

■ Rafael Filippelli, Pedro Casís,
Omar Corrado, Carlos Altamirano,
Horacio Rosatti, José Corral

Primer día.

Rafael Filippelli

RAÚL BECEYRO: Acabamos de ver **One plus one**, de Godard, con los Rollings Stones. Se dice que la idea de este “uno más uno”, le vino a Godard recordando *Palmeras salvajes*, de William Faulkner. En esa novela hay dos relatos, independientes, que se desarrollan capítulo a capítulo.

RAFAEL FILIPPELLI: No hay que olvidar que en **Sin aliento** el personaje interpretado por Belmondo toma *Palmeras salvajes*, que está leyendo Jean Seberg y dice “entre la pena y la nada, elijo la pena: esto es una estupidez”.

R. BECEYRO: En **One plus one** tenemos dos tipos de materiales. Por un lado lo filmado con los Rollings Stones en el estudio, esas tres noches que terminaron con un accidente y que dieron 2 horas y media de material filmado. Fue algo totalmente casual que en ese momento los Rollings estuvieran trabajando en lo que sería el tema *Sympathy for the devil*, cuyo trabajo de elaboración la película muestra y cuyo resultado la película no muestra. Todos los otros materiales que aparecen en el film, puntuando o contrapuntuando lo filmado con los Stones, Godard los filma después.

Me parece que en el film se produce una especie de decepción (que comienza con ese tema musical sobre el cual se trabaja y que nunca se escucha terminado). Los Rollings Stones seguramente pensaron en lo que podía darles trabajar con un director como Godard, cuando aceptaron su propuesta, pero no sé si esperaban lo que Godard hizo.

R. FILIPPELLI: Godard hace **One plus one** en un momento preciso de su carrera: el momento político-militante. Godard no busca en el cine solamente la ver-

dad del cine, sino una verdad de las cosas y de los conflictos. La cuestión de las cosas y las apariencias, algo que atraviesa toda la filmografía de Godard, o al menos la primera parte, toma una dimensión diferente. Este período empieza en el 68, y **One plus one** es la primera película que hace por fuera del sistema, digamos, “comercial”. Este período, que va del 68 al 74, y que el propio Godard llama “los años Mao”, encierra una paradoja: hace películas militantes, pero que carecen de público. Y carecen de público por su fuerte hermetismo. De alguna forma “mercidamente” carecen de público.

Alguien que, como Godard, siempre estaba cerca de su época, no podía dejar el Rock afuera. Y su primera aproximación no es a los Rollings, sino a los Beatles: quiere filmar a los Beatles. Y quiere que John Lennon haga de Trotsky.

No convenció a los Beatles, que seguramente pensaron que todo eso era un disparate, y los Rollings fueron más accesibles: aceptaron.

Godard comienza **One plus one** sin saber cómo sigue eso, esta es una suposición mía, y diciéndose: con esto después hago algo, en un nuevo ejemplo de la omnipotencia de los grandes artistas.

Luego filma los otros materiales, con los Panthers, y con ese personaje interpretado por Anne Wiazemsky, que se llama *Eve Democracy*. Y luego utiliza el montaje como un medio de intentar homologar materiales o ideas heterogéneas. A veces las cosas le salen bien, y a veces menos bien. En esta ocasión el resultado es más bien pobre.

En esta película, y en todo el período, Godard supone que diferentes materiales, puestos en relación, van a generar una totalidad formal e ideológica.

El tipo de montaje elegido conduce, me parece, de



manera inevitable, a la idea de “mientras tanto”: mientras pasa esto, pasa esto otro. Es como si en este período Godard hubiera querido fusionar a dos grandes cineastas admirados por él: el montaje paralelo de Griffith y el montaje de atracciones de Eisenstein.

En este film hay cosas buenas y cosas menos buenas, pero se encuentran las obsesiones que atravesaron la vida de Godard. Una, que me parece central, y que aparece en la escena en que los Blacks Panthers se van pasando los fusiles, es esa insistencia en el uso del *travelling* lateral, que ya comienza en **Pierrot le fou**, y que culmina en ese paroxismo que es el *travelling* del comienzo de **Week-end**. Ha seguido con esa obsesión hasta el día de hoy, con esos *travellings* laterales que son como una coreografía, antes que un *travelling*.

El período anterior de Godard concluye con **La chinoise** y **Week-end**, y este período político-militante tiene una característica que no me gusta mucho: es un cine más afirmativo y menos exploratorio. Este período va a terminar, en los setenta, cuando aborda un terreno menos reglamentado, decide trabajar en video y comenzar nuevamente a explorar algunas de las formas más interesantes de toda su obra. Pienso que el período que se abre en los ochenta y sigue hasta hoy es lo más interesante que Godard ha hecho, incluso más interesante que lo que Godard hizo en los sesenta. Estoy hablando de **Prénom Carmen**, **Detective**, **Elogio del amor**, etc.

R. BECEYRO: Godard hace su montaje del film, que es el acabamos de ver y que se llama **One plus one**, mientras que el productor efectúa algunas modificaciones y llama a su versión **Sympathy for the devil**. En un pequeño documental de cinco minutos de

Nicolas Ripoche, **De One plus one a Sympathy**, se cuenta la historia de las dos versiones.

“A comienzos de 1968, Eleni Collard, joven griega que vivía en Londres, y que admiraba el trabajo de Godard, le propone realizar un film sobre el aborto. Pero modificaciones en la legislación inglesa, hicieron que el proyecto fracasara. Sin embargo Godard está dispuesto a ir a Inglaterra para hacer un film si la joven productora convence a los Beatles y a los Rolling Stones para que participen. Collard trabaja con dos jóvenes productores ingleses: Ian Quarrier y Michael Pearson. Quarrier tendrá un papel importante en las modificaciones que sufrirá el **One plus one** original, y actúa en la película como un vendedor de revistas pornográficas, Pearson conseguirá el financiamiento para poder comenzar con el proyecto. A mediados de 1968, los Rolling Stones aceptan, se crea la compañía Cupid Producciones, y comienza el primer film de Godard en idioma inglés. En el origen del proyecto hay una intriga trágica y amorosa en Londres, desarrollada en torno al tema de la creación y la destrucción, pero finalmente **One plus one** adopta una forma más experimental, incorporando textos-manifiestos de la ideología revolucionaria. Actores negros recitan fragmentos de *Soul and ice* de Eldrige Cleaver, integrante de los Black Panthers, y de *Blues People* de Leroy Jones, mientras un fascista declama fragmentos de *Mi lucha* de Hitler. Todo eso mezclado con una voz en off, que lee fragmentos de una novela pornográfica, probablemente escrita por el propio Godard. Encontramos en todo lo anterior el tema de la destrucción. El tema de la creación está relacionado con la grabación en estudio de *Sympathy for the*



devil de los Rolling Stones, para el *disco Beggars Banquet*. Voluntariamente, **One plus one** se articula alrededor de secuencias sin un verdadero final, y donde el proceso de creación artística es más importante que el resultado. Debido a esto el cineasta privilegia las numerosas variantes de *Sympathy for the Devil* ensayadas por los Rolling Stones en estudio, por sobre la versión definitiva.

Por razones comerciales y para hacer el film menos provocador, Quarrier decide hacer un nuevo montaje del film incluyendo *Sympathy for the devil* en su versión definitiva. **One plus one** es así rebautizada **Sympathy for the devil**. De **One plus one** a **Sympathy for the devil** hay solo un paso, y las cuatro modificaciones efectuadas por el productor son tan elocuentes que justifican la cólera de Godard.

Ya desde el comienzo hay diferencias. En **Sympathy...** lo primero que vemos es el logo de la productora añadido a la versión de Godard. En otra secuencia la voz del narrador desaparece, mientras vemos a Brian Jones de espaldas. Así el capítulo 22 de la novela se evapora.

Hacia el final, la música y los diálogos se superponen y la voz de Mick Jagger se funde con la versión definitiva del tema.

Finalmente, como si esto fuera poco, se sigue escuchando el tema mientras el cuerpo de Eve Democracy se eleva, en un movimiento de grúa simbólico. Aquí la imagen se congela y, explicitando la cultura pop de la época, asistimos a un torbellino multicolor que reemplaza a un simple corte.

En la Jornada de inauguración del Festival de Londres, en noviembre del 68, Godard desaprueba esta versión del film e invita al público a ver su propia versión. Su propuesta fue rechazada y Godard, en-

furecido, abandona la sala y golpea a su productor acusándolo de fascista.

El proceso de creación y de destrucción, se produjo, entonces, doblemente. Como si se tratara de una premonición, realizador y productor generan, con **One plus one** y con **Sympathy for the devil**, falsos gemelos, aparentemente idénticos, pero con ideas diametralmente opuestas.”

R. FILIPPELLI: Esto sucedió hace tiempo y parece que esta discusión tiene mucho de arbitrario, como también es arbitraria la decisión de Godard de no incluir el tema terminado. No hay muchos argumentos para no incluirlo, excepto que se trata de una especie de capricho vanguardista, que, por otra parte, me parece completamente respetable. Seguramente Godard tenía razón en todo, y no ese productor de cuarta categoría. Al lado de este conflicto me parece que el cine presenta conflictos más interesantes, más importantes: por ejemplo el de Welles y de Mankiewicz a propósito del guión de **El ciudadano**, que me parece más digno de atención que esta especie de pelea de barrio. Si Godard no quería tener el tema completo, no debía estar, pero me parece que el film no cambia demasiado con o sin la canción completa. Más graves me parecen los otros cambios: eliminar algún fragmento de la novela, o incluir esos fundidos coloreados al final, me parece excesivo.

R. BECEYRO: La inclusión del tema podía tener algún fundamento, pero las otras modificaciones, esas imágenes coloreadas, por ejemplo, son inexplicables. Finalmente no hay tantas diferencias entre un film y el otro. Son dos films gemelos.

One plus one, me parece, es un ejemplo de la rela-



ción, digamos, incómoda, de Godard con el documental. Cualquier documentalista normal, al poder filmar el nacimiento del tema *Sympathy for the devil*, hubiera estado muy contento y agradecido a la fortuna, pero Godard no. Al incluir otros materiales, menos “documentales”, más “fabricados”, marca una relación chirriante con los materiales “reales” y en consecuencia, con el documental.

MARILYN CONTARDI: ¿Alguien podría pensar que Godard, trabajando con los Rollings, iba a limitarse a hacer un documental, y no iba a meter la mano?

R. BECEYRO: Pero podría pensarse que “iba a meter la mano”, en la manera de enfrentar el material documental del trabajo de los Rollings, y mete la mano, efectivamente, pero ¿cómo? Por medio de los *travellings*.

Godard utiliza un elemento que no es “de ficción”, sino un elemento cinematográfico, que son los *travellings* laterales.

Cuando filma a los Rollings hace un documental normal, aun cuando despliegue cierta sofisticación, con esos amplios *travellings* laterales, que sabemos que en el documental cuesta mucho hacer.

R. FILIPPELLI: Piglia decía que cuando una novela en la tapa dice: “novela”, es una novela. Aquí no importa si dice o no, “documental”, pero si aparecen los Rollings tocando, entonces es un documental.

R. BECEYRO: Salvo que los Rollings actúen en el papel de los Beatles. Pero esta cuestión de documental sí o no, es simplemente para caracterizar los materiales que el cineasta enfrenta: son materiales “reales”, pertenecen al orden de lo real.

M. CONTARDI: Supongo que en la cabeza de Godard, aun cuando estuviese filmando a los Rollings, ya estaban los textos de los Panthers dando vueltas.

Incluso me parece que hay una relación entre la canción de los Rollings, esas andanzas del diablo a través de la historia, y los otros temas desarrollados por Godard: la revolución, las luchas, las muertes.

La canción de los Rollings le da el pie para que meta los otros materiales. La historia comienza en la época de Cristo y sigue hasta ahora.

R. BECEYRO: Si creemos lo que dice el documental, primero estuvo la historia, y luego aparecieron los Rollings. No sé con qué material, con qué papeles Godard consiguió convencer a los Rollings para que participaran.

R. FILIPPELLI: Un *travelling* en un documental es sospechoso, porque uno sabe que el registro es tan complicado, que encima montar un *travelling* complica lo que ya en sí es complicado. Por eso cuando uno ve un *travelling* amplio, uno se dice que en este documental hay una puesta en escena que se parece mucho a la puesta en escena de una ficción.

Tomemos el caso de Cassavetes y la cámara en mano. Es un cineasta que hace ficción pero que está muy pendiente de lo que sucede en el momento de la filmación, buscando una especie de documentalización de la ficción: entonces trabaja cámara en mano. Es lo contrario a la preparación del *travelling*: si uno pone los rieles para allá, la cámara tiene que ir para allá, pase lo que pase. La cámara en mano (el zoom también) aparece como una herramienta básica del documentalista: pienso en Depardon.



R. BECEYRO: Si bien el azar produjo el encuentro de Godard con los Rollings trabajando el tema *Sympathy for the devil*, es posible suponer que Godard inmediatamente “olió” el tema que empezaba a ser trabajado. Hay que ver cómo se detiene en esa especie de “coro” que acompaña el tema, y que es un elemento añadido en medio del trabajo. No podía saber que ese tema iba a ser tan conocido, pero vio, y filmó, el trabajo de elaboración: tanteos, repeticiones, esperas. No era inevitable filmar eso, y sobre todo filmar eso de esa manera. Ahí está Godard tomando decisiones de cineasta.

R. FILIPPELLI: Hay que pensar, y es la primera vez que se me ocurre, que en todo este período Godard filma fuera de Francia: en Inglaterra, pero también Checoslovaquia, Alemania, Italia, en los Estados Unidos. La idea de filmar en Inglaterra, más allá de los Rollings, debía ser una idea fuerte en Godard. Incluso después de **One plus one**, ya no firma sus películas, que aparecen realizadas por el Grupo Dziga Vertov. Estos films son “coproducciones” de Godard con otro país. Ahí hay un fenómeno interesante, esa idea “internacionalista” que parece plantearse en estos films. No solo filma en Inglaterra a los Rollings sino que introduce a los militantes negros norteamericanos, en una especie de gesto “mundialista”. **Viento del este**, que filma en Italia, es una especie de *western* y al final, Glauber Rocha aparece dudando, en una encrucijada, ante dos caminos: uno dice “Arte social” y el otro “Arte por el arte”. Rocha toma el camino del arte social.

No olvidemos el momento en que se plantean estos films: la Revolución aparece cercana, y la violencia es el camino elegido.

OMAR CORRADO: Retomando la cuestión de los *travellings*, me parece que es precisamente la forma lo que unifica materiales tan heterogéneos. Al utilizar los *travellings*, que es justamente algo que funciona dificultosamente en el documental, lo convierte en la herramienta técnica que unifica el material documental con el de ficción.

R. FILIPPELLI: Es cierto que se produce una unificación formal, pero que no se expresa en los contenidos. Es algo que me produce cierta irritación. Los Black Panthers y los Rollings Stones no son lo mismo. Unos tienen fusiles y los otros guitarras.

En la Argentina también se filmaron cosas así: Alberto Fischerman dirigió **La pieza de Franz**. Un grupo de músicos vanguardistas ejecutan la Sonata de Liszt, mientras se ve el Cordobazo, el libro de Mao, etc. Y uno piensa que no es exactamente lo mismo. Por supuesto que es Godard, y él sabe, y practica desde siempre estas mezclas, especialmente en lo que se podría llamar su período “Einsensteniano”. Incluso escribe un artículo célebre: “El montaje, mi bella inquietud” [“Montage, mon Beau Souci”, *Cahiers du cinéma* Nº 65, diciembre 1956, incluido en los Textos de este número de Cuadernos de Cine Documental] y piensa que el choque de dos imágenes genera una tercera. También puede pensarse que así empezó Tarkovski filmando **La infancia de Iván**, pero después evolucionó. En este período Godard piensa que el montaje es el todo, y no estoy de acuerdo con esta afirmación.

O. CORRADO: Es como si hubiese una contradicción entre un orden que establece la forma y una heterogeneidad ideológica que la forma no termina de coser.





M. CONTARDI: Es como si la forma de Godard, su mirada, uniformizara los diversos materiales: Rollings, Black Panthers, lo que sea.

R. FILIPPELLI: Cuando veo la escena de los Panthers, pienso en **Cantando bajo la lluvia**, que es el modelo de esta especie de coreografía. Ya sé que no es lo mismo tirarse fusiles que besos, pero finalmente los *travellings* de Godard se parecen a la coreografía de un musical. Es cierto que la época daba más para que se pasaran fusiles, pero en el fondo, son cuestiones similares.

R. BECEYRO: Esta uniformidad de la mirada produce cierta relativización de los contenidos, que de alguna manera aparecen como algo secundario: le daba lo mismo los Beatles que los Rollings. Ver a los Rollings, pero con *travellings*, es ya una marca muy fuerte, ya no son sólo los Rollings, lo son pero vistos de cierta manera.

M. CONTARDI: En el estudio el uso de los *travellings* me parece muy discreto, y a veces se busca, simplemente, la toma correspondiente de algo, para poder ver lo que desde el otro lugar no se podía ver.

R. BECEYRO: Confieso que tengo una sensación agri-dulce con el material filmado en el estudio. Hay momentos en que Godard aparece muy a contrapelo de lo que pasa: si alguien canta, vemos a otra persona, si se escucha la guitarra, vemos al baterista. En esos casos se mira algo lateral, secundario en relación a lo que se escucha. Pero a veces funciona de una manera muy ortodoxa. Hay una entrada de Mick Jagger cantando, en una toma en la que la cámara llega a él justo en el instante en que comienza a cantar, tal como

podría hacer (o tratar de hacer) cualquier documentalista, y no Godard, que parecería estar en “otra cosa”. Podría pensarse que Godard tiene una relación chiriante, torcida, inadecuada, con el documental, cuando se escucha algo y se ve otra cosa, y tiene una relación plena, franca con el documental, cuando la cámara llega a Mick Jagger justo cuando empieza a cantar. Ambas cosas están en la película.

O. CORRADO: ¿Pensás que ahí hay cierta preparación?

R. BECEYRO: No sé, porque uno encuentra las dos cosas. No es que haya sacado, porque salieron mal, las tomas a contrapelo, y tampoco sacó la toma que llega justo, porque solo querría mostrar cosas filmadas a contrapelo. No, están las dos cosas.

Por momentos, ante lo que está sucediendo en el estudio, Godard mira “lo que se lo ocurre”, sin tener en cuenta lo que sucede en la realidad, mientras que en la toma en que llega justo cuando Mick Jagger empieza a cantar, uno puede decir: “Lo pesqué, Godard hace lo que hacen todos”.

R. FILIPPELLI: Para mí todo está puesto en escena, y no hay un solo plano documental en toda la película. Me corrijo, algún plano documental debe haber: alguna vez ellos estaban tocando y él simplemente los filmó. Pero puede suponerse que a veces Godard pidió que se repitiera alguna situación y ¿por qué Mick Jagger iba a decir que no?

Una vez hice un documental con Gerardo Gandini y a veces yo le pedía que hiciera alguna cosa, como preparar el piano para tocar una obra de Cage, y aunque él no iba a hacer eso, lo hacía para ser filmado.

Ante la disyuntiva de documental o no documental, desde hace tiempo creo que hay una sola cosa: cine.

Y cuando se juntan las dos cosas, es el mejor momento. Y eso también pasa en films de pura ficción. El plano de la monja enana hecho por Fellini, fue seguramente tomado en el momento en que sucedía el hecho real. El encuadre indica que eso fue tomado “de manera documental”. El cine toca el cielo con las manos cuando lo ficcional se apodera del documento o cuando el documento se apodera de la ficción. Eso es lo mejor que puede pasar.

Hay films en los cuales eso no sucede, en **Cantando bajo la lluvia** no puede suceder, y en Welles tampoco. El otro día veía el comienzo de **Sed del mal**, en la primera versión, con los títulos sobreimpresos, y hay momentos en que uno va diciendo: “a la derecha hay un asistente mandando a la gente de ese lado, y del otro lado hay otro asistente mandándolos de la izquierda”. Todo el tiempo pasa eso, y entonces el film es una pura ficción, y es un film extraordinario. Todo es artificio, y el artificio es lo extraordinario.

Hay un cine que, a partir de los 60, rechaza el artificio y trata de tocar ese hecho único e irrepetible que es el momento del plano.

R. BECEYRO: En este caso aparece evidente lo que decís: con el material real aparece la voluntad de la forma, para tener “todo”.

Cuando decís que “algún plano documental”, no puesto en escena, debe haber en la película, y que en consecuencia casi todos los planos son ficcionales, me parece que la propia película te desmiente. Creo que tenemos la marca de un material real que va por su lado (pensemos en algunos planos de los músicos agotados, exhaustos, después de una noche de trabajo), y enfrente está este señor filmando, pero de una cierta manera. Las dos cosas mantienen su distancia. Pero hay momentos en que esas dos cosas se unen, y desaparecen los dos mundos enfrentados.

Por supuesto que Godard construye una mirada, utilizando lo que otros cineastas llaman procedimientos de filmación, y que al final son casi siempre los mismos: duración, *travellings*, planos secuencia.

Esta relación, de lucha cuerpo a cuerpo, que Godard entabla con los materiales documentales, tiene que ver con alguna pelea, también cuerpo a cuerpo, que ha entablado con algunos documentalistas.

Pensemos en **One American Movie**, realizada el mismo año que **One plus one**, en los Estados Unidos, con la participación de los grandes documentalistas Leacock y Pennebaker. Aparece como “sin terminar” en la filmografía de Godard, filmada en 16 mm, color y figuran Richard Leacock y Don Alan Pennebaker como directores de fotografía. La música es de los Jefferson Airplanes (aquí no están los Rollings, pero sí este otro grupo) y además iban a aparecer Eldrige Cleaver y Leroy Jones, justamente los autores de los textos que se escuchan en **One plus one**.

Dicen los biógrafos de Godard que esa película, así, con toda esa gente, se filmó, y cuando Godard ve lo que se filmó, casi se muere, porque no le gusta para nada ese material. Y es comprensible: si uno ve **One plus one** y compara su “estilo” con lo que habitualmente hacen Leacock o Pennebaker, ve la enorme diferencia que existe: un abismo.

Dicen que incluso hubo problemas de laboratorio que estropearon parte de ese material, y se pelean, Godard con los documentalistas norteamericanos.

La película aparece sin terminar en la filmografía de Godard, pero en realidad Pennebaker arma el material, una especie de armado grueso, y la presenta como **One parallel Movie**, y que dura la mitad del total del material filmado.

Pero el desencuentro había empezado mucho antes. En un número especial de *Cahiers du cinéma* dedicado al cine americano, en 1963, hay una especie

de diccionario de los cineastas norteamericanos, y Godard escribe los artículos dedicados, entre otros, a Richard Leacock. En esa ficha Godard critica duramente a Leacock, y dice, por ejemplo, que lo que Leacock le enseña en **The Chair**, el documental sobre la silla eléctrica, es mucho menos que lo que se aprende viendo films de ficción como **Anatomía de un asesinato** o **Mañana lloraré**. También dice que **Primarias** es mucho menos interesante que el libro que escribió el historiador Theodor White sobre las mismas elecciones sobre las que trabajaron los documentalistas norteamericanos.

Pero ¿qué sucede después? En el episodio dirigido por Godard del film **Paris visto por...**, que se llama **Montparnasse Levallois**, el cameraman es Albert Maysles. Hay que recordar que esos años se produce una polémica entre Rosellini y los documentalistas (especialmente Rouch). Hay una célebre entrevista en *Cahiers du cinéma*, donde Rosellini cuenta lo horrorizado que se encontraba cuando veía a varios cineastas extasiados, excitados, contemplando la cámara que Maysles había construido para filmar sus películas. Habría que pensar en los lazos fraternos que unen a Rosellini con Godard.

R. FILIPPELLI: Me pregunto dónde estaba Godard durante la filmación para poder quedar tan sorprendido al ver el material. Debe haber querido irse por otra razón, no por eso. Soy muy godardiano, pero no llego a aceptar todas las explicaciones que da Godard de lo que hace. A veces hace cosas desmesuradas: hace poco quería discutir cuestiones de matemáticas con el más grande matemático francés. A veces Godard exagera. Pero ahí están las películas, y lo principal es lo que está en esas películas.

Por otra parte Rosellini es una referencia para Godard y para toda la *Nouvelle vague*. Alguna vez habría

que ver la serie de películas que Rosellini hace para la televisión, como **La toma del poder de Luis XIV**.

R. BECEYRO: Justamente en esa entrevista en la que critica a los documentalistas, Rosellini anuncia su proyecto de films para la televisión, ese ambicioso proyecto en el que, utilizando las posibilidades de difusión de la televisión, planea difundir el saber, y poner el conocimiento al alcance de toda la humanidad.

En ese proyecto Rosellini despliega algo que lo emparenta con el documental, que también se supone debe “enseñar” cosas a la gente. Rosellini logra realizar varias de estas películas, que son películas de ficción, pero sobre personajes verdaderos, conocimientos verdaderos, ideas verdaderas. Son ficciones que pertenecen al campo de la verdad.

R. FILIPPELLI: Debemos recordar que en el mismo momento en que Godard estaba haciendo estas películas militantes, Solanas estaba haciendo **La hora de los hornos**. Y el uso que del montaje hace Solanas no difiere mucho del uso que hace Godard. Y recuerdo que Godard escribió algo diciendo que todos debíamos aprender de Solanas. Era un momento de mucha confusión, donde había una especie de urgencia, que era la urgencia de la época. Muchos años después confesó que se había equivocado con Solanas, lo que muestra que es una persona de bien.

Esta época programática de Godard tiene esa debilidad, y de alguna manera cuando uno vio una película, de esta serie de films, ya las vio todas. Y yo, que vi esas películas, puedo decir que son todas iguales. Todas iguales de malas. Ya sé que es imposible que Godard haga una película mala, pero su período militante es el menos interesante de todos. Si tomamos el comienzo, hasta **La Chinoise**, o a partir de **Sauve qui peut...** hasta hoy, ahí sí está lo mejor de Godard.

Cuando Coutard ilumina los “tableaux vivants” que Godard filma en **Pasion**, uno queda deslumbrado con todo eso. Godard dejó de estar apurado, de tener urgencias, y como un viejo sabio se dice: “Ya no hay revolución, y entonces hagamos el mejor cine posible”.

R. BECEYRO: Hay que entender que era la época, que eran las ilusiones de la época, lo que hacía pensar que el cine de Solanas era un gran cine. Era esa unión de vida y arte, de cine y política.

R. FILIPPELLI: Era simple: se unía vanguardia estética y revolución política. Después resultó que ni la estética era tan vanguardia, ni la política era tan revolución.

R. BECEYRO: Ahora quisiera plantearte algo que vos, que sabés de Godard mucho más que uno, quizá podés aclarar. Leyendo la biografía de Godard escrita por Antoine de Baecque, vi algo que Godard dijo una vez: “El arte al mismo tiempo que la teoría del arte, la belleza al mismo tiempo que el secreto de la belleza, el cine al mismo tiempo que la explicación del cine.” Y, por otra parte, en un reportaje en 1965, Godard dijo: “Escribir y filmar son dos cosas distintas, pero están ligadas. La crítica tiene una función útil que no debe ser descuidada: tiene una virtud purificadora. Es con relación a uno mismo que uno debe hacer crítica, más que en relación al cine. Cuando se hacen films, aun cuando no se escriban más artículos, se los piensa. Pienso que siempre sigo haciendo crítica. Simplemente no escribo, y esto me sirve a mí, pero no lo doy a leer a la gente.”

Pienso, Rafael, que también vos, que hacés películas y escribís, reflexionás sobre el cine, podés tener una posición parecida, y quizá ahí esté la explicación de

tu admiración por Godard, una especie de lucero que te orienta en la noche.

R. FILIPPELLI: Creo que el mejor cineasta de la historia es Antonioni. Lo que sucede es que Godard es uno de los grandes artistas del siglo XX. Es como Joyce, como Kafka, como Schöenberg, como Picasso. Es más que un cineasta, pero no porque haga otras cosas: cuando filma es más que un cineasta. Cuando uno ve **Historia(s) del cine** piensa que es la obra de un cineasta, de un filósofo, de un poeta, de un crítico, de muchas cosas al mismo tiempo.

Admiro a Godard, pero no imito a Godard, y mi cine no sé si es anti-godardiano, pero es no-godardiano. Godard es como la representación más importante de la cultura francesa. Puede ser comunista, lo que sea, pero es un artista, es famoso y entonces los franceses lo tienen como un semidiós. Además ya ha hecho como un centenar de películas: en el año 67 filma 4 películas. Es algo monstruoso.

R. BECEYRO: Al principio había entonces un grupo de personas que, al mismo tiempo que empezaban a hacer cine, hacían crítica, escribían sobre otros, que era una manera de hacer cine. Después y, en **One plus One** se puede ver, se enuncian ideas, se trabajan ideas.

R. FILIPPELLI: En su libro Deleuze clasifica los cineastas en diferentes categorías y en cierto momento dice: “Ustedes se preguntarán ¿dónde está Godard? Godard es inclasificable, está en todas partes”. Es lo que Bourdieu llama Clase Uno. Lo de filmar ideas no me parece claro, las ideas aparecen después del film, pero entiendo lo que se quiere decir: las ideas como formando parte del cine.



Sobre Secuestro y Muerte

R. BECEYRO: Cuando digo que **Secuestro y Muerte** cuenta el asesinato de Aramburu por los Montoneros, creo que no estoy dando cuenta de lo que es la película. En el origen está el libro de Beatriz Sarlo *La pasión y la excepción*, una de cuyas partes cuenta el secuestro y asesinato de Aramburu. En el film Beatriz Sarlo aparece como la autora de la “idea original”. ¿Es por su libro o por la idea de hacer la película?

R. FILIPPELLI: Yo había leído el libro antes de su publicación, y en ese momento le dije que, más adelante, quería hacer una película sobre el asesinato de Aramburu. Justamente estaba empezando a escribir mi película anterior, **Música nocturna**. Puse en los títulos idea original, para no poner “Argumento”.

R. BECEYRO: ¿Es lo que escribió en el libro?

R. FILIPPELLI: No, es otra cosa. El libro es historicista, y la película no lo es. Beatriz escribió una especie de escalerilla de unas 10 páginas, donde estaban las secuencias, y lo que sucedía en cada una de ellas. Una especie de tratamiento.

R. BECEYRO: En el libro de Beatriz Sarlo hay un momento gracioso, por lo que plantea al cineasta que quiera hacer un film. Escribe:

“Con las manos atadas a la espalda, lo llevan al sótano, un lugar pequeño que obliga a una adecuación del ceremonial militar del fusilamiento. Como no se pueden usar las armas largas que indica la tradición, se lo ejecutará con pistola. El relato señala este cambio, porque es importante tanto para los ejecutores como para quien será ajusticiado. ‘Ah,

me van a matar en el sótano’. ¿Cuál fue el tono de la frase? ¿Una semi interrogación que se convierte en comprobación y demuestra su inutilidad? ¿Un reproche por el lugar inadecuado a la ceremonia que el tribunal había establecido como sentencia? ¿La palabra ‘matar’ indica una última rebelión del lenguaje del preso que no dice ni ‘ejecutar’ ni ‘fusilar’, indicando con esa elección su distancia formal y moral de los ejecutores que están por cometer una muerte y no culminar un ajusticiamiento?”

R. FILIPPELLI: Esa frase efectivamente está en la película: es la última que pronuncia el personaje. No recuerdo (hubo varios guionistas), quién escribió esa frase, pero debe haber sido Beatriz, dado que viene de su libro.

R. BECEYRO: En el texto de Beatriz hay muchas frases entre comillas, que vienen del relato que hicieron los autores del asesinato, y que fue publicado en la revista *La causa peronista*. Es posible, entonces, que la frase venga de ahí.

R. FILIPPELLI: Tomé la precaución de no leer el relato de *La causa peronista*, ni entonces ni ahora. Recuerdo que en ese momento no lamenté mucho la muerte de Aramburu, porque esas cosas sucedían, en aquella época. Lo que hoy sería escandaloso, en aquel momento no me puso contento, pero no me pareció escandaloso.

En *La causa peronista* aparecen fragmentos del interrogatorio. Pero en **Secuestro y muerte** aparecen otros fragmentos, que son completamente inventados. Yo no sé si, en la realidad, fueron así. Además hay que pensar que todo está basado en lo que di-

jo Firmenich. ¿Quién puede estar seguro de que es cierto lo que dijo Firmenich?

El interrogatorio fue escrito por Beatriz Sarlo, y fue totalmente inventado, basándose en algunas cuestiones de la teoría política: la ética de la responsabilidad, el decisionismo. Incluso el general pasa, en el primer interrogatorio, de la ética de la responsabilidad a, en el segundo, el decisionismo: “Yo tenía que...”.

Cuando Enrique Piñeyro, el actor, leyó el guión, sugirió cambios, y algunos se hicieron.

R. BECEYRO: Vos hiciste **Hay unos tipos abajos, El ausente** y ahora **Secuestro y muerte**. Los hechos de esas tres películas suceden en el 70, el 76 y el 78. Al parecer estás interesado en esa época.

R. FILIPPELLI: Es el momento que va de mis 30 a mis 40 años. Es una época que recuerdo mucho y pienso que no sé nada sobre ella. Era un militante político y tengo la impresión de que vuelvo sobre esa época para tratar de entender algo de mi vida, y salgo cada vez frustrado, sin saber nada, pero con una película más, lo que no está nada mal.

Es volver a un momento central de mi vida. Yo me exilié en Méjico en el 76 (volví en el 83), y en consecuencia estaba acá cuando sucedían los hechos que cuentan dos de esas tres películas. Recuerdo más que todo, la época de **Secuestro y muerte**, de una manera vívida, presente.

Si algo define al cine posterior al 83, es que sus films más representativos eran películas que sabían todo de sí mismas. Se sabía que La noche de los lápices había sido así, que la represión había sido así. En esas películas no había ninguna interrogación, puras certezas. A mí siempre me interesó un cine en el que

hubiera interrogantes, en el que yo pudiera aprender cosas haciendo una película. Algo debo haber aprendido, aunque no me haya dado cuenta, porque he seguido haciendo películas.



Segundo día.

Pedro Casís, Omar Corrado

PEDRO CASÍS: Algunos de los presentes han tenido ya experiencias en la relación del cine con la música. Quizá alguna de estas experiencias sean útiles para plantear esa cuestión. Algunos directores piensan que la música puede molestar, antes que aportar cosas a una película. Pensemos en el plano de una mano acercándose al picaporte de una puerta. Con una música, con otra música, o sin música, el mismo plano tiene significaciones distintas.

OMAR CORRADO: Sería interesante ver cuál es la relación que se establece entre el músico y el director, ya que se supone que el director tiene la última palabra. Mariano Etkin cuenta que cuando hizo la música para **Los siete locos**, de Torre Nilsson, había compuesto una música para determinadas secuencias, con duraciones precisas, y que el director la había modificado completamente, cambiándola de sitio, cortándola, y que, sin embargo, no significó para él ninguna mutilación. Puede pensarse que en la estructura de esa música estaba inscripta la posibilidad de esas modificaciones, sin que el discurso musical sufriera daño en su organización, a pesar de las manipulaciones. En la partitura de la música que Juan Carlos Paz compuso para los films de Torre Nilsson, en los cuadernos de apuntes, encontramos un cronometraje exacto de la duración de los distintos fragmentos. Cuando eso se cambia, hay algo que se destruye. Por supuesto que en el caso de **La casa del ángel** los productores, los Mentasti, no estaban para nada de acuerdo con la música de Juan Carlos Paz, pero la aceptaron seguramente porque no querían ser considerados ignorantes.

P. CASÍS: El que define el tempo, y la selección final, es el director, que asume así una gran responsabilidad. El

compositor está completamente al servicio del director. En algún momento puede aflorar algo de esa “inspiración” personal del músico, pero aún en ese caso debe estar influido por el carácter de la secuencia, o de la película, que el director decide, y materializa.

Me parece que los directores de cine deberían saber más de música. El efecto que produce el uso de la música debería ser controlado por el director, y no producto de la inspiración súbita del compositor.

Como músico, primero tengo que entender lo que el director pretende de mí y luego tengo que desarrollar las ideas que me parecen adecuadas en relación con eso que quiere el director. Finalmente tengo que materializar esas ideas musicales, corrigiendo lo que sea necesario, las veces que sean necesarias.

Consideremos los tres factores que inciden en el trabajo artístico en general, y en consecuencia también en el trabajo de elaboración de la música de una película: por una parte tenemos la calidad final, luego el costo de ese trabajo y finalmente la rapidez con que se trabaje.

Me parece que, además, el trabajo de elaboración de la música debería comenzar muy temprano. El director y el músico deberían trabajar antes de la filmación. Lo que se piense y se elabore en ese momento podría hasta llegar a modificar lo que estaba previsto para esa filmación.

Es cierto que el director puede no tener muy claro lo que se va a generar durante la filmación, pero la incidencia que puede tener la música en determinados momentos del film puede ser tan grande, que debería empezar a trabajarse antes de que ya esté filmado todo el material, que es el momento en que, normalmente, se llama al músico, se le muestra el material y se comienza a trabajar.

En **Nadie nada nunca** tuve la experiencia de ver parte del material que se iba filmando, durante el rodaje, y después pude ver un armado grueso de la película. En aquel momento no valoré esta incorporación, temprana, del trabajo del músico, que hoy me parece algo recomendable. En ese momento inicial pienso que el músico puede contribuir a la globalidad del film. Por otra parte, la tecnología actual lo facilita, y pueden así hacerse todas las correcciones necesarias.

Como músico tengo la impresión de que la vida tiene música de fondo, como la tienen las películas. Pero la música en una película puede ser el sonido de unos pasos, o el ruido de una puerta que se abre, o unos diálogos. En ese momento la música es solo un elemento más de la banda de sonido.

Pero es un elemento detonante: cuando está, la música se nota y mucho. Y cuando menos música hay, más se destaca, en los momentos en que aparece.

Jerry Goldsmith, el músico de la primera **Alien**, de Cameron, hizo una partitura para toda la película, una especie de ópera de una hora y media, que se presenta como *bonus* en alguna de las ediciones en DVD de la película. Es una música wagneriana, con elementos electrónicos.

O. CORRADO: Adorno y Eisler habían hablado de la fragmentariedad de la música contemporánea, que la hace quizá más adecuada a la fragmentariedad del cine o discontinuidad.

P. CASÍS: En principio la música de un film es una composición “de encargo”, a pedido del director, lo que difiere substancialmente de la creación musical. La elección del estilo, el tipo de instrumentación, la forma musical, depende del film.

Esto es algo que los autores de ópera ya habían resuelto hace tiempo.

La composición debe ajustarse al marco que propone el director, y a las características del medio.

Los directores con los que he trabajado (Raúl Beceyro, Patricio Coll, Diego Soffici, Julio Hiver, Mario Cuello), me han dado una total libertad estilística, formal, lo que pienso que no debe ser común.

Creo que deberíamos trabajar todo el tiempo que haga falta, hablando con el director, escuchando música juntos. Esas conversaciones irán motivando mi creación, o recreación.

Me pregunto si en los cursos de cine se dicta alguna materia concerniente a la música de cine.

R. BECEYRO: Recuerdo que en el viejo Instituto de Cinematografía no solo no había enseñanza de música, sino que no existía la materia sonido. Hablo del sonido, eso de lo cual la música es un componente. Recientemente, en una prestigiosa escuela de cine argentina, reemplazando al profesor de la materia Realización, me di cuenta de que tampoco el sonido era tomado en cuenta. Pienso, además, que el sonido directo, ese sonido de la situación que se está filmando, es un componente esencial de cierto tipo de cine, especialmente documental, que es el cine que uno frecuenta.

P. CASÍS: Si el cineasta supiera algo de música, podría llegar a sugerirme un tempo, un estilo, una instrumentación, así no dejaría eso librado al azar.

O. CORRADO: El compositor podría ser más audaz y lanzar también ideas contrapuestas a la imagen, no simplemente pegándose a esa imagen.



P. CASÍS: Creo que la mayoría de los aquí presentes podrían concebir una música que acompañara la imagen, una música de acompañamiento.

O. CORRADO: No me gusta eso de “acompañamiento”.

P. CASÍS: Además está la cuestión de una música en contrapunto, o en oposición a la imagen, y ahí hay un problema.

O. CORRADO: ¿Cuál sería el problema?

P. CASÍS: Yo me pregunto si esa sería la idea del director, si no se le está forzando la mano.

O. CORRADO: Por supuesto la decisión final es del director. Pero el compositor puede intervenir fuertemente. Volviendo a la música de Juan Carlos Paz, supongo que a Torre Nilsson ni se le había pasado por la cabeza una música como la que le propuso Paz. Y mucho menos a Sergio Leonardo, director de **Si-miente humana**, cuyas imágenes semejan una especie de “western riojano”, y Paz le propone una música “varesiana”, con una gran percusión, acompañando a gauchos que van por el paisaje riojano. Seguramente Paz se dijo: aquí está esta historia, esta imagen, y yo voy por este lado. Y entonces uno va a ver esta película por la música, que es mucho más interesante que el film, al menos para un músico. Hay, por supuesto, un problema de equilibrio, que, de alguna manera se rompe.

P. CASÍS: Otro problema es ver un film en un cine, la visión del film “en pantalla”. El “tamaño” de la música, en la sala de proyección, es algo que nadie prevé: ni

el músico, ni el técnico de grabación, ni el director. ¿Están dadas las condiciones para seguir trabajando, y para rehacer cosas, considerando eso que se vio en la proyección?

A veces me parece que hay que volver hacia atrás.

O. CORRADO: En la música contemporánea la frontera entre el sonido, y lo musical, es mucho más permeable. Hay, incluso, como en alguna película de Tarkovski, un uso “musical” de los sonidos. ¿Alguna vez participaste en el diseño de la banda de sonido en su conjunto?

P. CASÍS: No. La música, utilizada como un elemento lateral, uno de los elementos de la banda de sonido, seguramente, va a sufrir los efectos de la elaboración de esa banda de sonido. Hay instrumentos que pueden llegar a desaparecer, incluso melodías que pueden atenuarse. Por eso definiendo la participación del músico en la elaboración de la banda de sonido del film. He tenido una experiencia interesante en ese sentido con Patricio Coll, el director del episodio *Repetido crepúsculo* del film **Ciudad de sombras**.

Habíamos quedado de acuerdo en que los instrumentos serían piano y trompeta, pero Patricio sugirió que la voz en off debería ser considerada como una especie de solista, y así cuando apareciera, tendría que no escucharse más al otro solista, la trompeta. Eso, por supuesto, exigía cronometrar exactamente lo que venía antes de la voz en off. Es decir que se estaba considerando el conjunto de la banda de sonido, y la interrelación de la música, la voz en off y el sonido ambiente.

P. CASÍS: En el dominio de la música, la repetición tiene un efecto diferente a la repetición de un sonido en



un film, que trae consigo elementos, cosas no solamente musicales.

La repetición de la música aporta otra dimensión a lo que se está escuchando, y a lo que se está viendo. El trabajo entre el director y el músico debería ser pausado, y todo lo largo que sea necesario

O. CORRADO: Es cierto, pero como las condiciones óptimas no siempre se pueden alcanzar, a veces puede ser productivo ir “contra” los materiales: trabajar contra reloj, por ejemplo. Esta resistencia que ofrecen los materiales puede ser algo productivo.

P. CASÍS: Puede ser, pero hay que tener el tiempo necesario para hacer los retoques, o ajustes necesarios, cuando se ve que algo que uno imaginó, no funciona bien.

Me parece que el estudio de grabación debería incluir un monitoreo cercano al resultado final, en la sala de proyección. Porque en ese resultado final los instrumentos cambian, por ejemplo, producto de la ecualización, de los volúmenes y de las características del medio de reproducción.

A veces es conveniente ir chequeando el resultado de la mezcla final en diferentes sistemas de monitoreo, para tener una idea de cómo está saliendo el trabajo. O si no, vayamos a la sala de proyección, y veamos cómo sale. Después volvamos al estudio, para ajustar las cosas.

UN ESPECTADOR: Me pregunto por qué tan pocas músicas de películas han trascendido a las películas para las cuales se hicieron. Las hay, pero pocas.

P. CASÍS: En esos casos lo que se ha producido es la separación de la música y la película. Hay películas que uno recuerda por una canción, *As time goes by* y **Casablanca**, por ejemplo. Supongo que ése sería el sueño del compositor, el halago más grande, pero no sé si es el objetivo de la música de una película.

O. CORRADO: Es el objetivo de la industria.

UN ESPECTADOR: Recuerdo la música de Marcus Miller interpretada por Miles Davis, en el film **Siesta**, dirigido por Mary Lamber. Cuando escucho la música veo el film. Da la impresión de un trabajo a la par de director y músicos.

P. CASÍS: Marcus Miller era bajista del grupo de Davis, y además productor, y en el disco se tomó ciertas libertades en relación a la música del film, ya que tenemos “temas”, que duran 3 o 5 minutos, y que en la película no están así, seguramente la música dura muchos menos.

En **Ascensor para el cadalso**, dirigida por Louis Malle, con música de Miles Davis, parece como si película y música hubieran nacido juntas.

Esa música fue grabada en una única sesión de 8 horas, con un Miles Davis en la cúspide de su notoriedad, lo que supone que su participación debe haber costado bastante dinero.

No fue fácil meterlo en ese estudio, que en realidad no era un estudio, sino un edificio viejo en el cual los músicos se sintieron muy bien.

No se sabía qué iban a tocar, pero Malle había preparado un sinfín con las secuencias en las que él suponía que debía haber música. Tocaron un poco lo que salía, e incluso el grupo no era el grupo de Miles



Davis, cuyos integrantes habían quedado en los Estados Unidos. Eran otros músicos, contratados para la gira europea del trompetista. Por eso, me parece, la música no suena como Miles Davis. Ya sé que la trompeta es Miles Davis, y suena como sólo él puede hacerlo, pero la música en su conjunto no suena como la música de Davis y su grupo estable. Los temas no son temas, acompañan a ciertas secuencias, y el resultado es sensacional.

ROBERTO MAURER: Miles Davis no escribió nada y la música son secuencias de acordes. Que son los mismos para todos los temas de la película. A veces esos mismos fragmentos son tocados más lentos, a veces más rápidos, a veces por la trompeta, otras por el saxo.

Aprovecho la ocasión de tener un micrófono en la mano y quisiera decir algo sobre la reiterada afirmación de que los directores de cine no saben nada de música. No se usó la palabra ignorancia, pero se trata de eso. Me pregunto en qué consistiría ese saber que se les demanda. No van a estudiar teoría y solfeo, que quizá sea lo ideal pero no se les va a pedir eso. Pero podría plantearse la necesidad de conocer algo de música, de géneros, clásicos, populares, étnicos, como para poder elegir la música de una gama más amplia.

Cuando el director llama a determinado músico, ya sabe qué quiere. Si se lo convoca a Juan Carlos Paz, ya sabe qué música va a hacer Paz. En Santa Fe se llama a Pedro Casís y ahí siempre va a estar la sombra tutelar de Miles Davis.

Pero si de ignorancia se trata, o de irresponsabilidad, no nos olvidemos del teatro. Una vez un respetable hombre de teatro muy conocido, me pidió asesoramiento para la música de una obra, y yo le propuse escuchar discos en casa. Me resigné a una larga ve-

lada escuchando todo tipo de músicas, y no pudiendo hacer otra cosa. Al segundo disco que puse me dijo “Esto me gusta”. Le propuse que siguiéramos pero me dijo que no, que ya estaba.

Además, antes le había preguntado para cuándo debía tener la música, cuándo sería el estreno y me contestó: “este viernes”.

P. CASÍS: Un director de cine que pasó alguna vez por Santa Fe dijo que siempre que hacía una película tenía, en su cabeza, una especie de música, de *leitmotiv* que él escuchaba durante todo el trabajo de realización del film. Eso no tenía nada que ver con la música que tendría finalmente esa película.

R. FILIPPELLI: Las relaciones de los directores y los músicos es sólo uno de los aspectos múltiples de la relación de la música y el cine. Pensemos por ejemplo que no es lo mismo una música que está en campo, que una música que no está en campo. Pensemos además que los sonidos, eso que es un elemento constitutivo del cine desde 1930, son percibidos por la vista. Si no vemos el origen de un determinado sonido, ese sonido será un enigma para nosotros.

P. CASÍS: Es posible que esos problemas puedan ser encarados más fácilmente por ustedes, los cineastas, que por nosotros los músicos.

R. FILIPPELLI: En un film no es lo mismo que un personaje ponga un disco, y entonces se escuche un tema de Duke Ellington, que, en el film, escuchemos un tema de Ellington, viniendo de ninguna parte. En un caso es una música “en el film”, en el otro caso una música “del film”.

O. CORRADO: Es lo que se llama –o se llamaba– música diegética y no-diegética. En **Simiente humana**, hay un momento en que la dueña de un burdel de campaña, interpretada por Aída Luz, pone un disco. Lo que se escucha es una pieza atonal para piano, como muchas otras obras de Paz. Nada hay menos verosímil que esa música, que el director incluyó en el film. Una música en cuadro totalmente inesperada, que correspondería más bien a la música del film, compuesta por Paz.

R. BECEYRO: Hay que aceptar que la entidad “director de cine”, está generalmente representada por personas que tienen conocimientos sumarios sobre cierta cantidad de cosas, y en esos casos es seguramente superior el volumen de las ignorancias, al lado de los saberes.

Pienso que hay dos tipos de actitudes de los cineastas en relación a la música. Uno conoce, entre los cineastas santafesinos, quien, a la manera de Kubrick, o de Godard, o de Tarkovski, utiliza música hecha a lo largo de la historia de la música. Elige, en esos casos, la música que le parece apropiada, y que existe ahí, antes, a veces mucho antes, que sus films. Por otro lado está el cineasta que busca a un músico para que componga la música de su película. Y, en esos casos, uno ya sabe, en general, lo que ese músico va a dar. Quien elige a Juan Carlos Paz, ya sabe lo que Paz va a hacer. También quien elige a Pedro Casís sabe qué va a hacer, y solo hace falta ese conocimiento sumario sobre música que indica qué va a hacer Pedro Casís. A partir de ahí el saber es el de Pedro Casís.

Por otro lado uno tiene algunas ideas sobre el papel de la música en el cine. Salvo que se trate de un documental sobre un conjunto de jóvenes músicos de

jazz, uno piensa que la mejor manera de utilizar la música en una película es usarla en contadas ocasiones, pero en esas ocasiones la música debe ocupar un lugar central.

Es cierto que a uno también le gusta mucho lo que se podría llamar la música del mundo, los ruidos, los sonidos, eso que se llama sonido directo, lo que se escucha en el momento de la filmación. Es cierto que ese sonido, siempre, es re-trabajado, y la campana que se escuchaba medio minuto antes, es colocada en la toma elegida, añadida al sonido “real” de ese momento.

A uno le gusta mucho el sonido directo, pero eso no le impide manipularlo todo lo que sea necesario.

Resumiendo lo que implica pedirle una música a cierto músico: se sabe, pero en líneas generales, lo que se va a recibir, pero no en el trazo fino, y por eso a veces, para desilusión del músico, un tema previsto para un fragmento, es usado en el fragmento de al lado. Eso pasa hasta en las mejores familias, y el pobre músico debería ir acostumbrándose a esa triste realidad. La otra cuestión, que ya ha planteado Rafael, es la, digamos, “justificación” de la música de una película. La música “en cuadro”, aquella cuyo origen está explicitado en el film, se diferencia radicalmente de la música de cine, esa que pone Dios, a más bien el director de la película.

Hay un film de Marco Ferreri, **Touche pas la femme blanche**, que desarrolla libérricamente la historia del General Custer, en el cual hay momentos en que, por ejemplo, se escuchan temblorosos violines, la cámara panoramiza y vemos a un trío de violines.

En otras ocasiones una música cuyo origen está precisado, se convierte, sin transición, en música de la película. Truffaut utiliza a veces este procedimiento. Estas manipulaciones tratan de resolver un verdade-



ro problema: el carácter totalmente arbitrario de la súbita aparición de la música, en un film.

Hay películas que ni se dan cuenta que eso es un problema, y entonces ponen música de punta a punta, y además el carácter de esa música duplica, repite, el tono de lo que vemos. El rechazo que produce en uno películas con una música utilizada de esa manera, hace que, en las películas que uno hace, use la música sólo en contadas ocasiones.

P. CASÍS: Me pregunto si cuando un director pone una música en un determinado momento de su film, lo hace porque advierte en ese fragmento cierta debilidad, y desea añadirle una dimensión extra, por medio de la música.

PEDRO DERÉ: Ese problema ya había sido planteado por Chaplin, en **Tiempos modernos**, esa película muda realizada ya avanzado el sonoro, y donde el origen de la música y de los ruidos está explicitado en el film (la orquesta en un caso, los ruidos del aparato digestivo de una persona tomando té, en otro caso), además de esa canción cantada en un idioma que no se sabe bien cuál es.

Esta manera de plantear las cosas indica que el sonido, y que la música, son materiales que deben ser manejados con precaución. Uno mismo generalmente usa poca música en los films que ha hecho, procurando muchas veces aclarar su origen: de dónde viene esa música.

P. CASÍS: Cuando la música aparece, se produce un “ruido”, algo chirriante, como se dijo. Me sigo preguntando por qué un director decide poner música en un fragmento de su film.

R. FILIPPELLI: No hay nada más parecido a la música en el cine, que un relato “off”. En un caso se escuchan palabras, en el otro música. Es una voz más, la voz de la película. Cuando en el cine de Hollywood una pareja se besa y se escuchan violines, es como decir “están enamorados”. Podría ponerse una voz diciendo “están enamorados”. Sería lo mismo. Claro, que se diga, ante una pareja que se besa, “están enamorados”, es una forma más distanciada de decir eso.

Quisiera reiterar la diferencia: una cosa es la música diegética, y otra la música extra-diegética. Pensemos en una secuencia en que unos ladrones están robando una casa y ponen un disco con música de Beethoven. Pensemos en la misma secuencia, pero de pronto, sin motivo, se escucha la música de Beethoven. En un caso los ladrones escuchan esa música. En el otro caso no.

P. CASÍS: Como músico uno a veces tiene la impresión de que podría ponerse música a una película, desde el principio hasta el final. Pero quizá eso no es lo que quiere el director, y quizá tampoco sea deseable para la película. El cineasta tiene en ese sentido, una visión más global de su film, y uno es una especie de técnico, que está colaborando.

UNA ESPECTADORA: Es cierto que la perspectiva del músico es considerar la música como un objeto autónomo y completo, mientras que cuando aparece esa música en un film, deja de ser autónoma y deja de ser completa, ya que está en relación con la imagen. De ahí, me parece, lo interesante del trabajo del cineasta y del músico.

R. FILIPPELLI: En todos los casos la música de un film es un objeto “menor”, ya que está atado a algo que lo excede. El trabajo del músico, como el del escenógrafo, debe subordinarse a esa totalidad que implica el film.

UNA ESPECTADORA: El trabajo del músico con el director, si al director le interesa realmente la música, supone enfrentamientos, ajustes, tensiones.

Es como el trabajo del director con el fotógrafo: el director puede saber qué tipo de imagen desea, pero los problemas técnicos, estarán en las manos del fotógrafo.

Con el músico pasa lo mismo: si ahí va un Re o no, eso solo lo podés saber vos, no el director.

Si hubo un verdadero diálogo entre el director y el músico, eso se verá en el propio film, y, como espectador, recordaré tanto el film, como su música.

P. CASÍS: Como se ve hay dos cuestiones que se plantean acá, y que están relacionadas. Una es la participación del músico en el equipo que hace un film, y su relación con el director, y otra es la cuestión de la música dentro de ese otro lenguaje, que es el cine.

R. BECEYRO: Pedro Casís planteó una pregunta a la que todos tratamos de evitar: ¿por qué ustedes, cineastas, usan música en sus películas?

La respuesta podría ser: usamos música cuando necesitamos un énfasis, un acento. Y no necesariamente aumentando, o duplicando, el carácter de la escena. Recuerdo alguna vez, en una secuencia violenta, haber usado una música que representaba a uno de los personajes de esa situación violenta, y no precisamente a los violentos.

Además uno sabe que a veces se utiliza música para “salvar” un material banal. Se supone, erróneamente, que poniendo una música, la situación que hemos filmado sin mucho talento, va a significar muchas cosas. Uno sabe que en esos casos no se “salva” nada, ni a nadie. De ahí cierta desconfianza hacia la utilización de la música.

Se ha hablado acá de la “recreación” en relación al trabajo del músico. Quizá esa expresión señale la situación de un músico que tiene un cierto marco de referencias, incluso cierto “stock” de ideas musicales, que va a utilizar en cuanta ocasión se le presente, y un poco independientemente de qué película se trate.

Pero eso tal vez facilite la relación con el cineasta, que sabe más o menos, por dónde va a ir el músico.

P. CASÍS: El músico tiene ideas que le dan vueltas en la cabeza, ideas en danza. No se compone cuando uno quiere. Cuando uno tiene una idea musical, la anota, o la graba, y la tiene ahí. En algún momento quizá va a desarrollarla. Hay una especie de repertorio que se tiene ahí, disponible.

Confieso que yo no soy compositor: soy trompetista. Mi cabeza es la de un ejecutante, no de un compositor. El compositor trabaja de otra manera, con su libreta, porque no necesariamente cuando se siente al piano, van a surgir las ideas. Y luego tendrá la ocasión de desarrollar esas ideas, en algún momento, en alguna obra.

Ese repertorio del músico de cine pueden ser temas, que a veces se dejan de lado, y que luego se retoman. Lo ideal sería que cuando el cineasta muestra algo, o explica algo sobre el film que está haciendo, entonces el músico sienta despertar algunas de aquellas ideas dormidas, o descansando, que alguna vez tuvo



Sobre *Gimme Shelter*

en mente. A partir de lo que ve o de lo que el cineasta le explica.

O. CORRADO: En el caso de Hans Eisler y su música para *Noche y niebla*, también utilizó fragmentos, temas, que ya había compuesto. Torre Nilsson, por su parte, decía que en su época, ya los directores habían dejado de pedirles a los compositores una “música para madre enferma”.

Juan Carlos Paz hizo música para cine, y en esa experiencia nueva siguió experimentando en la vanguardia del lenguaje musical. No hubo de su parte ningún abandono de sus exigencias como compositor, por el hecho de hacer música para cine. Incluso puede pensarse que él venía de componer una música abstracta, numérica, muy estructurada, y esta relación con la imagen lo libera de cierta reiteración en la elaboración de una música autorreferencial, una música absoluta, que se resuelve en la economía de la estructura. Al tener que enfrentarse con otro lenguaje, y otras exigencias, se libera, y su música es más interesante, más visceral, más fuerte, más inmediata, porque no tiene miedo de cargar con la expresividad, esa característica de los músicos románticos que fue una especie de fantasma para toda la vanguardia musical de buena parte del siglo XX. Al mismo tiempo que trae cosas de su música anterior, y las utiliza en esos films, se lanza a una nueva etapa como compositor, cargado de su experiencia con el cine. Después no vuelve a componer música para cine. Aunque intervendrá como actor en *Invasión*, de Hugo Santiago, la música no es de él.

P. CASÍS: Tengo la impresión de que cuando los Rolling Stones vieron *Gimme Shelter*, sintieron una profunda tristeza, y se dieron cuenta de que la época de Woodstock ya había pasado, y que ahora todo estaba en manos de la política y del dinero. Debo confesar que nunca fui fanático de los Rollings Stones, soy músico de jazz y lo prefiero al rock, pero vi cierta decepción en esos momentos en que, en la moviola, ven el material filmado por los Hermanos Maysles.

O. CORRADO: Lo más terrible son las muertes que se producen, y creo que nadie que estaba ahí, se salva de cierta responsabilidad en lo que pasó.

P. CASÍS: Pero creo que estamos cometiendo el error de no hablar de la película, sino del tema, de los Rollings.

R. BECEYRO: Creo que se está hablando de la película. Porque la película tiene por un lado materiales filmados sobre la gira previa, sobre la organización y sobre el desarrollo del Festival de Altamont, y por otro lado vemos a los Rollings Stones viendo lo que se ha filmado, en un tiempo que es diferente, pero que es también el mismo. Los Rollings están viendo la película que nosotros estamos viendo: a veces se pasa de un fragmento de toma que vemos en la pantalla, al resto de la toma que los Rollings ven en la moviola. Creo que es pertinente hablar de esos sentimientos de los Rollings Stones porque eso forma parte de la película. No olvidemos que termina con el plano congelado de Mick Jagger mirando a cámara, después de haber visto lo filmado, y se lo ve desconsolado. Incluso hay comentarios explícitos de los Rollings, criticándose por su forma de hacer o decir cosas.

Tercer día. La escena política.

Carlos Altamirano, José Corral,

Horacio Rosatti

Uno, espectador del film, ve tanto lo que los Rollings ven, como a los propios Rollings viendo eso.

En este film la actividad artística aparece como algo irrisorio, insignificante, ahogado por el caos del mundo.

Woodstock era, como decía Pedro, la plenitud de algo, y aquí se ve la chirriante, trabajosa organización de algo que quizá ya sea anacrónico.

O. CORRADO: Hay que ver que el realizador destaca ciertos momentos, como los relacionados con la trabajosa producción del Festival de Altamont, pero también hay cierto placer que se manifiesta en las actuaciones previas de los Rollings Stones, y un regodeo en la mostración del trabajo de Mick Jagger, sobre todo, ya que los otros integrantes del grupo aparecen desdibujados.

Hay una gran diferencia con **One plus one** de Gordan, que es un film de cámara, y en consecuencia más “democrático”, ya que no solo aparece Mick Jagger teniendo una intervención relevante.

Gimme Shelter arranca como un simple film musical, ya que vemos muchas actuaciones de los Rollings Stones, filmadas con un virtuosismo extraordinario, actuaciones que están enmarcadas entre las audiciones de radio que escuchamos al comienzo, y luego, lo que va a pasar en Altamont.

Gimme Shelter es un documental, los Maysles son documentalistas, pero el film tiene una estructura narrativa que parece provenir de otros géneros.

CARLOS ALTAMIRANO: La expresión “escena política” contiene una metáfora, ya que relaciona el espacio de la acción política con una escena, la palabra escena evoca inevitablemente la idea de representación, y aquellos que se encargan de esa representación, son los actores políticos.

Los políticos que están aquí, José Corral y Horacio Rosatti, van a reflexionar sobre lo que hacen, y van a reflexionar doblemente: sobre la escena en la cual actúan, y sobre la puesta en escena de esa escena política, que realiza el cine documental.

¿Qué piensan de esta representación los hombres políticos? En el doble sentido de la representación, cuando se trata de constituir la escena política, tal como acabamos de ver en **Entreactos**, que no es un dato natural, que el político debe construir, y cuando el cine documental la presenta.

HORACIO ROSATTI: El actor y el político tienen algo en común: hablan, o deberían hablar, por otros. El actor habla por el personaje que está interpretando, que no es él mismo, y al que debe serle fiel. El político debería hablar en nombre de aquellos a quienes representa, y deberíamos exigirle el máximo nivel de fidelidad hacia quienes representa. Uno actúa, el otro representa, pero ninguno de ellos habla por sí mismo. Como el actor no tiene la representación institucional que tiene el político, podemos valorar su interpretación en la medida en que más se aleje de sí mismo, como cuando interpreta a un asesino, porque lo que ponderamos es la fidelidad con el personaje que encarna. Y celebramos esa actuación cuanto más diferente sea a lo que es él en la realidad.

Del político pedimos lo contrario: pedimos que hable en nombre de otros sin dejar de ser él mismo:



no queremos que finja. Por eso no podemos aplaudir sus actitudes si nos resultan repulsivas.

Habiendo visto varios documentales sobre temas políticos, me preguntaba qué diferencias –en términos de verdad– hay entre una película de ficción, donde el político cuya vida se cuenta (o un tramo de cuya vida se cuenta, por ejemplo una campaña electoral) es interpretado por un actor, con un guión que se sigue al pie de la letra, y un documental sobre una campaña cuyo personaje es asumido por el protagonista, por el propio candidato.

Me preguntaba si debemos creerle más o menos a un político cuando sabe que está siendo filmado. Y también le preguntaría a un cineasta si no hay cierto candor en suponer que, mediante la técnica que él aplica, va a hacer surgir en el candidato una verdad que de otra manera no surgiría.

Viendo **Entreactos** escuché una reflexión que hace el candidato a presidente Lula que, de alguna manera, contesta mi preocupación: “En comunicación lo importante no es lo que pensamos, sino lo que las personas entienden de lo que decimos. De nada sirve que digas algo bien, si sólo a vos te gusta.”

Pareciera que hay inevitablemente una cierta tensión entre el que documenta y quien es documentado, que me parece, en **Entreactos** no se resuelve bien. Creo que el cine documental puede dar mucho en términos de verdad, pero no solamente diciéndose a sí mismo: “esto lo filmé, esto es así”.

JOSÉ CORRAL: Si he aceptado la invitación para participar de esta conversación, ha sido porque pensé que quizá tendría algo que decir a partir de mi experiencia en la gestión pública, en la política, sobre todo habiendo formado parte de equipos de campaña en

varias elecciones. Hoy se han visto y se verán films que aparentemente tienen el mismo tema, pero que lo recortan de manera diametralmente opuesta.

Entreactos prefiere las escenas no públicas de Lula, situaciones casi íntimas o viajando (se lo ve en hoteles, aviones, peluquerías). En **Todos a escena** lo que se privilegia es la escena pública, si bien tiene algunos momentos de mayor cercanía, además de desarrollar a todos los candidatos, y no solo a uno de ellos. Podría incluso cambiarse los títulos: **Todos a escena** podría llamarse **Los actos**, y **Entreactos** podría llamarse **Detrás de la escena**.

Pero en las dos películas, quizá más en las situaciones íntimas, se puede ver algo que he confirmado habiendo participado en una campaña durante la cual se estaba filmando una película. La presencia de la cámara modifica, en porcentajes variables, el comportamiento de los actores: mucho, un poco, poquito. Cuantas menos personas participan de la situación filmada, en mayor medida se evidencia la presencia de la cámara, y mayor modificación se advierte en el comportamiento de los actores.

Podría pensarse entonces en una especie de imposibilidad de filmar un acontecimiento “real”, que la presencia de la cámara modifica. Pero intentar quebrar esa imposibilidad, creo, vale la pena.

Porque hay que pensar que Lula, en medio de esa campaña electoral que lo va a conducir a la presidencia, a veces se olvida de la presencia de la cámara, ante la magnitud de la situación en la que se encuentra. Es cierto que hay momentos en los cuales Lula orienta, “dirige” el film, cuando le habla a la cámara, desplegando su manera de entender algunas cosas. Incluso en un momento le dice al cameraman: “Mirá la luna” y panorámica mediante, vemos la luna.

En esos momentos: ¿a quién le habla Lula? Pienso que se dirige a la posteridad, a un espectador futuro, a alguien como nosotros, que ocho años después de ese hecho, vemos el film.

En estas filmaciones debe hacer un acuerdo de principio entre el equipo de campaña y el equipo de filmación para que la película pueda empezar a existir. Ese acuerdo general tiene que ir revalidándose día a día, porque está sometido a muchas tensiones.

En política hay cosas que se muestran y cosas que no se muestran. No estoy pensando en cosas ilegales o fraudulentas, sino en algo que constituye el corazón de la política. La política consiste en manejar tiempos, en acentuar ciertas cuestiones, en poner en el centro de la comunicación ciertos temas y no otros, y entonces hay una prevención por parte del político para que se lo filme en ciertas situaciones. Incluso el poder tiene el “secreto” como un ingrediente básico. La política democrática tiende a destruir el secreto, a aumentar el derecho a la información por parte de los ciudadanos, pero hay que comprender que en ciertas situaciones, especialmente en una campaña electoral, donde hay competencia, estrategias, y cosas que si fuesen conocidas por el adversario, le daría cierta ventaja, haya cuestiones que se trata de mantener ocultas.

Creo que en esto la política coincide con el cine. Porque uno sabe que hay cosas que se encuadran y otras que no se encuadran, cosas que se incluyen en la película o que se eliminan. También el hacer política es seleccionar algunas cosas que se van a comunicar, mientras que otras se van a desechar, especialmente en la cocina de una campaña electoral.

Hay un momento de **Entreactos**, en que el equipo de campaña está discutiendo los argumentos económi-

cos que Lula debe desarrollar en un debate, y José Dirceu pregunta quiénes son estos tipos que están filmando.

Lo tratan de tranquilizar diciendo que son gente de confianza. Dirceu dice: “La confianza absoluta no existe.” La actitud de Dirceu parece exagerada: finalmente están discutiendo sólo argumentaciones económicas.

Tres años después Dirceu termina enredado en la cuestión de sobornos en la cámara de diputados y es expulsado del parlamento. Esta escena es mostrada en muchos sitios de Internet como una prueba de que Lula y Dirceu ya estaban tramando esto mucho tiempo antes, porque se lo ve a Lula yéndose al comienzo de la situación, y luego se ve a Dirceu comportándose como “si tuviera algo que ocultar”.

En este momento se cristaliza esa tensión inevitable entre el político y el cineasta.

Posiblemente Dirceu tenía cosas que ocultar, pero le aconsejaría a los políticos que si ven una cámara, no se pongan nerviosos, sean naturales y nada va a pasar.

En **Todos a escena**, que cuenta la elección presidencial en Francia en 2002, cuando el candidato de extrema derecha Le Pen supera al socialista Jospin y entra en la segunda vuelta, se ve, de manera magistral, el desastre de la estrategia electoral de Jospin, que lo conduce a la derrota.

Hay un experto, Joseph Napolitan, que elaboró los 100 consejos para desarrollar una campaña electoral, donde hay algunos obvios (el candidato debe estar bien descansado, o deje al cónyuge del candidato hacer lo que tenga ganas), pero hay otros más interesantes: “lo más importante es tener una buena estrategia”. Buenos candidatos pueden caer por una mala estrategia, o malos candidatos pueden triunfar gracias a la estrategia. Define la estrategia como la res-



puesta simple, rápida, a la pregunta “¿por qué tengo que votarlo a usted?”.

Los socialistas en 2002 no supieron contestar bien esa pregunta, y oscilaron a lo largo de la campaña: Jospin empieza diciendo que él es de origen socialista pero que su proyecto no es socialista, y termina, en los últimos actos, citando a Karl Marx y apelando a “Una Francia más justa”, lo que aparece curioso en la boca de quien era en ese momento Primer Ministro en funciones.

C. ALTAMIRANO: Aquí se han planteado cosas importantes. ¿Qué tipo de “verdad” está en juego en estas representaciones? La representación política está vinculada a la “promesa política”. En el teatro el actor sigue un texto que marca lo que debe hacer y decir, pero en esa materialización hay un cierto margen para la creación para quien actúa, para el actor. Esos enunciados producen una cierta realidad.

En política ¿de qué orden es la verdad de la palabra y de la promesa política?

Y siguiendo con el análisis de **Entreactos**, uno puede preguntarse: ¿qué quiere hacernos ver el cineasta? ¿Por qué ha elegido filmar lo que sucede entre bambalinas? ¿Piensa que así devela una verdad que no puede ser expresada en el espacio público?

A Lula se lo ve más relajado, suelto, en presencia de pocos testigos, y uno puede preguntarse si deja de representar, o si continúa la representación.

Hay algo que caracteriza a la política contemporánea. Hubo una época en que se pedía a los partidos que fuesen partidos de ideas, ideológicamente claros. No solo sus programas ni solo sus promesas, sino sus comportamientos debían ajustarse a principios sólidos, firmes, que además diferenciaran un partido de otro.



La evolución que siguió la política fue ir dejando de lado, en primer término, a los partidos de clase, esos partidos que se reclamaban representantes de una clase, que pasaron a ser partidos policlasistas, aun cuando argumentaran que en sus comienzos, como en el caso del socialista o el comunista, había una clase.

La pérdida de estos perfiles ideológicos se acentúa con la aparición de los partidos “atrapatodo”, como han sido los partidos populares en la Argentina. El radicalismo, en la primera o segunda década del siglo XX fue un partido difícil de definir ideológicamente. Su gran caudillo eludió todo tipo de definición, y consideraba que el programa del partido era la Constitución Nacional.

Al mismo tiempo los grupos intelectuales afines al radicalismo van a trabajar tratando de hacer del partido radical un partido de ideas. No de caudillos, sino un partido reconocible por un programa. El Programa de Avellaneda, en 1945, fue la primera ocasión en que el radicalismo se dio a sí mismo un programa, a pesar de que había vivido unas cuantas décadas sin él. Resulta curioso que el político que se identifica con el Programa de Avellaneda, Arturo Frondizi, llega al poder en 1958, y se da cuenta de que con ese programa no puede gobernar.

Por su parte el peronismo, al decir de muchos, es muchas cosas. No sólo a lo largo del tiempo es muchas cosas, sino que hoy, es muchas cosas, al mismo tiempo.

Le planteo entonces a Rosatti la pregunta: ¿de qué verdad se trata? Y a Corral: ¿qué relación hay entre la promesa política y el credo ideológico?

En el film sobre la campaña de Lula vemos permanentemente a sus asesores que le aconsejan que vaya ajustando su discurso a un electorado que puede

nos llamar “de centro”, y que evite el conflicto, el antagonismo, y que sobre todo evite que el PT evoque sus posiciones radicales de los setenta.

H. ROSATTI: Hablo de “verdad” pensando sobre todo en la congruencia, en la consistencia, entre lo que el político promete y lo que luego hace.

Y me pregunto si en nuestra cultura política hay algún tipo de sanción, no digo moral sino institucional, ante el quebrantamiento de lo que se llama el contrato electoral. El contrato electoral es el comienzo del contrato político que liga al candidato con el ciudadano. Rousseau hablaba de un doble contrato: primero hay un contrato que nos hace salir de nuestra individualidad, que él llama contrato social, porque es el que trasciende a esa individualidad y nos convierte en una sociedad.

Y después esta sociedad es la que formula una segunda relación, el contrato político, ahora con el gobernante de turno. Este contrato político, que tiene su inicio en el contrato electoral, está basado en normas, en la Constitución, en leyes electorales, en plataformas partidarias y también en otro tipo de documentos: discursos, reportajes, que se pueden registrar y archivar.

Son elementos que generan una confianza del electorado que muchas veces se quiebra en el ejercicio del poder. El electorado lo siente como una traición; traición a la palabra empeñada. Ahí tenemos que buscar el significado de la palabra “verdad”, que aparece planteada no en términos filosóficos, sino relacionales.

¿Qué herramientas tenemos para hacer que lo que se haya prometido se cumpla?

La reciente reforma constitucional de la provincia de Entre Ríos de 2008 plantea en su artículo 52 la posibili-



dad de una revocatoria de mandato a los gobernantes por incumplimiento de las promesas electorales. Así es que no solo el incumplimiento de sus deberes o la comisión de un delito permiten la remoción de un funcionario electo, vía juicio político, sino también no cumplir con lo que se prometió es un motivo de destitución. En esto el cine documental puede tener un rol importante: registrar lo que se dice, para ver después lo que efectivamente se hace.

J. CORRAL: Como se ve, la cuestión de la promesa política tiene su íntima vinculación con la cuestión de la verdad, y constituye, me parece, el núcleo de la política. Creo que, conceptualmente, no puede haber identidad entre el discurso político en campaña, lo que se dice o lo que se promete, y lo que luego se hace en el gobierno. Digo: conceptualmente. Porque en sociedades tan fragmentadas como las nuestras, las construcciones políticas son coaliciones, y los distintos sectores políticos representan a sectores con intereses diferenciados, a veces enfrentados. Incluso los programas, aun cuando estén bien elaborados, suelen constituir una síntesis, que puede no satisfacer a ninguna de las partes que componen esa coalición. En el ejercicio del poder se ve, en el mejor de los casos, inconsistencias en los datos, o desconocimientos de los datos, y también situaciones nuevas, conflictos nuevos, que no podían haber sido previstos. ¿Entonces todo es relativo, y todo da lo mismo y el candidato puede decir lo que tenga ganas para luego hacer lo contrario de lo que dijo? Creo que no, y pienso que el anclaje firme es la “identidad política”. Es algo en permanente construcción, pero los partidos políticos, o los líderes tienen una especie de núcleo duro, irreductible, o que debería

ser irreductible, una especie de razón de ser en la sociedad y en la política. Cuando se pierde esta identidad, entonces sí se falsea esa representación, pero creo que en esos casos, más tarde o más temprano, esos partidos o esos líderes desaparecen de la escena política.

Hay, para corroborar esto, una secuencia de **Todos a escena** en la que Jospin hace una gira por el conurbano parisino, y es interpelado por una mujer, de origen árabe, que le pregunta cuándo va a tener una regularización de sus documentos, ya que tiene 2 hijos franceses, un marido francés y está en Francia desde hace 25 años.

Al principio Jospin no la mira, después le dice una generalidad como que “no se puede regularizar a todos”, y ni siquiera tiene un gesto de contención, o de comprensión o de cercanía con esa mujer. Jospin está representando al socialismo, que en ese sistema político se supone que encarna una posición de mayor comprensión hacia los extranjeros, de mayor protección. Creo que en ese momento traiciona no ya una promesa electoral, sino lo que llamo su identidad política.

En una disyuntiva entre una ética de las convicciones y una ética de la responsabilidad, creo que el político que ejerce el poder debe asumir una ética de la responsabilidad.

C. ALTAMIRANO: Se me ocurre que podría plantear una cuestión relacionada con la innovación en la política, con los nuevos actores políticos. Pensemos en Perón y el 45.

Según la versión sociologista se había producido el surgimiento de una Argentina industrial, se había constituido una clase obrera, que necesitaba ser “representada”

tada”. La astucia, la habilidad, el talento de Perón consistió en haber sabido asumir esta representación.

Otra versión posible es que el propio Perón, con su acción, produce un nuevo actor colectivo.

Entonces: ¿cómo se produce la irrupción de lo nuevo, en la política, cuando el político ya no es el representante de partidos con largas tradiciones, que corren por cauces ya instalados?

J. CORRAL: No tengo dudas en responder que es Perón el que constituye al nuevo actor político. En eso consiste la política. Es cierto que el surgimiento de Perón tiene que ver con circunstancias de la realidad que lo hacen posible: el surgimiento de esa clase obrera industrial, que no estaba representada en el espacio político. Puede decirse que en cierta medida la política va detrás de lo social, pero al mismo tiempo lo configura. Perón lo hace de una manera particular, ya que se puede ver que la representación de esa clase obrera argentina es muy diferente de la chilena, o la uruguaya. Hay un margen para la autonomía de la política, y eso es lo que la justifica.

H. ROSATTI: Veo que se plantea aquí un problema clásico de la ciencia política: el debate entre los estructuralistas y los individualistas, y que remite a la cuestión de saber qué o quiénes “hacen” o “construyen” la historia.

Ian Kershaw, en su libro *La dictadura nazi*, discute la idea arraigada de que el nazismo es el hitlerismo, es decir la resultante de la acción de un hombre, “ayudado” por algunas circunstancias, es cierto, pero donde prima la impronta individual. Frente a esta idea están quienes piensan que las circunstancias sociales, cul-

turales, políticas y económicas son las que precipitan la aparición de alguien que se hace cargo de la situación, convirtiéndose en un líder.

Tiendo a darle más importancia a las circunstancias sociales, culturales, políticas y económicas, o sea a las condiciones estructurales, que a las improntas personales. Es cierto que no cualquier persona puede liderar un proceso, pero me parece que son las circunstancias las que empujan a que alguien tome el liderazgo. A veces, es cierto, nadie asume el liderazgo vacante, y las circunstancias van cambiando.

Hegel decía que los líderes son, en realidad, “Secretarios de la Idea”.

Creo que las circunstancias son más importantes que las personas, aunque es cierto que los fenómenos políticos nacen de la confluencia de estos dos factores.

R. BECEYRO: En ausencia de los grandes cineastas que han hecho films políticos (en sentido estricto, es decir aquellos documentales que toman a personajes políticos, hechos políticos, circunstancias políticas), y debido al hecho de que en tres ocasiones he cometido ese pecado, puedo hacer dos o tres observaciones desde el punto de vista del hombre de cine que alguna vez ha encarado la realización de un film político.

En primer lugar que todo comenzó en 1960, con la filmación de **Primarias**, el film de Drew, Pennebaker, Leacock y Maysles. Los que vinimos después no solo encontramos un antecedente temático, sino hasta una manera de encarar ese tema global, una forma de “ver” las cosas.

La segunda cuestión es una pregunta: ¿por qué la mayoría de estos films políticos, toman campañas electorales como eje, como centro?



Resulta fácil responder a esa pregunta. En una campaña electoral la realidad ofrece una estructura dramática, un arco narrativo. Hay ahí suspenso, no se sabe qué va a pasar, y hay derrota o triunfo al final. Comolli decía que la derrota es cinematográfica y el triunfo sólo espectacular, pero como el cineasta no es quien decide si va a haber triunfo o derrota (lo deciden los votantes), entonces de alguna manera a uno “le da lo mismo”, y lo que hace es prepararse para filmar la eventualidad de un triunfo o de una derrota.

Y esto es, me parece, lo que señala el abismo que separa al cineasta que está filmando a un político, de ese político a quien está filmando.

La película que se está haciendo no le sirve para nada al político, porque es asincrónica: el cine, debido a sus tiempos prolongados, llega tarde. El film se presenta cuando el hecho político que presenta ya ha culminado.

Pero para que existan estas películas es necesario un acuerdo previo. En **Todos a escena**, en un momento se ve el frente del edificio donde funciona el comité de campaña de Chirac y se escucha una voz que dice “aquí no entra ninguna cámara”, y efectivamente no entró ninguna cámara, porque no hay ninguna imagen del comité de campaña de Chirac.

Muchas películas posibles no existen, porque no ha podido establecerse ese acuerdo. No es que hayan salido más o menos bien: no existen, no pudieron filmarse.

Además ese acuerdo previo, global, debe ser revalidado día por día, o quizá hora por hora. No hay cheque en blanco que recibe el cineasta y aun cuando el acuerdo inicial haya sido generoso, pueden suceder cosas que hagan tambalear ese acuerdo.

Se ha planteado la pregunta: ¿qué quiere mostrar el

cineasta? ¿Por qué el cineasta elige este tema? ¿Qué quiere decir?

El cineasta, me parece, quiere “narrar” algo. Ha elegido un tema, ha delimitado un territorio, es cierto, pero lo que quiere es narrar. Se trata de construir un arco narrativo.

Y entonces, por ejemplo, como uno cree que el ritmo no es mayor velocidad, sino alternancia de tiempos fuertes y tiempos débiles, entonces cuando uno todavía está filmando el acto político con un público entusiasta, ya piensa en la secuencia que va a venir después, que será, por ejemplo, la mañana del día siguiente, en el comité de campaña desierto, adonde llegue el primer militante.

Y estará igualmente pensando en narrar cuando filme al candidato acercándose a un altar, en la pequeña iglesia de un pueblo, y entonces solo pensará en el corte, en la toma que vendrá después, y entonces irá detrás de ese altar, para ver al candidato, de frente, mirando las figuras de los santos.

Como se ve cuestiones que tienen que ver con el ritmo o con el corte, es decir con elementos centrales del lenguaje cinematográfico.

A veces, entonces, uno se encuentra ante una situación en la que hay un personaje principal, personajes secundarios, quinientos extras, un arco narrativo. ¿Cómo poder resistir la tentación de filmar todo eso?

C. ALTAMIRANO: Y entonces se plantea una pregunta simple: ¿por qué el político acepta ser filmado? No sacará ninguna ventaja inmediata, por ese desfasaje que acabamos de ver, no le servirá de nada lo que se está filmando, incluso puede plantearle incomodidades o problemas y sin embargo dice que sí, y va diciendo que sí todos los días.

J. CORRAL: Tengo una hipótesis: creo que el político acepta porque piensa que esa situación que se está filmando, va a pasar a la historia.

Viendo el documental sobre la campaña de Lula, tuve la impresión de que Lula está pensando en el espectador del futuro, alguien que mucho tiempo después va a ver eso que constituye para Lula un momento muy importante para su vida, y que por eso intenta “inmortalizarlo”.

¿Cómo se logra ese acuerdo entre cineasta y político? Siempre el grupo de cine cuenta con algún cómplice del lado de la política, alguien que crea que vale la pena hacer una película sobre este momento particular, y en general que vale la pena hacer películas. Porque hay que pensar que para el equipo de campaña y para el propio candidato esa filmación es sólo fuente de molestias. Y la campaña electoral es el momento en que la política se condensa: en espacio, en tiempo, en recursos, en gente. Si uno quiere ver la política, vaya y vea una campaña electoral: por eso el cine prefiere las campañas. Y entonces todos los problemas se crispan en una campaña: los políticos se ponen paranoicos, ven fantasmas todo el tiempo, y entonces situaciones que se querían íntimas, con el candidato entrando a un comercio y saludando a la gente, se modifica por la presencia del equipo de filmación de esa película que se está realizando. Creo que el personaje principal, el candidato, acepta porque hay de su parte una especie de deseo de inmortalidad y además desea seguir transmitiendo su mensaje, aún cuando sea de manera mediata, como es con el film. Se dice que el candidato abre la heladera de su casa y hace alguna declaración, porque se prendió una luz: siempre está listo para transmitir su mensaje.

H. ROSATTI: He tenido alguna experiencia en campañas electorales, como la de hace ya quince años, cuando fui elegido Intendente de Santa Fe. Hice mi campaña con mi mujer, mis hijos y un locutor de barrio. Nos movíamos en mi auto, contábamos con la ayuda de algunos militantes y recuerdo que tenía un megáfono. No filmamos esa campaña, y no sé si fuera otra vez candidato permitiría que se hiciera una película.

VARIAS VOCES: Reconsidere su posición, permita que se lo filme.

H. ROSATTI: Lo pensaré. Pero creo que en esa aceptación hay siempre una dosis de narcisismo y que, en definitiva, la respuesta depende del grado de autoestima que cada uno tenga. Aquella campaña de hace quince años fue algo que ya pertenece al pasado: ocurrieron muchas cosas en la ciudad, el país y el mundo; al auto, después del ajeteo de la campaña, lo tuve que cambiar, al locutor de los sesenta con entonación tanguera no lo vi más, y al megáfono lo regalé a un club de barrio.

Que se filme “de afuera”, como se hace en **Primarias**, sin la complicidad constante del protagonista, me parece muy bien. Tal vez por ello, **Primarias** me gustó muchísimo.

R. BECEYRO: Es cierto que en la mayor parte de **Primarias** se filma “desde afuera” lo que está sucediendo, es decir situaciones más o menos públicas. Pero hay un momento, la noche de las elecciones, en que se filma el cuarto en que Kennedy está recibiendo los resultados, en una situación de gran “intimidad”, cuya filmación permitió Kennedy.

H. ROSATTI: Me gustó mucho esa bilateralidad omnipresente en **Primarias**, exhibir a los dos candidatos, ambos demócratas, mostrando sus diferencias. En **Todos a escena**, el documental sobre las elecciones en Francia, también hay varios candidatos, que son mostrados alternadamente. Pero con el film de Lula no sucede lo mismo. Al otro candidato hay que adivinarlo, no se lo ve nunca; y el pueblo, el electorado, es sólo un telón de fondo. Hay, además, durante todo el film, un ambiente festivo: se sabe que Lula va a ganar, y finalmente gana. El candidato está permanentemente enunciando un discurso (para la propia película), que hace que el film no sea neutro. Es un film hecho para la gloria de Lula, que en parte quizá sea merecido.

J. CORRAL: Me parece que el narcisismo tiene su costo, y sospecho que esta película le trajo a Lula más dolores de cabeza que alegrías.

C. ALTAMIRANO: Sospecho, por lo que he visto de algún film, que Binner tiene algún problema con su narcisismo. A veces se lo ve un poco incómodo con su cuerpo, por ejemplo.

UN ESPECTADOR: Me resulta difícil entender por qué el narcisismo se manifiesta en el político que acepta ser filmado, mientras que todo político está todo el tiempo en los medios, hablando, mostrándose.

H. ROSATTI: Pero eso forma parte del hecho de ser candidato. No hay ningún candidato invisible; salir en los medios forma parte del trabajo de candidato. El narcisismo se manifiesta en buscar la cámara, en querer ser filmado, más allá de las obligaciones de ser candidato.

UN ESPECTADOR: Veo a Corral hablando como un candidato pasado, y también como un futuro candidato. Me pregunto si Rosatti es un político, o un ex-político.

H. ROSATTI: Fuera de mi familia, mi vida siempre estuvo vinculada al ejercicio de mi profesión, a escribir y a enseñar. En pocas ocasiones ocupé cargos públicos, pero nunca intenté lo que se llama “la carrera política”. Después de ese período en que fui intendente, convencional constituyente y ministro, volví a mi vida anterior. Me parece que eso está bien, al menos está bien para mí. No considerar la política como “una carrera” del político sino como un servicio hacia la comunidad.

Respeto a los que se dedican a la política, pero pienso que es difícil ser Defensor del Pueblo, después Intendente, después de Ministro de Obras Públicas, después Asesor de Pesca, o Secretario de Turismo, y así siguiendo. Creo que uno puede estar preparado para desarrollar una, dos o tres actividades, relacionadas con lo mismo y que aún así debe capacitarse mucho. Por eso he actuado en mi vida como he actuado, y pienso que si uno vuelve a lo que hacía antes, y la gente lo ve haciendo lo que hizo siempre, eso está bien. Esa es mi opinión.

Es posible, considerando todo esto, que en el futuro no vuelva a ser candidato a un cargo público.

J. CORRAL: Recuerdo el momento en que se despertó en mí la vocación por la política, que constituye uno de los centros de mi vida: cuando leí un artículo de Enrique Vázquez en la revista *Humor*. Luego, también yo tuve momentos de mayor cercanía o lejanía con la política, digamos, partidaria. Recordaba la vez que después de ver **La noche de los lápices**, que no es

una buena película, había llorado con otros amigos, a la salida del cine.

No concibo mi vida alejada de la política, así que creo que los pobres santafesinos están condenados a soportarme, en lugares más o menos públicos, ganando o perdiendo elecciones.

UN ESPECTADOR: Me pregunto por qué, dadas sus coincidencias, Corral y Rosatti no forman parte del mismo partido político.

J. CORRAL: Considero un elogio que se puede pensar eso, y Horacio es, para mí no solo una referencia, sino un ejemplo de alguien que reflexiona, que pertenece al mundo de las ideas, y que se acerca a la política. Eso me parece algo no solamente saludable, sino también necesario.

C. ALTAMIRANO: Creo que las diferencias entre Rosatti y Corral a propósito del narcisismo justifican que pertenezcan a partidos políticos diferentes.

Ahora, hablando en serio, aquí, al final, surge un tema que daría para mucho: el hombre de ideas y la política. Pienso ya no en la película de Lula, sino en el Brasil, y en quien fue posiblemente el más grande sociólogo de América Latina, Fernando Henrique Cardoso, que fue Presidente del Brasil. Su sucesor fue el primer trabajador llegado a la presidencia de un país de América Latina.

Fernando Henrique Cardoso escribió textos clásicos como *Desarrollo y dependencia en América Latina*, y luego realizó una carrera política: primero diputado, en el marco de una dictadura no ciertamente benigna, fue Senador, fue Ministro de Economía y finalmente Presidente de la República.

Lula es un ejemplo de paciencia en la búsqueda de sus objetivos políticos. Se puede advertir cuánta diferencia hay con políticos argentinos, de carreras fulgurantes y de ascensos meteóricos.

Volviendo a la relación entre los intelectuales y la política, recuerdo la frase de Ortega y Gasset. “O se viene al mundo a hacer definiciones, o se viene a hacer política”. O se reflexiona o se actúa. O se pre-ocupa de la política, y se es intelectual, o se ocupa de la política, y se es político.

Dos funciones diferenciadas, pero quizá a veces la misma persona pueda ocuparlas, en distintos momentos de su vida. Dos funciones entre las cuales hay tensiones, relaciones que pueden desembocar en enfrentamientos.

Argentina es un ejemplo de la escasa participación de los intelectuales en la política. Los partidos políticos populares no son hospitalarios con los intelectuales: no lo fueron ni el radicalismo ni el peronismo. Y eso no ha sido bueno para nadie. Porque esa distancia inclinó a los intelectuales a la ensoñación y a la abstracción, y no mejoró la visión política de esos partidos. El caso que uno siempre recuerda es el de Arturo Frondizi, en quien se unieron estas dos funciones, el hombre de ideas y el hombre de acción.



Films proyectados
en el Encuentro
de Cine Documental
Santa Fe 2010

■ **ONE PLUS ONE**

de Jean-Luc Godard

La génesis del tema *Sympathy for the Devil*,
de los Rollings, entre otras cosas.

Intérpretes: los Rollings Stones, Anne Wiazemsky
1968, 101 minutos

■ **SECUESTRO Y MUERTE**

de Rafael Filippelli

El asesinato de Aramburu por los Montoneros.

Guión: Beatriz Sarlo, Mariano Llinás, David Oubiña

Intérpretes: Enrique Piñeyro, Alberto Ajaka, Esteban
Bigliardi, Agustina Muñoz, Matías Umpiérrez

Fotografía: Fernando Lockett

Montaje: Alejo Moguillansky

Producción: Saula Benavente
2010, 95 minutos

■ **GIMME SHELTER**

de Albert Maysles, David Maysles y Charlotte Zwerin

La gira de los Rollings Stones de 1969 en Estados
Unidos y, sobre todo, el concierto de Altamont.

1970, 91 minutos

■ **FRENTE A LOS FANTASMAS (FACE AUX FANTÔMES)**

de Jean-Louis Comolli

El film de Comolli sobre un libro (de la historiadora
Sylvie Lindeperg), sobre un film (**Noche y niebla**,
de Alain Resnais).

Fotografía: Michel Bort

Sonido: Francisco Camino

Montaje: Ginette Lavigne

2009, 109 minutos

■ **ENTREACTOS**

de Joao Moreira Salles

Fotografía: Walter Carvalho

Sonido: Aloysio Compasso, Heron Alencar

Montaje: Felipe Lacerda

Producción: Raquel Freire Zangrandi
2004, 117 minutos

■ **TODOS A ESCENA (TOUS EN SCÈNE)**

de Serge Moati

Elecciones en Francia en 2002, Le Pen pasa
a la segunda vuelta.

2002, 104 minutos



Secuestro y muerte | Todos a escena |
Gimme Shelter | One plus one