Viendo **The war room**, y la forma en que se potencian las cuestiones familiares, tan apreciadas por el puritanismo norteamericano, me pareció comprender mejor lo que me contaba respecto al debate que tuvo Obama con Hillary Clinton (en



ese momento, en las primarias, su oponente, aunque después la incorpora a su gabinete). En ese debate Obama tuvo un perfil muy bajo, y prácticamente no la atacó sobre ningún tema, aun aquellos en los cuales Obama tenía una mayor preparación. Esa decisión de no confrontar se debe a que en el imaginario social norteamericano los negros son agresivos con las mujeres blancas. Los negros matan, violan, hieren, atacan, asaltan, a las mujeres blancas, estereotipo, falacia, mito muy vigente sobre todo en el sur de los Estados Unidos, que sigue siendo muy racista.

En **The war room** el comité de campaña pule constantemente el asesoramiento de imagen, la utilización de cada palabra, en todos los discursos y en todos los debates.

Habría que plantearse en estos documentales hasta qué punto el cineasta es un creador libre, y hasta donde es solo un mero ojo, una mera mirada y simplemente refleja lo que está pasando.

Si esta última hipótesis es verdadera, el documental no ya de cine y política, sino de cine y campaña política, sería una radiografía de lo que acontece para instalar en el imaginario social a un candidato, y una vez instalado, para que ese candidato se destaque y eventualmente, triunfe.

Por supuesto que hay elementos que son discutidos en el film, que podríamos llamar ideológicos, o teórico-políticos, pero me parece que son muy pocos, al lado de las situaciones que solo tratan de generar un candidato creíble.

Es cierto que en **The war room**, al final, aparecen carteles donde se habla del Cambio, y frecuentemente aparece la idea de que Bush es lo conocido, lo repetido, la inmovilidad, y enfrente está Clinton, el joven que, a la manera del Kennedy de los sesenta, arrasa.

Es cierto que Kennedy se rodeó de un grupo de intelectuales muy calificados, egresados de Harvard, eso que los norteamericanos llaman "egg head", los cabeza de huevo. Hay en Kennedy y en Clinton la idea de un cambio no revolucionario, pero sí un cambio de la manera de pensar la política.

Esta idea del cambio, el paso de Bush a Clinton, aparece recién al final. Antes aparece dicho en una escena, pero no hacen hincapié en esa idea. No se ve lo que significaba realmente ese cambio. El cambio era un cambio en la educación, en salud pública, en vivienda, en seguro social, algo parecido a lo que significó el *New Deal* en los años treinta.

Yo viví algo parecido, en la campaña del 2007, y aunque soy bastante nueva en la actividad política, debido a que durante los 23 años que estuve en el Poder judicial de la Nación, no podía dedicarme a la política, creo que más allá de los asesores de imagen, los políticos argentinos aparecen más espontáneamente individualistas. No digo que sea mejor ni peor. Simplemente creo que mantienen el estilo que tienen en su personalidad cotidiana. Ningún Comité de Campaña le puede hacer cambiar el estilo a Binner. No le pudo hacer cambiar.

**R. BECEYRO:** ¿Trató?

**G. TESSIO:** Sí. Tampoco ningún Comité de campaña pudo hacerme cambiar mi estilo. Yo tomaba cuestiones fuertes: hablaba de la corrupción, del fraude, del Neoliberalismo de los 90. Creo que a algunos los ponía nerviosos, pero por otro lado no teníamos un Comité de campaña del estilo de lo que vemos en **The war room**.

Si tuviera que hacer una conclusión sobre el tema de

estos documentales, y no ya sobre cine, diría que me preocupó el vaciamiento ideológico, teórico, político que se observa en este Comité de Campaña. Quizá el realizador hace ahí algo intencionado, no lo sé. Tal vez estemos viviendo, con o sin Comité de Campaña, y por otras cuestiones, algo similar en la política argentina. Y pienso que ese vaciamiento de la ideología y del corpus político, tiene que ver con la Dictadura del 76, aunque después, en la recuperación de la Democracia, Alfonsín recupera esa valoración de la reflexión, de la teoría, y además la recupera porque tiene entre sus asesores a un Carlos Nino, organizando el Consejo de Consolidación de la Democracia. Y luego volvemos a caer en una apatía de tipo político, en los 90, donde la falacia central que se instala en la sociedad, es “desarticulemos el estado”, porque el estado es un elefante inmenso que no sirve para nada, y demos paso a las lógicas del mercado. La sociedad argentina compró ese modelo, y ese modelo vació de contenido al estado, y también a la política, que es el brazo del estado. Es cierto también que la crisis de representación, que es en última instancia la crisis de los partidos políticos, de los grandes y históricos partidos políticos, no es solo una característica argentina, sino también de muchísimos países. Y tal vez, es solo una hipótesis porque no soy una experta en Estados Unidos, tal vez en Estados Unidos, con esa parafernalia casi circense de las primarias, y los grandes mitines en los estadios, ese ritual de porristas y de cánticos, esté ocultando también, quizá hasta la llegada de Obama, un vaciamiento de la ideología.

**R. BECEYRO:** Como vemos cada uno plantea todas estas cuestiones, que tienen que ver con la política vista por el cine, desde un lugar modelado por la experien-

cia y por el, digamos, saber. Es decir nuestras ideas, nuestras impresiones, nuestros prejuicios.

Con respecto al equívoco que está en la base de la participación de Griselda en esta discusión, debemos aceptar que hay algo de ironía, cuando hablamos de films políticos, para referirnos a aquellos documentales cuyos personajes son hombres políticos, y que narran acontecimientos, hechos que pertenecen a la esfera de la política, en sentido estricto. En el Taller de Cine de la UNL hemos hechos varios de estos “films políticos”, entre ellos uno sobre la campaña del 2007 en la provincia de Santa Fe.

Porque hablando de estos “films políticos” uno sabe que usualmente se consideran “films políticos” no a este tipo de films, sino a películas que toman determinados temas (en sentido amplio políticos, o sociales) e incluso que se desarrollan de una determinada manera: por ejemplo explicitando, en el propio film, la posición del cineasta. Obviamente films como **The war room** o **Primarias**, o los documentales del Taller de Cine, no pertenecen a esa categoría de films pero se consideran, un poco irónicamente, políticos.

Resulta comprensible que los films políticos en sentido estricto (con personajes y acontecimientos políticos como eje) se interesen particularmente en las campañas electorales, en las elecciones. Porque hay ahí una construcción dramática proporcionada por la realidad. Hay ahí el trabajo de los candidatos, luego el suspenso al no saber qué puede pasar, luego la derrota o el triunfo.

Cuando entonces el cineasta tiene ante sí a personajes principales, personajes secundarios, a muchos extras, nudos dramáticos ¿cómo resistirse a la tentación de filmar todo eso?

A eso se debe que la preferencia de los cineastas

se dirija a las campañas electorales, aunque haya excepciones.

Una de esas excepciones es **Crisis**, realizada por el mismo grupo de cineastas que filmó **Primarias**. En la filmación de **Primarias** habían entablado una relación con Kennedy que les permitió, 3 años después, siendo ya Kennedy presidente, filmar la situación de enfrentamiento entre el gobierno federal y el gobernador racista del estado de Alabama, George Wallace, sobre la cuestión de la integración racial de la Universidad.

**Crisis** es una película única, y tiene uno de los momentos más emocionantes que recuerde: el montaje paralelo que muestra a Robert Kennedy, en Washington, tratando, por teléfono, de saber qué está pasando en ese momento en Alabama, con su segundo, Nicholas Katzenbach enfrentando, en la puerta de la universidad, al gobernador Wallace.

Pero es cierto que, salvo esta y otras excepciones, el interés del cine se ha orientado hacia las campañas electorales, y sus definiciones, con la posibilidad de ganar o de perder.

Comolli ya había hablado de eso en su libro.

“La derrota es cinematográfica; la victoria es solo espectacular.” J.-L. Comolli, *Ver y poder*, p. 61 (Aurelia Rivera: nueva librería, 2007).

Pregunta a Jean-Louis Comolli, por *Email*.

—¿Es cierto que la derrota es cinematográfica y la victoria solo espectacular?

**J.-L. COMOLLI:** Sí, por supuesto. En el cine las derrotas son más bellas que las victorias. Me preguntó si esto no es también cierto en todas partes, incluso en los estadios.

El cine tiene cierta debilidad por los débiles. Se jue-

ga por los perdedores. Quizá porque en la sala, frente a la pantalla, los débiles y los perdedores son más numerosos que los fuertes y los ganadores. Esto por una parte. Por otra parte en las luchas políticas y sobre todo sociales, la derrota no impide, muy por lo contrario, la experiencia de una iniciación a la vida, a la relación con los otros, al pensamiento. Las luchas son ejercicios espirituales.

Eso es lo que al cine le gusta filmar: las creencias, las convicciones, en ese momento en que, aún siendo frágiles, todavía se sostienen.

**R. BECEYRO:** Habiendo visto, una después de otra, **Primarias** y **The war room**, uno se da cuenta de que se han producido cambios. Pero estos cambios ¿son del cine o de la política?

En **Primarias** el centro es el candidato, que hace todo. Incluso en algunas situaciones, como la de Kennedy llegando al acto y sacándose el abrigo (que se lo da a alguien) uno se da cuenta de que hay personas que lo están ayudando en su trabajo de candidato. Pero el ojo, la mirada, está dirigida al candidato. (En **The war room** la mirada no se dirige al candidato, sino a sus asesores.)

Pero lo que tienen en común, sea que se mire al candidato o a sus asesores, es que se los mira trabajar. No es el mismo trabajo el del candidato que el de sus asesores, pero es igualmente un trabajo.

En su trabajo de candidato Kennedy me parece extraordinario. Cuando da la mano a cada uno de los 200, 300 asistentes al acto, y los mira durante un instante (¿2, 3 segundos?), tengo la impresión de que debido a la concentración con que Kennedy mira a cada uno, ese asistente al acto piensa que Kennedy está ahí exclusivamente para saludarlo a él.



Kennedy aparece en el film mucho más concentrado, atento, que su contrincante Humphrey. Mientras que Kennedy saluda personalmente a cada uno de los asistentes a todos sus actos (a todos los actos que están en la película), Humphrey a veces los saluda, y a veces no. Humphrey saluda a los grupos mientras se va yendo.

Son maneras distintas de practicar el oficio de candidato.

Por otra parte, si bien tenemos algunos fragmentos de discursos de los candidatos, que también caracterizan, diferenciándolos, a Kennedy y a Humphrey (temas, formas de hablar son diferentes), el discurso no constituye la cuestión central de estos documentales. Jean-Louis Comolli, por el contrario, en su serie de films sobre la política en Marsella, presta más atención al discurso político. En sus films ha podido ir afinando el lápiz, desarrollando sub-temas, cuestiones laterales en un film que se convierten en centrales en otro, pero en general se puede pensar que presta más atención a lo que los políticos dicen, que a lo que hacen. Por el contrario en **Primarias** vemos a los candidatos caminar, subir y bajar escaleras, estrechar manos, repartir folletos, saludar a transeúntes indiferentes. Los personajes se definen por lo que hacen.

También **The war room** muestra un trabajo. No el trabajo del candidato, sino del asesor. Ya no es repartir folletos o estrechar centenares de manos, o intentar saludar a alguien que no le presta la menor atención (eso le pasa a Kennedy en la puerta de la fábrica el día de la elección).

El trabajo del asesor consiste en la redacción de un aviso publicitario, o establecer las características de los afiches, o en elaborar respuestas a ciertas cuestiones peligrosas. También se trata de montar un es-

cándalo sobre otros hechos (Bush imprime sus carteles en Brasil), cosa que al parecer no se consigue. Pero el trabajo del asesor sigue siendo un trabajo manual, o al menos físico. Las acciones de candidato o asesores constituyen en **Primarias** o **The war room** el centro de la cuestión.

Y aquí volvemos a una cuestión planteada por Griselda. El trabajo del cineasta, el hecho de que el film no es un simple reflejo de eso que pasa en la realidad, se percibe en la manera de ver las cosas (se ven ciertas cosas, y otras no se ven), en lo que se podría llamar la construcción de una mirada. El principio de construcción de esa mirada es la sustracción: solo se ven algunas cosas, otras no.

Legítimamente un espectador puede percibir las cosas que “no” están en el film. Todo depende del “saber” del espectador: no verá lo mismo un hombre político que un cineasta, poniendo dos ejemplos extremos ante esos films políticos.

**G. TESSIO:** Es cierto que uno puede pensar que el cineasta planta su cámara y que se limita a registrar lo que sucede en la realidad, de lo que sería simplemente un reflejo. La teoría del reflejo ya ha sido abandonada en muchos campos del conocimiento, y debemos admitir que la realidad es mucho más amplia, y el documentalista elige porciones de esa realidad para construir un modelo. De la misma manera que la ciencia modeliza sobre una realidad caótica, el cine también lo hace.

En **Primarias** Kennedy aparece como una personalidad avasallante, mientras que en **The war room** Clinton es alguien que depende mucho de su Comité de campaña. En alguno de los discursos o presentaciones Clinton repite el guión que ha recibido.

Eso me ha sorprendido, porque en la política argentina, que es un poco más agreste, más espontánea, no se produce, hasta donde yo sé, este tipo de cosas.

**OSCAR MEYER:** En *Primarias* hay un momento en que Humphrey, en un canal de televisión, escribe su propio guión (“Primero pasa esto, y después esto otro, y después hacés un chiste” le dice a su mujer). Ahí no hay Comité de Campaña que oriente nada. Seguramente tenía algún asesor (ese hombre mayor que lo acompaña), pero eran otras épocas de la política, si lo comparamos con el Clinton de *The war room*.

Con relación a esa carencia de contenido ideológico, en los films de Comolli se ve cómo, utilizando ese alter-ego que es el periodista que habla con los políticos, se trata de llevar a esos políticos a un terreno ideológico. Comolli, y su portavoz, advierten esa carencia en la política francesa de hoy.

**G. TESSIO:** Ante la pregunta ¿qué cambió, de *Primarias* a *The war room*, el cine, la mirada del cineasta, o la realidad, la política? contestaría, desde una perspectiva sociológica, que lo que ha cambiado es la política. Y como consecuencia este tipo de película, que trabaja con la densa materia de lo real, mediada por la mirada del cineasta, también cambia.

Estuve en los Estados Unidos, en pleno escándalo de la pasante y Clinton, y a mí me llamó la atención (y también le llamó la atención a los miembros del Poder judicial que me acompañaban), en todos los ámbitos (políticos, judiciales, universitarios) en los que estuvimos, la excesiva importancia, que para nosotros, se le daba a este desliz de Clinton. También Kennedy había tenido deslices semejantes, y se sabía que a veces Kennedy tenía reuniones privadas,

en la Casa Blanca, con una o varias señoritas, a quienes quizá no pagaba, como debe hacerlo hoy Berlusconi, debido a que su encanto era mayor.

Me pregunto si en aquella época se le daba tanta importancia a estas cuestiones, como se dio en el caso de Clinton con la pasante. Parecería que hay, en esas épocas más recientes, otras coordenadas de la sociedad norteamericana actual, a falta, quizá, de debates políticos más rigurosos, sobre lo que la sociedad norteamericana pretende, o necesita.

En la Argentina se vio algo parecido con Menem y odaliscas o estrellitas invitadas a Olivos, y no se percibió en los círculos políticos gran preocupación por eso que se consideró formaba parte de la vida privada de las personas, aun cuando esa persona fuese un hombre público. Importó más la discusión sobre el modelo político-económico privatizador, con concentración de la riqueza, y preponderancia de grupos económicos que establecían políticas económicas para el conjunto de la nación.

**R. BECEYRO:** En *The war room* también está este aspecto de la realidad política americana (la relación de Clinton con Jennifer Flowers), con fragmentos de la conferencia de prensa de la amante de Clinton, e incluso una especie de respuesta “teórica” por parte de James Carville, donde plantea lo que hay que hacer ante los golpes bajos de la maquinaria republicana. Resistir ante los ataques contra todo candidato que, por su originalidad, difiera de la normalidad política norteamericana, por una cuestión de principios. Es uno de los momentos “ideológicos” del film.

**G. TESSIO:** Y como respuesta en la imagen, vemos la aparición de Clinton con su mujer y su hija (que se



recuesta en su madre), una especie de imagen idílica de la Sagrada Familia.

**R. BECEYRO:** Griselda habló de la época de Alfonsín, como un momento de recuperación de la reflexión, del pensamiento. El otro día presentamos el film **Raúl Alfonsín en Santa Fe**, que reúne imágenes de los dos documentales que habíamos realizado en los cuales aparecía Alfonsín (**La Convención** y **Martes 19**).

En la realización del film, en cierto momento, cedimos ante la potencia del discurso de Alfonsín, y a pesar de que nuestra atención estaba centrada en sus “acciones” (lo vemos solo, en su despacho leyendo y escribiendo con una lapicera, por ejemplo), su discurso aparece ocupando un lugar considerable. Porque Alfonsín aparece claramente como el más intelectual de los políticos argentinos contemporáneos. No porque leyera dos o tres libros más. Sino porque en su acción política aparece una reflexión sobre la política. Alfonsín es un intelectual en la política, dentro de la política.

Planteando otra cuestión: en estos Encuentros se ha prestado atención a esa línea temática que nace en 1960 con **Primarias** y que continúa con **1974, une partie de campagne**, de Depardon, que otra parte Griselda también vió. Le di una copia para que la viera cuando le propuse filmar lo que sería **2007. [2007 Imágenes de Santa Fe, 2008, 71 minutos]**

Después del film de Depardon se van a hacer varias películas sobre campañas, elecciones y resultados, pero puede verse que la siguiente gran contribución la va a hacer Comolli (con esos 8 films hechos en Marsella durante 20 años).

Ahora desearía hacer a Griselda una pregunta que no sé si tenés ganas de contestarla, y no sé si es el momento para hacerla, pero igual me animo. Uno sa-

be que para hacer uno de estos films políticos, hay que contar con el acuerdo del hombre político. En **La Convención**, por ejemplo, para conseguir el acuerdo de Alfonsín fuimos gradualmente, yendo de situaciones públicas hasta lograr llevarlo a un patio soleado, para que contestara preguntas para la película.

Habiendo sido protagonista de un film sobre las elecciones del 2007, desearía preguntarte tres cosas: la primera por qué el hombre político acepta que lo filmen para una película que no le va a servir de nada (no es de propaganda, llega tarde, porque los tiempos del cine no coinciden con los de los acontecimientos políticos y en consecuencia no va a ser de ninguna utilidad).

La segunda cuestión es: ¿qué impresión tiene el político durante la filmación de la película? ¿Se da cuenta de lo que se está filmando, se siente molesto, incómodo? Y finalmente: ¿qué piensa cuando ve el film terminado?

Te encontrás en una situación indicada para contestar estas preguntas porque has sido una de los pocos políticos argentinos que han sido filmados a lo largo de una campaña. Eso hace pensar que algunos políticos han tenido amigos, gente muy cercana que han sido cineastas, y sin embargo a nadie se le ocurrió filmar algo parecido: pienso en Menem y su amigo Nicolás Sarquis.

**G. TESSIO:** Quisiera destacar la gran diferencia entre la película que hiciste sobre Alfonsín y la de la campaña del 2007. La diferencia se plantea entre las personas. Personas que a veces nos convertimos en personajes (a veces quedamos atrapados en los personajes, a veces escapamos al personaje y vamos cambiando con las etapas en la vida de las personas).

Alfonsín es efectivamente el más intelectual de los políticos argentinos de la segunda mitad del siglo XX, solo comparable a Frondizi. Tenía además la virtud de no tenerle miedo a la competencia intelectual, y supo rodearse de gente valiosísima, en ese Consejo para la consolidación de la democracia cuyo director era su amigo Carlos Nino.

Si vemos el libro de Nino "El juicio al mal absoluto", y leemos el prólogo escrito por Alfonsín, podemos ver cómo Alfonsín argumenta tratando de aclarar algunas cosas que le fueron muy cuestionadas, como las leyes de Obediencia debida y Punto final.

Y cuando vemos a Alfonsín en el film sobre su visita a la Universidad, lo vemos presentar un libro ("Democracia y consenso"). Ahí desarrolla el tema del Estado legítimo. Y allí Alfonsín se relaciona, en una cadena sutil, con los grandes políticos que tuvimos en la primera mitad del siglo XX, o en los últimos años del XIX, como Alem, Juan B. Justo, Palacios, Lebensohn, ese grupo de políticos intelectuales, porque entonces los partidos políticos eran verdaderas escuelas para sus afiliados.

En el film sobre la campaña del 2007, se puede ver que yo no tenía prácticamente ningún Comité de Campaña. Un joven político me acompañaba en los viajes y me orientaba en cada una de las situaciones de perplejidad o de desconocimiento que me ofrecía la realidad política.

Y la pregunta que se me hace es pertinente: ¿por qué razón nosotros, mi acompañante y yo, un equipo un poco pobre, aceptamos esta exposición?

Toda filmación, como toda fotografía, es exponernos a la mirada del otro, una mirada que desvela (saca velos), desnuda, construye o deconstruye.

Creo que la idea era tener un documento para des-

pués. Un documento para mirarlo después. Me pareció que podía ser un documento de aprendizaje. ¿Qué cosas está mirando este realizador de los viajes, de los encuentros que hacemos? Quizá para sacar alguna experiencia, y ver lo que no se debía volver a hacer.

El film de la campaña del 2007 fue para mí una especie de testimonio de lo que había pasado, en una campaña materialmente precaria.

Y cuando se menciona la mirada de Kennedy a ese hombre, durante ese par de segundos, recuerdo una fotografía que está en el último tomo de la Historia de las Mujeres de DUBY. Es una foto de Eva Perón, todavía con sombrero, firmando un cheque, un certificado, un título de propiedad, ante la mirada de una mujer, que tiene un hijo en los brazos y una niña al lado. Esa mirada de adoración hacia Eva Perón es la mirada de una creyente.

■ **Eva Perón**, foto del libro  
*Historia de las mujeres de DUBY*



**R. BECEYRO:** Es posible que en la aceptación de Kennedy, ante el pedido de los cineastas norteamericanos, y gracias a esa aceptación existe **Primarias**, haya estado la idea de que eso que estaba haciendo él, podía llegar a formar parte de la historia. La aceptación de Kennedy facilitó las cosas para los cineastas que vinieron después. Depardon habló de **Primarias** a Giscard cuando le pidió permiso para filmarlo, y seguro que Giscard se vio a sí mismo como un nuevo Kennedy. Y por eso aceptó.

Pero el caso del film sobre Giscard plantea también las otras dos cuestiones: durante la filmación, ¿el político tiene idea de lo que se está filmando? Y cuando ve el film terminado ¿qué impresión tiene?

En **1974 *Une partie de campagne*** vemos en varios momentos a Giscard conciente de algunas de las cosas que se están filmando, como cuando le pregunta a Depardon (a la cámara), en el ascensor, si ha hecho los planos de la entusiasta multitud que participaba del acto que acababa de terminar. O cuando, en el auto, con la cámara a 30 centímetros de él, se peina, tratando de arreglar esa larga mecha que se supone disimula su calvicie.

Pero no sé si sabe cómo se ve, en otros momentos. Cuando ese fantasmal grupo se desplaza por la pista hacia el avión que se lo va a llevar, o en el fragmentario discurso que es el suyo a lo largo de todo el film.

El terminante “Es para mí”, que se cuenta dijo Giscard, cuando sus azorados colaboradores vieron ingresar a Depardon y su sonidista, a la reunión íntima en que se iba a diagramar la estrategia para la segunda vuelta, implicaba una relación de confianza en lo que se estaba filmando.

A pesar de eso, una vez que vio el film (cuentan que

dijo que era “muy violento”) no permitió su exhibición pública, y esa prohibición se prolongó durante 28 años (se estrenó en 2002). La reacción de Giscard sorprende, porque el film de Depardon lo deja bien parado, parecido al Kennedy que llevaba adelante él solo, todo. Puede explicarse la prohibición, quizá, por algunas alusiones despectivas que hace Giscard sobre algunos de sus correligionarios.

A continuación vamos a ver **Marsella en marzo**, de Jean-Louis Comolli, uno de los ocho films realizados durante veinte años en Marsella y su región. En esos films, utilizando al periodista Michel Samson como portavoz, interroga a hombres políticos de todos los partidos: socialistas, comunistas, de derecha, incluso de extrema derecha. En su libro Comolli hace una especie de justificación global de su serie de films:

“Ahora que ya lo hemos hecho, puedo sorprenderme de que durante veinte años, Samson y yo, hayamos filmado las batallas electorales en Marsella y su región.

Hay que creer mucho en la importancia de la dimensión política de nuestra vida, “juntos”, para filmar durante tanto tiempo a quienes se designa, a veces con algo de desprecio, como *políticos*.

Sigo creyendo que la palabra pública, y su relación con el cuerpo que la enuncia, los debates, las discusiones, el análisis de los conflictos y de las relaciones de fuerza, el razonamiento, la lógica, el pensamiento, la determinación con el compromiso que se asume, la afirmación del punto de vista, son instrumentos políticos más que nunca necesarios. Para decirlo en una palabra: filmar a los responsables políticos en Marsella fue una manera de afirmar la cosa pública (la cosa pública, la re-pública)

## Tercer día. La Shoah y el cine documental

como algo digno de atención, y esencialmente humano, quiero decir: a nuestro alcance.

Fue también una manera de oponerse a esa tarea de destrucción que viene realizando la televisión desde hace años.

No descarto la posibilidad de que nuestra serie de films haya logrado salvar algo de todo eso.”

J.-L. Comolli, *Ver y poder*, pp. 546/7 (Aurelia Rivera: nueva librería, 2007).

**R. BECEYRO:** Acabamos de ver **Noche y niebla** de Alain Resnais y **Un vivant qui passe** de Claude Lanzmann. Este film del realizador de **Shoah** está construido con una entrevista a Maurice Rossel, que era delegado de la Cruz Roja en Berlín durante la guerra, y que visitó en 1944 el gueto de Terezín (en alemán Theresienstadt), entrevista que no había encontrado su lugar en **Shoah**, a pesar de sus 9 horas y media, y que diez años después, en 1997, Lanzmann completa con imágenes de Terezín.

**JORGE GOLDENBERG:** El tema que nos reúne, que es la Shoah y el cine documental, plantea zonas problemáticas, como la Shoah ha planteado a la cultura occidental en general y al cine en particular.

En primer lugar el nombre. Lanzmann elige Shoah, y no por casualidad, para su film. Y no elige el nombre que se utiliza en el 90% de los casos, en la prensa y en la televisión, el de Holocausto. Así se llamó, por ejemplo, una serie de televisión, muy vista en todo el mundo, y particularmente en Alemania.

Shoah no supone otro sentido que no sea el de “aniquilamiento”, y esta palabra no le otorga al exterminio masivo de la población judía de Europa, otro sentido que el de destrucción. No hay un más allá de ese hecho, que sí le otorga la palabra holocausto, que supone, dicho de manera simplificada, un sacrificio a los dioses, con lo que la muerte y la destrucción, adquirirían algún sentido, alguna finalidad presuntamente superior que trascendería la catástrofe.

Ni este Encuentro, al hablar de la Shoah y el documental, ni Lanzmann, al llamar **Shoah** a su film, le adjudican ningún sentido a ese aniquilamiento.

Por otra parte tampoco acepta Lanzmann, como tampoco lo acepta Alain Resnais, por lo que acabamos



de ver, lo que buena parte de la cultura contemporánea y en términos filosóficos, el post-modernismo, y hasta nuestro querido amigo Adorno, cuando habla de la imposibilidad de la poesía después de Auschwitz, considera: que de esto que ocurrió no se puede hablar, ni se puede explicar. En ese sentido me parece, hasta donde mis conocimientos y mi experiencia me lo permiten, que los mejores films documentales son los que más nos acercan a la posibilidad de mirar este fenómeno, de encarar “esto” que, según Comolli, ha existido en el mundo, “esto” que resultó devastador para la conciencia de occidente. Y ha sido precisamente el intento de algunos documentales (**Noche y niebla** y **Shoah**, obviamente, en primer lugar), lo que nos permite pensar este fenómeno. Ha sido el documental, y no la ficción, lo que posibilita ese pensamiento.

Si tomamos **La lista de Schindler** (ya sabía que tarde o temprano íbamos a hablar de Spielberg), que ha tenido gran difusión en el territorio del espectáculo, como diría Comolli, hay algo que me resulta particularmente desagradable: la trampa de lo pseudo documental. Este film es rodado en Polonia, en blanco y negro, apoyándose en cierto imaginario social que identifica el blanco y negro con las “verdaderas” imágenes de los ghettos y los campos de exterminio.

Esta operación que hace **La lista de Schindler** es una estafa, porque utiliza elementos que remiten a una presunta verdad documental para construir una ficción manipuladora. Estableciendo mediante el blanco y negro y las locaciones “reales” un “ersatz” de apoyo documental, el realizador pasa claramente al cálculo de audiencia potencial y elimina del film la lengua en la que vivía y en la que murió la mayor parte de los judíos de Europa oriental y central, el

ídish. Es interesante observar la operación que se lleva a cabo con la lengua: el film está hablado en inglés, los alemanes hablan mal inglés, supuestamente con acento alemán, y los deportados hablan otro mal inglés, con acento un poco diferente. Pero en el momento de la plegaria, los judíos rezan en hebreo, y cuando los alemanes insultan a los judíos lo hacen en alemán.

Esta operación de manipulación, de inautenticidad utilizando elementos presuntamente auténticos, es cuestionada, es atacada, como diría Comolli, por los documentales que hemos visto hoy,

**DANIEL SILBER:** Coincido con Jorge en que shoah define mucho mejor que holocausto la masacre de los judíos de Europa en la segunda guerra. También, utilizando una categoría aceptada por las Naciones Unidas, se podría hablar de genocidio.

Vi **Noche y niebla** muchas veces, en algunas ocasiones la hemos visto con jóvenes, y me parece advertir que actualmente los jóvenes carecen de referencias históricas. Pero las imágenes de **Noche y niebla** nos conmueven y nos hacen pensar que nunca más algo parecido puede llegar a suceder.

En el final de **A diary for Timothy**, se encaraba a ese niño que acababa de nacer, y se le planteaba la disyuntiva que en realidad se le plantea a la humanidad: ¿el mundo del futuro será como el de siempre, con periódicas épocas de desempleo, y luego enfrentamientos, y luego guerras, o habrá un mundo mejor? Enfrentamos el desafío de construir una sociedad democrática, justa, libre.

Recordaba también el film de Chujrai **La balada del soldado**, donde también se planteaba la pregunta: ¿cuántos científicos, artistas, pensadores, obreros vi-





■ Noche y niebla (1955)

virían hoy, de no haberse desatado la guerra, y cuán diferente podría ser el mundo hoy?

Es cierto que el hombre ha creado Auschwitz, y ha creado la bomba de Hiroshima, pero ese hombre es el mismo que nos legó la Declaración de los derechos del hombre y que desarrolló los procesos de emancipación en todos los continentes.

Cierta vez vi **La lista de Schindler**, en una función con 400 o 500 jóvenes. La vieron en silencio total y al final de la proyección una chica me agradeció. Sé que hay en el film golpes bajos, pero rescato algo de **La lista de Schindler**: tuvo la habilidad de mostrarle a millones de personas lo que fue el nazismo. Creo que contribuye a crear cierta conciencia más humanista.

En **Un vivant qui passe** hay momentos que me conmovieron, en ese diálogo con tantos silencios filosóficos que mantiene Lanzmann con Rossel. Recordaba algo que había dicho Bruno Bettelheim en su texto "La lección olvidada de Anna Frank" donde se preguntaba, ya no sobre Anna, sino sobre su padre, cómo no fue capaz de resistir. Viendo a Rossel acosado por Lanzmann, quien le pregunta, una y otra vez, cómo era posible que no hubiera visto nada en Terezín, pensaba que sus respuestas ("nadie me pasó un papel, algo"), indicaban la situación de la conciencia, no solo de los judíos, sino de todos.

Fueron pocos los que resistieron, y fueron pocos los que comprendieron lo que estaba pasando. Hay que pensar que hacia el final de la guerra, cuando los aliados bombardeaban Alemania, y a pesar de saber que existían los campos, no bombardearon Auschwitz ni las vías de tren que conducían a los campos. Pudieron hacerlo, pero no lo hicieron.

El film de Lanzmann, en la extrema tensión de esa conversación con Rossel, nos habla de lo que pasó,

y que el testigo no advirtió, pero también nos recuerda que nunca más debe pasar algo así.

**R. BECEYRO: Noche y niebla** es de 1955, y resulta una especie de cumbre insuperable. **Shoah** es de 1985 y **Un vivant qui passe** resulta un apéndice, una prolongación de **Shoah**.

Creo que para el cine normal la Shoah es algo literalmente inenarrable, no puede ser narrado y por eso Spielberg toma en su film "la lista de Schindler", es decir los judíos salvados por Oskar Schindler. Lo que logran, por el contrario, las dos grandes films sobre la Shoah, es hablar de los que no se salvaron, eso que para Spielberg es imposible.

En **Un vivant qui passe** asistimos a esa especie de combate entre Rossel y Lanzmann: se comienza con la imagen y la palabra de Rossel, y al final giramos 180 grados y tenemos la palabra y la imagen de Lanzmann. Pero a partir de cierto momento ya no vemos a Lanzmann y a Rossel, sino que vemos a los que estaban ahí, a los que no se salvaron. Y lo que logran **Noche y niebla, Shoah, Un vivant qui passe**, es que "veamos" a los que murieron, a quienes no pueden hablar. De esas personas hablan estos grandes films.

**J. GOLDENBERG:** Primero quisiera anotar que el ensayo de Bruno Bettelheim al que se aludía es sobre el Diario de Anna Frank, sobre la manera en que la cultura occidental se apropió del Diario. "A pesar de todo, creo que el hombre es bueno", dice Anna Frank, y Bettelheim dice que si eso es cierto, si en el fondo el hombre es bueno, entonces Auschwitz no existió.

El cine "normal" no puede hablar de los muertos, pero, como lo dice Giorgio Agamben, y creo que también es una de las miradas de Lanzmann, la figura

por excelencia del campo de concentración es el que se llamaba “musulmán”, el que ya casi estaba muerto, y a quien se temía siquiera mirar.

Ese “musulmán” estaba muerto sin estarlo y es curioso que Lanzmann llame a su film **Un vivant qui passe**, frase que menciona Rossel cuando habla de su visita a Auschwitz.

Tanto Primo Levi, como Jean Améry destacan la imposibilidad de hablar en nombre de los que murieron. “No se puede filmar todo”, dice Comolli, y los que murieron no pudieron hablar. Se siente la compulsión de los testigos, que “quieren” hablar (y en este sentido **Shoah** es un film notable), hasta el punto de que piensan que si se salvaron, es para dar testimonio, para hablar. Pero no se puede decir todo: en el lugar del “musulmán” no puede hablar nadie. Es cierto que aparecen los muertos, uno ve a los que murieron, pero ellos no hablan.

Los alemanes llamaban a los cadáveres “figuren”, muñecos, no eran humanos.

**D. SILBER:** No solo eso. Cuando llegaban al campo se los nombra piezas, “stück”. Siempre fueron menos que objetos.

**J. GOLDENBERG:** Uno puede entender que “stück” fue-se una manera de enmascarar la realidad del crimen (Himmler en 1943 hablaba de la página más gloriosa de la historia de Alemania, pero que jamás será escrita), pero hablar de “figuren” nos plantea el dilema que Agamben plantea: ¿cómo delimitar el territorio de lo humano? Me parece que ahí aparece una zona vedada, tanto para Resnais como para Lanzmann.

Hay diferencias entre **Noche y niebla** y **Shoah**, pe-

ro la más evidente es el uso de material de archivo, al cual Lanzmann renuncia. Treinta años después del film de Resnais estas imágenes, que habían sido vistas casi por primera vez en **Noche y niebla**, empiezan a perder especificidad. Si en el film de Alain Resnais estas imágenes “hablan solas”, en el 85 esas imágenes ya tienen una significación estructurada, definida, y si Lanzmann quiere abrir nuevas perspectivas en su explicación del funcionamiento de la maquinaria de la muerte, entonces el uso de aquellas imágenes hubiera sido un lastre. Ha habido tal saqueo de esas imágenes que se han convertido en ilustración convencional, en tópico, como se dice en España.

Lanzmann dice: no dejemos que estas imágenes nos impongan un sentido ya congelado en la cultura. Quiere abrir nuevos sentidos, pero no es fácil y le lleva tiempo: las 9 horas de **Shoah** y la hora de **Un vivant qui passe**.

Es cierto que la tensión del combate Lanzmann y Rossel en cierto momento pasa a un segundo plano, pero esa tensión es lo que sostiene el film. Rossel se va destruyendo a medida que el film avanza.

Rossel dice que le había molestado mucho la actitud servil, complaciente de los judíos, y que nadie le hubiera pasado un papelito. Eso indica que él tenía alguna información sobre una situación en que hubiera sido posible un papelito denunciando que ese universo que se le presentaba era falso.

Rossel queda desnudado por el interrogatorio de Lanzmann, quien lo sigue de manera encarnizada, siempre alerta, atento, como había estado atento durante toda **Shoah**. Recuerden el momento en que interroga a la propia traductora porque se da cuenta de que una palabra en polaco no ha sido traducida.

**R. BECEYRO:** Hay cosas que se le reprochan a Resnais, respecto a las imágenes de archivo, sobre todo la utilización de tomas realizadas después de la liberación de los campos, para ilustrar la vida en el campo, antes de esa liberación.

En **Shoah** Lanzmann no solamente no utiliza las imágenes de archivo, sino que tampoco utiliza música, voz en *off*, no utiliza muchas cosas.

Hay que destacar las circunstancias de la entrevista a Rossel realizada por Lanzmann. Rossel no quería dar esa entrevista. Lanzmann llega de manera imprevista (estando cerca de la casa de Rossel habla por teléfono y cuando atiende Rossel, cuelga), y casi lo obliga. Por supuesto toma ciertas precauciones, ya que teme que en cualquier momento Rossel se pare y dé por terminada la entrevista, y por eso empieza suavemente, preguntándole qué impresión le produjo Berlín, por ejemplo, o en qué consistía su trabajo como representante de la Cruz Roja.

Hay un momento dramático, marcado por la mirada de Rossel, hacia abajo, hacia las manos de Lanzmann, cuando Lanzmann saca el informe que hizo Rossel sobre su visita a Terezin. Lanzmann no tiene el informe sobre Auschwitz, escrito por Rossel, pero sí tiene el informe sobre su visita a Terezin. La realidad proporciona al film de Lanzmann esa construcción dramática que ni la imaginación más desenfadada podría inventar.

**D. SILBER:** En estos días se está realizando el juicio a los generales Riveros y Verplaetsen por el asesinato del adolescente Floreal Avellaneda, durante la dictadura. Y durante el juicio los acusados parecen haber perdido la memoria: no recuerdan nada, no sabían. Se olvidaron de todo.

Quienes vivimos la dictadura, y que seguimos luchando por la memoria y la justicia, tenemos a nuestros “nazis” y debemos luchar para que eso no se repita.

**J. GOLDENBERG:** Me parece que en **Un vivant qui passe** Lanzmann va poco a poco, paso a paso. No sé qué efecto produce, pero no creo que haya sido calculado. Por lo demás Lanzmann es bastante escéptico: dice que la Shoah se va a repetir.

Por otra parte si bien Lanzmann está presente en **Shoah**, no se lo ve demasiado, salvo, claro, las entrevistas con cámara oculta en las que se supone que sólo ocurre una conversación. Cuando entrevista al responsable de Treblinka nos está diciendo: estoy engañando a este hombre, le he dado un nombre falso, lo filmo sin que lo sepa.

Ahora bien, me parece que **Shoah** y **Noche y niebla** no tienen el mismo tema, si la palabra tema tiene algún sentido. **Shoah** se dedica a desmontar el mecanismo que condujo a la destrucción de los judíos de Europa, mientras que el film de Resnais habla de la guerra. Se habla de cosas distintas.

Por supuesto que no pretendo criticar el film de Resnais que, por otra parte utiliza materiales nobles: la música es del compositor alemán Hans Eisler, el texto es del también deportado y escritor Jean Cayrol. Se trata de un film que dura 30 minutos y que utiliza un discurso de síntesis.

**Shoah** empieza a desmontar el mecanismo del exterminio, sabiendo que no va a terminar de desmontarlo nunca. Pensemos en sus 9 horas, en el agregado que supone **Un vivant qui passe**, en el cuidado con que son manejados todos los detalles. Ningún detalle es irrelevante, dice Lanzmann, siempre hay algo más detrás de la primera respuesta.

Incluso la denuncia que aquí se mencionó, es tácita, no está explicitada en **Shoah**. No se arenga a multitudes, se trabaja por acumulación.

El film se apoya, sobre todo, en los trabajos de investigación de Raúl Hilberg, quien aparece en **Shoah**, y que declara que no quiere hacer ninguna interpretación global de la Shoah, sino que quiere explicar cómo funcionaba esto.

Su actitud es próxima a la de Hannah Arendt, que vemos claramente expuesta en “La banalidad del mal”.

**D. SILBER:** No solamente los nazis llamaban “figurines” o “cosas” a los judíos, sino que para exterminarlos utilizaban el gas Zyklon B, utilizado también para combatir las cucarachas.

Reitero que me parece que aquí también en la Argentina ha habido un plan premeditado, otra “industria de la muerte”. También ha habido una burocracia dedicada a auxiliar a los asesinos.

Recuerdo un texto conmovedor escrito por Pavel Friedman, el 4 de junio de 1942, en Terezin, que termina diciendo: “aquel resplandor era el último, porque aquí no vuelan las mariposas”.

También recuerdo dos frases de Julio Fucik, escritor y periodista checo asesinado por los nazis: “Por la alegría vivo, por la alegría muero, por la alegría voy al combate. Que jamás la tristeza sea unida a nuestro nombre.”. Y además Fucik escribió: “Hombres que os amé, estad alertas.”.

**R. BECEYRO:** Quisiera tratar de aclarar algo relacionado con el “efecto” que un film produce. Se ha elogiado, por ejemplo, el film de Spielberg, por la difusión masiva que ha tenido, gracias a la cual ha informado

a millones de personas que no tenían ninguna idea del genocidio de los judíos, de ese genocidio. Ahí, en esa difusión masiva, estaría la prueba de su valor. Así, gente que no sabía nada, ahora saben, aunque sea algo. Creo que ahí hay un equívoco.

Me parece que lo que después de haber visto el film de Spielberg saben sus espectadores, no es verdadero. Quizá podría haber un nivel mínimo de información a personas muy, muy desinformadas, pero eso es todo.

Tomando el propio film, vemos en primer lugar que habla de los judíos que se salvaron, no de los que fueron asesinados. Y en segundo lugar hay una secuencia literalmente increíble (vi el film por segunda vez para confirmar ese detalle que no podía creer): la secuencia de la ducha. Cuando se cree, y los personajes del film lo creen, que van a ser exterminados en la cámara de gas, resulta que no era una cámara, sino una ducha. Eso, lo que muestra Spielberg, es lo que le decían los nazis a los judíos: que no era una cámara de gas, sino una ducha.

Dejemos a Spielberg, que nos plantea un problema relativamente sencillo y tomemos **Noche y niebla** y **Shoah**, que por pertenecer al dominio del arte (lo que no sucede con Spielberg) plantea en toda su complejidad el problema del efecto de un film, eso que produce en cada uno de sus espectadores. O más bien hablemos de **Un vivant qui passe**.

El film proporciona una información considerable sobre un hecho preciso: la visita del Delegado de la Cruz Roja en Berlín, primero a Auschwitz (ahí no tenemos ninguna imagen del lugar) y luego, después de esa Panorámica sobre Terezin, el testigo va a ser confrontado a todo lo que no vio cuando visitó Terezin.

En su libro Comolli dedica 4 páginas a **Un vivant qui passe**. Veamos un párrafo:

“Pasamos a Theresienstadt y se sube al apuesta. La inspección, esta vez, se hace a la luz del día. La visita es oficial. El delegado y su escolta son esperados por los nazis que los han invitado. La gran puesta en escena nazi de Theresienstadt se despliega, activando centenares de figurantes, judíos en vestimenta de domingo, forzados a jugar su papel de prisioneros judíos “bastante bien tratados”, por lo menos según la opinión del delegado, en un “gueto modelo”, con carteles de sinagoga, café, correo, farmacia, banco... Entonces la puesta en escena de Lanzmann se modifica. En la primera parte del film el delegado está en el centro de la imagen; por supuesto es él quien, respondiendo las preguntas del cineasta, cuenta lo que no ha visto en Auschwitz y luego lo que ha visto en Theresienstadt. En la segunda parte el marco sigue siendo el mismo, el delegado en el centro de la imagen. Salvo que de narrador se ha transformado en espectador, porque es el cineasta quien, fuera de campo, le cuenta lo que el visitante, no ha visto de Theresienstadt. Todo lo que no ha visto, y que estaba ahí, ante sus ojos, pero disfrazado. La perspectiva gira ciento ochenta grados. Yo, espectador del film, soy testigo de la confusión del testigo, de la puesta en duda de su calidad de espectador informado. En esta modificación –muy simple– de la forma de la entrevista, yo, espectador, también cambio: rebotando en el rostro silencioso de Maurice Rossel, la pregunta se dirige a mí, la pregunta acerca de lo que veo, y de lo que escucho.”

En **Un vivant qui passe** se nos habla de una ficción que se ha construido sobre un hecho real, para ocultar ese hecho real. Rossel ha creído en la verdad de esa ficción mentirosa.

**J. GOLDENBERG:** Cuando Rossel habla de ese papel que le hubieran podido entregar, pero que no le han entregado, es que tenía información previa sobre ese posible papelito que expondría la verdad, y lo que hace Lanzmann es ponerlo frente a eso que Rosell, de alguna manera, sabía. Porque si no ¿por qué existiría esa expectativa de que estos judíos, acomodados, y que vivían tan bien, según Rossel, podrían pasar ese papelito que estaría diciendo otra cosa? Tenía esa información previa, o por lo menos la sospechaba.

**R. BECEYRO:** Recordemos que en un momento de **Un vivant qui passe** Rossel dice que conversando con los SS (con Epstein solo intercambió unas pocas palabras), les manifestaba su sorpresa ante las dificultades que había tenido para que autorizaran su visita a Terezin, dado que lo que veía no implicaba ningún tipo de problema. En otro momento Lanzmann le pregunta si hoy suscribiría el informe que hizo sobre su visita a Terezin. Y Rossel responde que sí. Lanzmann insiste: ¿aún sabiendo todo esto que le estoy diciendo, sobre los preparativos para disfrazar la realidad durante esa visita? Y Rossel sigue diciendo que sí. Y Rossel sigue diciendo hoy, ante el recuerdo de esa gente que, según dice, le huían, y pensemos en el terror que explicaba esa huida, sigue percibiendo el desprecio en esos judíos privilegiados, acomodados. Y no ve el miedo, el terror.

**J. GOLDBERG:** Lo que pasa es que en Rossel hay un antisemitismo visceral, sobre el que descansa tanto su visión de Terezin en 1944 como su explicación actual.

**R. BECEYRO: Un vivant qui passe** está construida sobre las imágenes de Rossel y, en su segunda parte, con imágenes actuales de Terezin. Cuando se escucha a Lanzmann decir: “Bueno, doctor Rossel, hablemos ahora de Theresienstadt”, y aparecen las imágenes de Terezin, se produce un verdadero acontecimiento en la estructura del film. En la primera parte no hay imágenes de Auschwitz, y tampoco Lanzmann tiene el informe de Rossel sobre Auschwitz. Pero de Terezin hay imágenes, y Lanzmann tiene no solamente el informe de Rossel, sino también los datos sobre todo lo que hicieron los SS para maquillar la realidad de Terezin.

Así Lanzmann pone en evidencia la complicidad de Rossel de entonces, y su complicidad actual.

**J. GOLDBERG:** Quisiera hacer alguna reserva sobre un punto preciso. No creo que todas las experiencias de genocidio (la de los judíos por los nazis, los crímenes de la dictadura argentina) sean mecánicamente asimilables. Me parece que los manejos genéricos de la cultura dominante tienden a homogeneizar. Pero películas como **Shoah** o **Noche y niebla**, hacen hincapié no en lo genérico, sino en lo específico, en la singularidad de este genocidio. Yo nunca asimilaría la Shoah con la dictadura militar argentina, y no por razones cuantitativas. Tampoco asimilaría el fraude monstruoso del Gulag soviético, que no tiene las mismas características que la Shoah (aunque también Stalin reducía a las personas a “figuren”, cuando a mano alzada corregía la cantidad de deportados

que debían ser arrestados en cierta región, y donde decía 40.000, tachaba y ponía 70.000). La liquidación de los judíos de Europa tiene su especificidad, y debemos conservar esa especificidad, y no diluirla en una perspectiva genérica.

Como Hannah Arendt dice en su “Historia del totalitarismo” la Shoah era algo antieconómico, era un disparate. Esto es algo específico, distintivo.

También la dictadura militar argentina y los desaparecidos fueron hechos específicos, con características singulares. Existió una organización, es cierto, y una justificación: se buscaba eliminar a los jóvenes que cuestionaban la organización social. Pero ¿qué cuestionaban los judíos europeos? Yo puedo decir que las organizaciones guerrilleras luchaban militarmente, como un ejército. El ERP era el Ejército Revolucionario del Pueblo. No puedo asimilarlo a la aniquilación masiva de los judíos europeos.

Recordemos que Vasili Grossman fue corresponsal de “Estrella Roja”, el diario del Ejército Rojo, durante la guerra, y cuenta que le censuraron toda referencia al exterminio de los judíos. Incluso lo sacan a Grossman de Stalingrado (Grossman era judío) y envían a Simonov, porque no era judío.

Las cuestiones son más complicadas de lo que parecen. El cine documental nos puede restituir una posibilidad de pensar la especificidad de cada cuestión, su singularidad.

**R. BECEYRO:** Cuando se hace una película solo se pueden tomar cuestiones particulares, específicas, singulares. Con ideas globales, generales, no se hacen películas. El manejo de los materiales obliga a buscar la singularidad, la especificidad.

A partir de esa particularidad, si lo que uno hace tie-



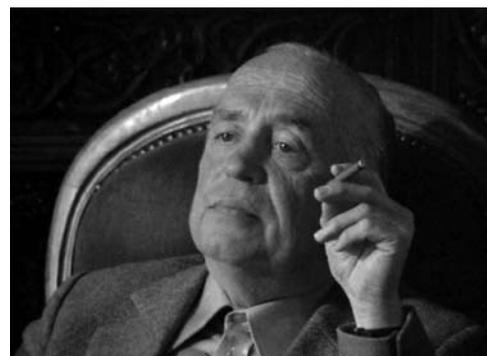
ne algún valor de verdad, va a aumentar la comprensión del mundo, por parte de los espectadores. Pero no la comprensión de sucesos similares a los que se muestran en la película, o más bien no solo la comprensión de sucesos similares, sino la comprensión de todos los hechos humanos.

Esa apuesta disparatada está en la base de la actividad artística. En el arte, eso cuya función es no tener función, y que produce objetos que nadie pide y que hasta es posible que no sirvan para nada, sin embargo, se apuesta a que puedan servir para mucho, na-

da menos que para aumentar nuestra comprensión del mundo. Y justamente acabamos de ver dos películas que hacen eso, y en los dos casos, la apuesta está ganada.

Y como para probar el mediado, indirecto efecto del cine, del arte, me pregunto por qué uno, ante cualquier situación real, está del lado de las víctimas, está con las víctimas. Contestaría que eso sucede porque he visto muchas películas que me han enseñado eso, me han enseñado a estar del lado de las víctimas, junto a las víctimas.

■ Un vivant qui passe (1997)



## Apéndice. Notas para una conferencia

El cine, medida del mundo

¿Qué puede hacer el cine hoy? ¿Es preciso que haga algo más que divertirnos o hacernos soñar con los inaccesibles fetiches del momento presente? Estas preguntas, si hay que plantearlas, conviene hacerlas a esa parte del cine aún hoy subestimada: el “documental”.

Por todo el mundo, esta parte del cine llamada “documental” prolifera de manera irresistible. El acceso al cine se ha democratizado, popularizado. Miles y miles de films en los márgenes de la economía mercantil son producidos y realizados cada año en todos los países, por todos los pueblos. Esos films circulan no desde los centros de difusión –televisión, salas de cine– sino desde la periferia, a través de redes amistosas y cómplices, militantes y solidarias. Es una revolución. El Espectáculo, en su alianza con el Capital y la Mercancía ya no es el único que se apropia de la cultura y las conciencias.

Pero esta generalización del pasaje a la imagen y al sonido exige que se cuestionen las formas puestas en juego. Las formas audiovisuales representan maneras de pensar, modelan las maneras de ser y de hacer. Producen sentido por sí mismas, más allá del sentido que vehiculan. Hoy, no son solamente los “contenidos” los que están en juego, no son solamente los “mensajes” que hay que escuchar, porque contenidos y mensajes están ya más o menos estandarizados. Las mismas preguntas se repiten de un punto a otro del planeta. Los medios son tartamudos. La globalización estandariza las formas para uniformar los contenidos. Entonces es del lado de las formas que debe encararse la lucha contra la dominación de las formas estandarizadas del Espectáculo. El mundo pensó el cine y a su vez el cine piensa el

Jean-Louis Comolli no pudo venir a Santa Fe, pero a último momento nos envió el texto que había preparado para su viaje a la Argentina. La traducción de ese texto fue leída, como una especie de ponencia de Comolli, el último día del Encuentro.

mundo, ese mundo cada vez más contaminado de espectáculo. En el cine documental los grandes temas están ahí, abordados, atravesados, señalizados, pero sin embargo estamos lejos del periodismo audiovisual. Las formas no son las mismas. Eso es importante. El cine documental, tal como se hace y como se muestra hoy, ya no es reductible al reportaje, al programa periodístico, a la información. Por el contrario, compartir temas o enunciados con el periodismo, no hace más que acentuar la divergencia entre los modos de enunciación de cada uno. Hay que convencerse de que después de los años 80, con el gran desarrollo de la información televisada, el cine documental se apropió secretamente de los terrenos de la ficción cinematográfica, retomando las relaciones con Flaherty, Rouch o Perrault. ¿Qué quiere decir ficción aquí? Simplemente que se ponen en juego subjetividades, los que hacen los films, sí, pero también los hombres y las mujeres que son filmados y que, por esa brecha por donde se filtra la dimensión ficcional, se convierten en verdaderos *personajes*.

Los films documentales de hoy cuentan historias, se convierten en narraciones, ponen en juego a personajes, abren los mundos interiores de los cuerpos que son filmados. La apuesta por la ficción marca el paso de la información al arte. No hay contradicción entre documental y ficción en el conjunto “cine”, sino composición; el desacuerdo se da entre “cine” e “información”. Si bien filma el mundo real, el documental, finalmente, no hace otra cosa que dar cuenta de la relación entre ese “real” filmado y los procedimientos, hombres, máquinas que lo filman. Una relación relativa en sí misma, una implicación, una reflexión. Soy de los que piensan que el periodismo trabaja también sobre la misma línea, lo subjetivo y lo rela-

tivo, y que no puede hacer otra cosa, aún cuando lo niegue. Sus relaciones con el poder, que históricamente asumió, le impiden reconocerlo. Por eso la información aparece batiendo el parche de la objetividad, y aun más, de la neutralidad.

¿Qué se puede esperar de un cine documental parcial que toma partido no por un partido sino por la afirmación inquieta de sí mismo en el mundo, por la singularidad de los vivientes, por el no conformismo de los temas? Estamos en un momento de crisis, lo hemos oído muchas veces. ¿Qué crisis es esta? Los hijos de los débiles son devorados en todas partes, pero el espectáculo triunfa. ¿Es esta la lógica que se quiere? ¿Se quieren villas miserias (sean hindúes o no), bajo la luz de los proyectores? ¿Se quiere el espectáculo de la miseria ofrecido en las vitrinas? ¿Pero qué quiere decir *documental* si se lo aleja del periodismo? Como no queremos vivir en un mundo donde todo se convierta en espectáculo, donde las realidades penosas o angustiosas se encuentren volatilizadas entre las baratijas de los entretenimientos televisivos, cuando no concentradas en un horror vergonzosamente explotado (la miseria de los pobres de rostros borrosos), entonces tampoco queremos el espectáculo (repugnante) del *poder mediatizado*, ni del poder (espantoso) del *espectáculo generalizado*. La aventura falseada decepciona. Las risas grabadas, dan miedo.

El término “documental” supone entonces *que ha de haber algo en lo real que puede ser documentado*: un fragmento del mundo, la realidad de una relación, lo singular de una subjetividad; alguna oscuridad, una rugosidad, una aspereza en el mundo... El documental se interesa por la guerra de los hechos y de las narraciones como algo real, que ocurre en nuestro

mundo, mientras vivimos. Los hechos documentados no son *ni reversibles ni virtuales*. Digamos que hay conflicto en el juego del cine, entre la parte del documento y la del espectáculo. Al revés de lo que ocurre en la lógica todopoderosa del espectáculo, el gesto documental toma en cuenta que *no todo es posible* en los films, *no todo es filmable* (por ejemplo hacer un documental sobre los hombres de Neandertal interpretados por actores). La libertad de creación que reivindicamos está limitada en primer lugar por la parte del mundo que escapa o rechaza ser tomada como espectáculo. La práctica documental es una especie de ascesis donde se acepta estar limitado por la resistencia de los hechos, de las cosas, de los cuerpos, de las situaciones, de las mujeres y los hombres que no están a nuestro servicio, que no son ni movibles ni modelables a voluntad: aquellos que entren en nuestros films no estarán desenfocados.

Estos límites son auspiciosos: nos aseguran que el mundo no está completamente controlado por el espectáculo. No tenemos los medios, no tenemos en primer lugar el deseo de “reconstruir” en lo extraordinario de los estudios, lo que ha sido destruido en el mundo ordinario. El documental debe tener en cuenta lo que ha desaparecido, lo que ya no es. El cine que amamos (hacer) no quiere mentir sobre la desaparición. La degradación, las ruinas. Veamos a Rossellini: las ruinas de Berlín en *Alemania año cero*, los restos de Pompeya en *Viaje en Italia*. Con estas pérdidas, estas desolaciones, los “docu-ficción” no quieren saber nada. ¿Y si para ver el mundo tal cual es, fuera mejor partir de lo que, en él, ya no se deja ver? Porque lo que le falta a lo visible hoy, no le falta por casualidad. Las cámaras de gas y los crematorios de Auschwitz fueron destruidos por los nazis que no querían de-

jar huellas de los crímenes en masa. Quedan las ruinas. Una ignominia espectacular sería *reconstruir lo que fue arrasado (gracias a las imágenes de síntesis)*. Mostrar *que no se puede mostrar todo* es poner al espectador en un lugar real en oposición a la ilusión de totalidad del Espectáculo. El cine debe mostrar, contra el Espectáculo, que el mundo no es “todo visible”, que ver es ver más allá del cuadro, ver que hay un fuera de campo que no está encuadrado. El fuera de campo no es solamente lo que el cuadro oculta mientras muestra algo, es todo lo que permanece fuera de la posibilidad de ver, fuera del lugar del espectador, lo que no forma parte de la imagen, (y en consecuencia del espectáculo), *el fuera de campo de toda imagen*. Así, y esa es su grandeza, el cine documental pone un *obstáculo que es parte de lo real* al deseo de pedir todo, de reinventar todo. No tenemos acceso al “todo” de la ficción. ¿Qué hacemos de la muerte, por ejemplo? ¿Una ficción, una fábula, una alegoría? ¡Pero no! Del lado del documental la muerte, filmada, no es reversible, repetible. No hay “retoma”. Los enfermos, los heridos, los muertos, lo están para siempre, siguen estando así cuando la cámara deja de filmar. Este *fuera del film* es otro nombre de lo real. Se puede filmar un tribunal todas las veces que uno quiera, pero las sentencias se ejecutan en la vida real. Lo que vemos que sucede en el cine, esta dimensión a la vez documental y anti-espectacular nos coloca en el centro de una separación imposible entre simulación y verdad. El espectador que se zambulle en la representación como si fuera la vida misma, entra en un estado de inestabilidad, de división: él juega, pero también juegan con él. Las figuras y las situaciones manipuladas en el juego son del orden del simulacro, pero lo que le sucede al jugador es verdadero. Hoy,

le gusta que algunas preguntas queden sin respuesta. En un mundo en el que reina el culto de la eficacia y el progreso, fantasmas destructores, le gusta que se presente el escollo de la sombra, la imperfección del horizonte, le gusta que se prefiera más el camino a recorrer que la llegada a la meta. Es entonces la pregunta del espectador (creer o no, hasta dónde, solo o con los demás), y la pregunta misma del cine (verdadero o falso, artificial o natural, imitación o espontaneidad), las que se convierten en cuestiones que conciernen a nuestra sociedad. Las artes de la figuración y la representación (pintura, teatro, cine), plantean continuamente una hipótesis insolente: sólo a través del paso por el elemento fáctico del arte, a través de la manipulación de los artificios, se puede hacer aparecer alguna verdad del mundo. Lo ficticio y lo verdadero, juntos. Verdad problemática, verdad de ficción. Los cuerpos son “verdaderos” y también las palabras y los gestos, y todo esto pertenece a un sujeto dado, hombre o mujer, padre o hija, madre o hijo, que tiene un nombre y tiene un lugar en el mundo, al margen del film. Lo que es considerado “verdadero”, se convierte en “verdad de la ficción”, “verdad de la representación”, o dicho de otro modo, relación con la verdad y en consecuencia *relativización* de la verdad. Documental y ficción se unen, se abrazan y entre los dos forman eso que se llama cine. Hay un placer en el espectador basado precisamente en la imposibilidad de separar, de destejer ese efecto producido por el cine en los cuerpos filmados (¿documental?) o efecto de esos cuerpos sobre el imaginario del espectador (¿ficción?). Cine, entonces, insisto. Si es cierto que los móviles de la mayoría de los films documentales son, con frecuencia, los mismos que los del periodismo, las for-



mas de actuar son diferentes. Y también lo son las maneras de hacer, el empleo de los tiempos, la relación con los demás, es decir las modalidades de una práctica, que nos dicen mucho sobre los planteos, las situaciones, sobre la producción de sentido de un lado y de otro. Cada vez más apurado, cada vez más condensado, el periodismo no es, o ya no es más, capaz de largas esperas y de pacientes etapas como sí es capaz el documental. El periodismo usa cada vez menos los senderos solitarios, poco frecuentados. Y rara vez se ocupa de los personajes secundarios, los débiles, los frágiles, salvo para exhibirlos de pasada. El cine documental muestra las cuestiones del presente, lo que atormenta a nuestro tiempo, a través de los cuerpos, los acentos, las miradas, las voces... Una vez encarnada, la experiencia vivida adquiere la dimensión ficcional de un desafío a la muerte, y es, a la vez, aceptación de su inminencia. Lejos de la sociología que interesaría más bien al periodismo, el cine documental propone un acercamiento más bien antropológico, incluso metafísico, de la sociedad de los hombres.

Tan documental como sea, y siga siendo, ese cine nos hace entrar "en la piel" de los personajes, en su palabra y en su pensamiento, lo mismo que haría un film de ficción. De repente los tiempos se entremezclan, el interior y el exterior están entrelazados, lo objetivo con lo subjetivo. Esta mezcla de géneros estilísticos y de categorías de enunciación no está lejos de los procedimientos de la novela o de la narración. Se reencuentran allí lo que en la década del 70 Tom Wolfe había practicado y definido como *new journalism*. Eso se terminó. La implicación subjetiva del periodista-narrador, y su transformación en personaje, ya no tiene vigencia en los medios normalizados.

A diferencia del periodismo, el cine documental llega, con frecuencia, tarde. La muerte, la destrucción, el drama ya pasaron por ahí, y quizás están muy lejos. Entonces filmamos las huellas, los testimonios, muchas más veces indirectos que directos, filmamos la estela que ha dejado el acontecimiento y hacemos de esa estela un acontecimiento cinematográfico. Estamos en el "después de", en lo indirecto. Nos vemos obligados a utilizar la narración. Belleza de la *prosopeya* (los presentes en la escena evocan y hacen hablar a los muertos y a los ausentes), que ahora sabemos caracteriza el documental simplemente porque no puede hacer aparecer a los ausentes (no tiene la potencia divina, ni política, ni judicial) y tampoco puede hacer como si los muertos estuviesen vivos haciéndolos interpretar por actores. Fértiles límites. Lo prohibido o lo imposible necesitan soluciones indirectas, respuestas inventivas, confianza absoluta en esta llave del cine que es su poder de evocación. Una vez más: lejos del periodismo. Lo que falta, es eso lo que cuenta. El cine pasa del lado de lo invisible. Campo y contracampo. Cineastas, les digo: tenemos por horizonte "el no todo". Si el cuadro es una mascarilla ("le cadre est un cache" Bazin), entonces es la falta o la pérdida o la ausencia, lo que organiza el campo y la narración a la vez.

En un mundo apabullado por la ronda infernal de imágenes sin fin, dado que no podemos no recurrir también nosotros a la puesta en imágenes del mundo, porque perderíamos nuestra potencia imaginante; y dado que tampoco nosotros podemos no formar parte de este intercambio de imágenes que nos constituye como sociedad, debemos poner en marcha *otro régimen* de imágenes. El documental permite este recurso que es, al mismo tiempo, un paso adelante.

La curiosidad documental no se preocupa solamente por las representaciones ya jugadas en nuestras sociedades (por ejemplo las representaciones de las luchas sociales y políticas, las instituciones, escuelas, familias, religiones...), también se encarga de *la parte maldita de esas representaciones*, se interroga por esos fragmentos de realidad que no han sido convertidos todavía en espectáculo. No todas las calabazas son carrozas.

Lo que resiste, lo que huye, lo que se escapa, se esconde, no se deja tomar; y también lo que se descuida, huye fuera de campo, entre líneas, lejos de los reflectores y las vitrinas, que no encuentra su lugar ni en los marcos previstos ni en las estanterías de los supermercados. En una palabra el cine documental se interesa en esa parte inacabada del mundo. Otra forma de designar lo Real. Pero también lo que todavía no está, o lo que ya no está.

¿De dónde viene la excepcional inventiva del cine chino, documental o para-documental? Evidentemente hay ahí una fuerte atracción por lo que desaparece, y es justamente en China donde los actos de la desaparición del mundo antiguo son los más violentos. Wang Bing, Jin Zhang Ke filman la desaparición del mundo antiguo, su brutal destrucción, sin retorno. Literalmente el cine filma lo que queda, hombres y cosas, después y durante el gran desbarajuste del mundo que se produce en todas partes. Se podría aventurar que ese es el rol, y aún la misión del documental: registrar, antes de la destrucción, y durante la destrucción, lo que se está destruyendo, para conservar su huella y su memoria. Desde que existe el cine, las huellas registradas de lo que ha desaparecido no son del mismo orden que los archivos de un pasado más lejano. El cine conserva la imagen (y, más tar-

de, la huella sonora) de las figuras y de los cuerpos, de los gestos y las formas de ser, miradas y palabras. Otro archivo de lo que vive, pero que está amenazado o destruido, se constituye, cambia los datos históricos, y los datos políticos también. Ya no es posible, o por lo menos no es fácil para el poder, y para los nuevos adoradores del Mercado, aun cuando sean los comunistas chinos, desembarazarse de lo que no quieren. Las fábricas cierran, pero ahí están los films, ahí donde las fábricas estaban, y a veces estaban en huelga. Sin duda la memoria obrera está deshecha por las deslocalizaciones (son precisamente los lugares de lucha, en tanto lugares de la memoria, los que han sido deslocalizados), pero ha sido filmada y puede ser proyectada y vista por millares de espectadores (los films del grupo Medvedkine por ejemplo). No solamente las relaciones intersubjetivas deterioradas o empobrecidas, sino la propia familia amenazada de extinción, son mantenidas y elogiadas, en Pekín, en Rusia, en Italia. Se filma el estado de un mundo que se destruye, y se cuestiona así el programa de esa destrucción. Lo que se conserva en el film, vive para siempre. No se puede decir lo mismo de lo que está construido por los nuevos amos.

Los films documentales movilizan las imágenes y los sonidos, con fines muy distintos a los de la industria del espectáculo audiovisual. Los instrumentos (o las armas) son las mismas: cámaras, pantallas, micrófonos, pero los frentes son antagonistas, los trabajos enemigos. Diría que se trata de *reabrir el juego del mundo*. ¿Abrir el juego? El espectáculo generalizado tartamudea furiosamente a través del planeta. Imágenes y sonido, todo está bloqueado. En todas partes las imágenes *se parecen*. Se imitan unas a otras, más que imitar el mundo. Las formas formateadas son for-



mas que se repiten, que se alinean, que se modelan unas sobre otras. Los mismos *standards* aquí y allá, el mismo calibrado, los mismos textos y los mismos comentarios, los mismos modelos de cuerpos sexualmente exhibidos y por supuesto las mismas recetas publicitarias. La uniformidad reina. Las “diferencias” se reducen a ingredientes turísticos, especias que condimentan el mismo plato. La tarea urgente del cine documental es entonces no dejarse encerrar en esta jaula dorada. Responder con imágenes y sonidos a los asaltos, recoger los asaltos que lo real no deja de lanzar contra el ronroneo de la ronda de rezos del espectáculo mundializado. Revueltas lógicas.

Si el cine documental supone siempre un punto de partida inscripto en la realidad (en *las realidades*, sería mejor), ¿qué queda de ese punto de partida, en la llegada? La cosa filmada existe siempre fuera del film, pero ¿qué fue de ella en el film? La cosa se desdobra. Uno ya no es uno, sino dos. La cosa existe “en sí” fuera del film, es cierto, pero también existe en el film. Traducido en imágenes y sonidos, cada “uno” es confrontado a su “reflejo”, a su *bis*. Y como se debe, este reflejo es a la vez fiel y engañoso. La representación “se parece” a la cosa a la que se refiere: ahí está la potencia analógica que define la *impresión de realidad* en el cine. Pero al mismo tiempo, hay desfasaje. La cosa de un lado, su representación del otro. Entonces la cosa es en parte extraña a sí misma. El parecido se da a la vez como familiar y como extraño. El cine documental atestigua el mundo que filma, y al mismo tiempo lo profundiza, lo sombrea, lo duplica con un acompañamiento espectral que deja entrever algo que pertenece al pasado de la cosa filmada, algo de su historia, y quizá también de su destino —eso que el mundo de las apariencias mediáticas no

deja ver, todo eso que los espectáculos disimulan, lo que distrae de lo sensacional. Se cambia de lógica. Se salta de un régimen de *todo imagen*, de imagen todopoderosa, de imagen omnipresente, a un tiempo bien diferente, en que las imágenes son frágiles y revocables, solidarias y amenazadas, mas que amenazadoras, marcas de lo que falta, restos arrojados en la playa por la ola de destrucción y de muerte que arrasa el mundo. Más que choque, digamos que hay reserva, en el documental, continuidad en las imágenes. Se siguen las situaciones, los cuerpos, los climas, los planos, las imágenes. Se siguen... Vuelta, repetición, variación. “Por la continuidad del mundo” Tomarse el tiempo, filmar el tiempo que pasa, los silencios, los vacíos, los tiempos muertos, filmar alguna cosita, acompañar, seguir, estar ahí. Cuidar lo que queda en vida del mundo en que estamos.

**JEAN-LOUIS COMOLLI**  
junio 2009



Films proyectados  
en el Encuentro  
de Cine Documental  
Santa Fe 2009

■ **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

■ **LISTEN TO BRITAIN,  
de Humphrey Jennings y Stewart McAllister**

*Producción:* Ian Dalrymple

*Fotografía:* H.E. Fowle y Fred Gamage

*Sonido:* Ken Cameron

*Música:* Muir Mathieson

*Montaje:* Humphrey Jennings y Stewart McAllister

Inglaterra, 1942, 20 minutos

■ **A DIARY FOR TIMOTHY, de Humphrey Jennings**

*Comentario escrito:* E.M. Forster; *dicho por:*

Michael Redgrave

*Producción:* Basil Wright

*Participación de:* Myra Hess y John Gielgud

*Fotografía:* Fred Gamage

*Música:* Richard Addinsell

*Montaje:* Stewart McAllister

Inglaterra, 1945, 40 minutos

■ **BUENAVENTURA DURRUTI ANARQUISTA,  
de Jean Louis-Comolli**

*Con:* Albert Boadella y Els Joglars

*Guión:* Comolli, Ginette Lavigne

*Asesor histórico:* Abel Paz

Romancero de Chicho Ferlosio

*Música:* Michel Portal

*Producción:* Mallerich Films, TVE

*Producción ejecutiva:* Paco Poch, Gérald Collas

España-Francia, 2000, 107 minutos

■ **PRIMARY**

*Idea y Producción:* Robert Drew

*Cámara:* Richard Leacock, Terence Macartney-Filgate,

Albert Maysles, D.A.Pennebaker

*Montaje:* Drew, Leacock, Pennebaker,

Macartney-Filgate

*Texto escrito por:* Robert Drew

Estados Unidos, 1960, 53 minutos

■ **THE WAR ROOM,  
de D.A.Pennebaker y Chris Hegedus**

*Con la participación de:* James Carville y

George Stephanopoulos

*Fotografía:* D.A.Pennebaker

*Sonido:* Chris Hegedus

*Montaje:* Pennebaker, Hegedus

*Producción:* Wendy Ettinger, Frazer Pennebaker

Estados Unidos, 1993, 96 minutos



■ **MARSELLA EN MARZO (MARSEILLE EN MARS),**  
de Jean-Louis Comolli

*Escrito por:* Anne Baudry y Michel Samson

*Fotografía:* Jean-Louis Porte

*Sonido:* Jean-Fançois Priester

*Música:* Louis Sclavis

*Montaje:* Anne Baudry

*Producción:* Paul Saadoun, INA, France 3 Méditerranée  
Francia, 1993, 52 minutos

■ **NOCHE Y NIEBLA, de Alain Resnais**

*Texto de:* Jean Cayrol; *dicho por:* Michel Bouquet

*Fotografía:* Ghislain Cloquet, Sacha Vierny

*Música:* Hans Eisler

Francia, 1955, 30 minutos

■ **UN VIVANT QUI PASSE, de Claude Lanzmann**

*Fotografía:* Dominique Chapuis, William Lubtchansky

*Sonido:* Bernard Aubouy

*Montaje:* Sabine Mamou

*Producción:* Les Films Aleph-Cinétévé, La Sept-Arte  
Francia, 1997, 65 minutos

■ **LA ÚLTIMA UTOPIÍA (LA DERNIÈRE UTOPIE.**  
**LA TELEVISIÓN SELON ROSSELLINI), de Jean-Louis Comolli**

*Fotografía:* Michel Bort

*Sonido:* Francisco Camino

*Música:* el Miserere de Jean-Baptiste Lully

*Participación de:* Renzo Rossellini y  
Silvia D'Amico Bendicó

*Montaje:* Ginette Lavigne

*Producción:* INA, RAI, Instituto Luce  
Italia-Francia, 2005, 90 minutos

Buenaventura Durruti anarquista |  
The war room | Marsella en marzo |  
A diary for Timothy

