

■ discusión

discusión

■ Rafael Filippelli
Alejo Moguillansky
Hernán Hevia
Carlos María Gómez
Ignacio Amarillo

Primer día. Sobre Otar losseliani

HERNÁN HEVIA: La primera cuestión que podría plantearse es de qué manera se tensionan los momentos documentales y los momentos de ficción en la obra de Otar losseliani. A grandes rasgos se puede pensar que en la elaboración de cada film losseliani actúa de una manera “académica”, lo que no es raro porque ha estudiado en una Escuela de cine, y por lo tanto sigue paso a paso el camino que conduce a una película: la escritura del guión, el *storyboard*, el *casting*, etc. Sin embargo el resultado es muy distinto de lo que podría suponerse al seguirse esos pasos de manera metódica. Porque ya en la escritura del guión losseliani sigue un método peculiar, desbordado podría decirse, que evoca la manera de trabajar de Buñuel, junto a su guionista Carrière, en su última etapa en Francia. losseliani va escribiendo frases sueltas, medio enigmáticas, que no tienen casi relación entre sí. Lo que une esas frases son los personajes, que se van desarrollando entonces en la sumatoria de frases, de acontecimientos, de situaciones, de lugares que visitan irán visitando. Después del pormenorizado *storyboard* losseliani, presionado por su equipo, trata de ver cuánto puede durar cada toma. En un documental sobre losseliani [**Otar losseliani, el mirlo cantor (Otar losseliani, le merle siffleur)**, 2006, de Julie Bertucelli], se lo ve cuando cronometra la duración de una toma: pone en marcha el reloj, tarea siguiendo momentos de la acción, se golpea las manos, y finalmente detiene el cronómetro. Se tiene la sensación de que lo que dura ese plano hipotético es lo que duran todos los planos de sus películas. Y hay ahí un encuentro entre programa y duración, que empieza a aflojar esa especie de corsé fabricado por el guión, el *storyboard*, la planta. Luego viene el *casting*, donde se van definiendo los personajes

por las características de algunos de los intérpretes. Y podemos seguir, por ejemplo, la participación de la actriz que se llama Narda, que casi no tiene apellido, pero que se llama *Narda* Blanchet, y que aparece en muchas películas de losseliani. Cuando Narda, por su vejez, ya no puede actuar, será reemplazada por Michel Piccoli (interpretando a una viejita, por supuesto), en **Jardines de otoño**. A partir de la definición de los intérpretes la cuestión es ver cómo esos personajes se van entrecruzando, y las frases iniciales se van dejando de lado y el film se va alejando de aquel envión inicial. Hay situaciones, objetos (como en **Los favoritos de la luna**) que van uniendo a estos personajes, y pensemos en el árbol de **Abril**, que va marcando cambios, modificaciones. Si uno tuviera que señalar una constante en la forma de hacer cine de losseliani, posiblemente sería el uso de la panorámica. La panorámica tiene una genealogía bastante extensa y cercana a lo documental. Por ejemplo la panorámica que une la garza con el yacaré en **Louisiana story**, que termina con la muerte de la garza, esta panorámica, según Bazin, sería una especie de marca del documental. Bazin agrega que es una panorámica “única”, que está anticipada por el movimiento y se termina con la muerte de la garza. A pesar de esta observación de Bazin sobre el carácter documental de ciertas panorámicas, uno tiene la sensación de que las panorámicas de losseliani son incompletas, y que en losseliani siempre se necesita la intervención de un movimiento más, para continuar un desarrollo determinado, ya sea por medio de un actor, o por un movimiento de cámara, o de zoom. Recorriendo un poco las distintas maneras en que han sido usadas las panorámicas, siguiendo a Bazin, tenemos por ejemplo los planos finales de **El crimen de Monsieur**

Lange, de Renoir, con panorámicas que siguen un movimiento a través de ventanas, lo que, de paso, nos remite a **Abril** de Ioselliani con panorámicas sobre ventanas que se abren y se cierran; obviamente tenemos también las panorámicas de **La tierra tiembla**, algunas panorámicas de los films de Ophüls, que a veces tienen un sentido más bien decorativo, que permiten darle pie a personajes secundarios y al decorado, y podríamos seguir con ejemplos de algunos films de Buñuel que las usa para concatenar escenas, de Rivette en **La Bande des quatre**, cuando muestra distintas maneras de poner en escena, y de ensayar un texto, y por último Depardon, en su film **Diez minutos de silencio por John Lennon**, compuesto por tres panorámicas de 360º, dos de izquierda a derecha, como suele aconsejarse hacerlas, para poder así anticiparse a lo que pasa, al ver con el ojo izquierdo lo que va a aparecer en el cuadro. Y la última en sentido inverso con una llegada algo imprecisa que lo obliga a reencuadrar. Dejaremos de lado panorámicas más convencionales, que obedecen a direcciones de mirada, como en **Río Rojo**, por ejemplo, cosa que no vemos en Ioselliani, ya que prácticamente Ioselliani no usa primeros planos, salvo muy excepcionalmente en algunos documentales como **La fundición, o Pequeño monasterio en Toscana**, donde hay algunos primeros planos, o lo más cercano a primeros planos que puede verse en sus films. Pensemos en el catálogo de pies, que termina con el pie de Cristo crucificado, todo eso mostrado en planos cercanos. Volviendo a la relación de las miradas, no hay en Ioselliani una mirada de un personaje exterior, y sus panorámicas nunca podrían hacer pensar en un "reencuadre obsesivo", donde un personaje podría estar mirando, y donde podría homologarse a ese perso-

naje y y/o al espectador, tal como sucede a veces en Antonioni o y/o Hitchcock.

En el documental ya mencionado, Ioselliani en cierto momento se sienta al piano y pregunta sobre el "rubato", forma musical que depende tanto de la partitura como del intérprete, y que establece entonces una tensión entre el programa, ya que una partitura lo es, como lo es un *storyboard*, y la forma de interpretarlo. En ese documental se plantea también la tensión con la producción. "No tenemos que hacer, como Rivette, películas muy largas", le dicen a Ioselliani. El contesta que detesta las películas largas. Y el rubato, con su lógica compensatoria, tiene que ver con la duración. Habrá una duración global, que es la sumatoria de la duración de cada toma, y en las últimas películas de Ioselliani hay un promedio de 200 tomas, con duraciones que pueden llegar a los dos minutos.

De esa manera se irán enlazando personajes, situaciones, y la pregunta es cómo se consigue cierta unidad con materiales iniciales tan disímiles. En cierto momento se le pregunta a Ioselliani por un personaje, que acaba de aparecer en el minuto 90. Ioselliani contesta que el hecho de que no esté escrito no quiere decir que no va a aparecer más. Ese personaje puede estar latente, en una especie de fuera de campo, y eso es posible gracias a la panorámica.

En algún momento Ioselliani dice que no disfruta mucho del momento de la filmación, pero por el contrario un momento de gozo es la mezcla de sonido, hacia el final del trabajo de montaje. Y quizá podamos ver, paradójicamente sobretodo en sus documentales, un trabajo de sonido que puede emparentarlo con Jacques Tati. Porque encontramos tanto sonidos puntuales, que coinciden con movimientos del cuerpo, como momentos musicales "diegéticos", cuando



aparecen las canciones, por ejemplo. En estos casos el universo sonoro es más homogéneo, y se hace difícil fragmentarlo en cada uno de sus componentes. De esa manera losseliani va desarrollando a sus personajes, va desplegando su mundo sonoro.

La cuestión central en losseliani es lo continuo, un desarrollo que no se detiene en ningún momento, salvo cuando los personajes, ya más cansados, se detienen a esperar que algo suceda, o que aparezca un elemento exterior: un lugar que contemplar, dónde vivir. Y si bien rechazan las sinopsis, una última frase para describir las películas de losseliani. La cámara rota: en un rato, otra de Otar.

MARILYN CONTARDI: En losseliani, en efecto, el mundo aparece como un flujo continuo, imparable, donde interactúan los personajes de esa Comedia Humana que parece mostrar en sus films. Esa mirada particular de losseliani tiene a veces puntuaciones, como en **Pequeño monasterio en Toscana**, donde aparecen personajes marginales, que pertenecen a culturas antiguas, que van siendo desalojadas por nuevas culturas, por la civilización, que termina por aplastarlas. En el film aparece por ejemplo, ese campesino que corta el forraje con la guadaña, y que hace, quizá para la cámara, movimientos que losseliani se deleita filmando.

Hay, en losseliani, una especie de refinamiento en ese trabajo permanente con personajes que se entrecruzan, y que quizá obliga a hacer lo que losseliani hace: *storyboard* muy detallados, en los que se dibujan esos complicados movimientos de cámara y de personajes.

Su hija, Nana, que fue actriz en **Pastoral**, colabora con él en los dibujos del *storyboard*, y dicen que los-

seliani se acuesta a eso de las 6 de la tarde, se levanta a medianoche y trabaja toda la noche.

En los films de losseliani, entonces, y el ejemplo más claro es **Los favoritos de la luna**, hay un entrecruzamiento constante de los personajes, que también cruzan épocas distintas. Hay ya no un montaje paralelo, el procedimiento inventado por Griffith, sino acciones paralelas, que pueden considerarse consecutivas, pero que son más bien paralelas, ya que cada una de ellas, aun cuando fueran abandonadas por el hilo de la narración, siguen desarrollándose “fuera de campo” o en off, y van a reaparecer más adelante.

losseliani utiliza mucho la ironía, y a veces su mirada es casi cruel, sobre todo con respecto a las clases sociales altas.

En cuanto a lo que ya se dijo respecto a su trabajo con el sonido, losseliani dijo cierta vez que un film que necesita subtítulos está lejos del fenómeno cinematográfico. Sus diálogos son comprensibles, sea cual fuere el idioma que se utiliza, y además la música, algo que no necesita traducción, ocupa un enorme lugar en el cine de losseliani. Si tomamos los veinte minutos finales de **Pequeño monasterio en Toscana**, tenemos el canto de los monjes, el canto del campesino que corta el pasto, la mesa en la que están los que cantan (y muy bien), reenviándose el canto el uno al otro, y retomándolo y continuándolo. Descuento la cantidad de bandas de sonido que tiene losseliani para trabajar en sentido contrario la mezcla de sonido final.

Por otra parte recuerdo la conversación que tuvo Jean Renoir con Rivette. Rivette le decía que la abundancia de diálogos acercaba el cine al teatro, y Renoir le contestaba que a partir del momento en que el cine se hizo sonoro, o parlante, o hablado, aceptó la palabra como parte suya. (Ver “Jean Renoir habla de su arte”

en este número de Cuadernos de Cine Documental.) Cuando se habla de la organización narrativa de los films de Iosseliani se piensa mucho en la música, y no solo en los momentos en que hay música. Iosseliani dijo alguna vez que la forma de sus films se asemeja al rondó. No sé bien cómo es el rondó, pero creo que tiene como una especie de leitmotiv que reaparece, pero no exactamente igual como la vez anterior. En cuanto al ritmo, en **Pequeño monasterio en Toscana** las secuencias “campesinas” aparecen como más lentas, como si el tiempo del campo fuera más pausado, si lo comparamos con el ritmo más rápido, como enloquecido, de la ciudad.

CARLOS MARÍA GÓMEZ: Quisiera aclarar que las únicas películas de Iosseliani que conozco son las que vemos en este Encuentro. En estos films Iosseliani hace una contraposición entre lo natural, lo “pastoral”, y la civilización, la modernidad, lo que aparece muy evidente en **Abril**, film poético en el que la vuelta a lo natural, no es posible: recordemos el árbol que ya no está. La censura que se ejerció sobre Iosseliani en la Unión Soviética, impidiendo o postergando el estreno de sus películas, se explica por el hecho de que en sus films no aparece el paraíso socialista que pretendía el régimen. Me pregunto si lo que hace Iosseliani es “documental”, porque veo algo muy elaborado, muy trabajado. Quizá esa duda se deba a una confusión personal: hace mucho tiempo yo estudiaba en el Instituto de Cinematografía de Santa Fe, y en cierta ocasión hice un trabajo práctico de fotografías sobre la playa, y mostré la playa con imágenes a ras del suelo, a ras de la playa, y quienes recibieron el trabajo me dijeron que eso no era documental. Quizá desde entonces arrastro esa confusión. (Risas)

IGNACIO AMARILLO: La filmografía de Otar Iosseliani muestra películas diferentes pero en las cuales hay varios ejes que se entrelazan. Algunos ya fueron mencionados y otros podrían ser los siguientes: la explotación de la potencia del medio cinematográfico, la exposición del medio laboral y la crítica de la sociedad de consumo. En **Abril**, uno de sus primeros trabajos, se utilizan diversos medios narrativos para contar la historia de una pareja, que a su vez está inserta en la historia de su pueblo. La banda de sonido es no realista, y los sonidos a veces reemplazan las palabras. Esa misma ausencia de realismo se ve tanto en **Abril**, que es una ficción, como en **La fundición**, que es un documental.

Por su parte la crítica al consumismo utiliza una estética cercana a la publicidad de la época, cuyo ejemplo más evidente es la publicidad en los Estados Unidos de la posguerra, con la presencia avasallante de los electrodomésticos: licuadoras, heladeras, etc. La felicidad parecía descansar en una tostadora, por ejemplo. En **Abril** se parece advertir una construcción casi coreográfica: pensemos en la secuencia en que, después de una pelea, la pareja se separa y él se va adelantando, para esperar a la chica un poco más allá. En cierto momento él se ve demorado en un callejón y vemos cómo ella se demora, para que él tenga tiempo para llegar. Y así puede continuar el juego del rechazo, en el transcurso de esta mini película que está en el interior de **Abril**.

Otro momento, en el cual el montaje juega un rol central, es la secuencia de la discusión que se plantea entre ellos, con sucesivos cambios de vestuario, lo que permite, en 20 o 30 segundos, desarrollar la situación con una gran carga dramática. Hay una escena en la que se ve el gran árbol, a un



anciano y sus cabras. Durante unos segundos losseliani mantiene la imagen, como si fuera una postal, y luego sale la pareja de detrás del árbol, donde se han prodigado muestras de cariño, lo que seguramente no podrían haberlo hecho a la vista de todos.

Esta imagen es central para la propuesta de losseliani: la belleza visual del paisaje solo sirve en la medida en que sirve a la narración. Si no, es algo que está de más. Esto hace pensar, aunque en otro registro, en John Ford: la imagen majestuosa del desierto, con las montañas de fondo, y el jinete perfilándose, no es un “lindo paisaje”. Ford nos dice que en este lugar han de producirse los conflictos. El paisaje es el decorado de las situaciones dramáticas.

Los problemas que tuvo losseliani para hacer **Abril**, hicieron que por un tiempo abandonara el cine, y fuese a trabajar en una fundición, lo que condujo a la realización de **La fundición**, documental donde muestra el mundo del trabajo desde una perspectiva ajena al realismo soviético, y más cercana, quizá, a algunos films latinoamericanos de la época.

Esta perspectiva no es la de un opositor al régimen, pero tampoco coincide con las imágenes estereotipadas del trabajador, según el régimen.

Eso explica los problemas que tuvo losseliani: nunca fue enviado al Gulag, pero todas sus películas tuvieron dificultades para ser vistas.

En **Pequeño monasterio en Toscana**, losseliani muestra más el trabajo de los campesinos que el de los monjes. Pero ahí está lo mejor de losseliani: la relación entre el adentro (del monasterio) y el afuera, entre lo terrenal de los campesinos y lo espiritual de los monjes, y una especie de supervivencia del mundo medieval que se conserva en lo contemporáneo, en esa convivencia de campesinos y monjes.

Quizá podría advertirse en la postura de losseliani una dosis de anticlericalismo, porque la vida monástica es un poco parasitaria, y depende del trabajo de los otros. A veces se ve a alguno de los monjes con una pala, pero también se los ve yendo al pueblo a reaprovisionarse de cosas. También aprovechan para tomar unos vinos de arriba, ya que son invitados por los parroquianos del bar.

Hay aquí una diferencia con **Abril**, donde los conflictos (vida antigua, vida moderna, las discusiones de la pareja) eran mostrados abiertamente, mientras que en **Pequeño monasterio en Toscana** los conflictos están implícitos, mostrados sin dramatismo. Y entonces somos llevados al terreno de la ficción. Como ya se dijo, a veces no sabemos hasta qué punto es un documental, ya que encontramos personajes, como en la ficción.

En **Y la luz se hizo**, el conflicto entre esa especie de “barra” tribal y la “barra” urbana, aparece como velado durante buena parte del film: a lo sumo hay un camión, o una revista que es arrojada de un camión, y eso es todo. Lo que vemos en esa parte inicial es la descripción de las costumbres de la tribu, y esos mensajes enviados por medio del tam-tam, lo que hace que toda la tribu se entere, por ejemplo, de los problemas de las parejas.

El espectador se enfrenta con la descripción de un mundo que le resulta ajeno (uno está más acostumbrado a la vida de la ciudad), y así vemos, en detalle, los conflictos de esa comunidad, mientras, como decía John Lennon: “las personas están ocupadas pensando y haciendo otras cosas”.

H. HEVIA: Ya hemos hablado de esa tensión entre documental y ficción, pero en **Y la luz se hizo** hay un mo-



mento (cuando talan el árbol) que está filmado de una manera muy particular, con dos cámaras. Ante el hecho irrepetible, se usan dos cámaras, incluso con un doble corte que puede ser visto como enfático. Hay ahí una modificación de la estrategia planteada, obligada por las características de los materiales “reales”.

M. CONTARDI: Más allá de esos momentos que deben ser filmados de cierta manera, dado que no hay posibilidad de “retoma”: el árbol se cayó, y ya está, en losseliani hay, por cuestiones que tienen que ver con la ética, o la moral, la reticencia a filmar planos cercanos. losseliani también dice que no concibe matar un animal, para poder filmar la muerte de ese animal. Incluso aclara que esos árboles que filma cuando se los tala, iban a ser talados, de cualquier manera, se los filmara o no.

Eso me hace acordar que cuando, en **Los muertos** de Lisandro Alonso, vi que se mataba a un animal para poder filmar eso, juré que no iba a ver nada más de ese señor.

H. HEVIA: Me atrevo a agregar que el plano es aún más injusto con el, si mal no recuerdo, pobre cabrito; porque el animal que va a ser supuestamente cazado está puesto en el espacio real para ser atrapado fácilmente y así no entorpecer lo que una cacería podría implicar; Alonso ya había filmado una cacería (de una mulita) en **La libertad**; lo hizo como pudo (apenas se llega a ver cómo la atrapa en una panorámica ya empezada). Se ve entonces que prefirió, según su particular lógica, ya no perder el tiempo.

I. AMARILLO: En **Abril** el corte del árbol está visto críticamente, y ese árbol, no lo olvidemos, vuelve conver-

tido en muebles. El desarrollo del film lleva a la muerte del árbol, que es uno de los protagonistas.

M. CONTARDI: Quizá sabía que iban a cortar el árbol, y entonces desarrolló en torno a él toda la secuencia.

I. AMARILLO: De todas formas inmortalizó ese árbol.

H. HEVIA: Hay otro momento “irrepetible” (por lo que muestra) que es la muerte del chanco en **Pequeño monasterio en Toscana**, donde losseliani concentra el espacio, incluso haciendo cortes en el eje, es cierto que sobre diferentes chanchos. Hay ahí estrategias diferentes para enfrentar materiales diferentes: documentales en un caso, y en otro, situaciones más controladas. Pero mientras que al comienzo de la obra de losseliani aparecen diferenciados (el árbol que va a ser cortado tiene que filmarse con dos cámaras), más adelante esos dos tipos de materiales van a estar imbricados, relacionados. Depende de la situación, pero a veces, aunque más en los documentales, losseliani corta en el eje, y llega, en algún momento de **La fundición**, a un primer plano, logrando así construir un protagonista. Normalmente losseliani desecha el uso del plano y contraplano, o del acercamiento en el eje, y busca la continuidad de las acciones, en el mismo plano.

Pero justamente en esas estrategias de sintaxis ante materiales documentales, se podría hablar de una especificidad de lo documental, en películas de losseliani o de otros cineastas.

RAFAEL FILIPPELLI: Me pregunto por qué para filmar un árbol que se cae se utilizan dos cámaras, y no se utilizan dos cámaras para filmar el llanto de una persona.



H. HEVIA: Pero ahí no hay sólo algo filmado con dos cámaras, sino que cada una de las tomas filmadas por las cámaras, va a doble corte, con lo que significa de énfasis retórico.

R. FILIPPELLI: El ejemplo del llanto no es casual. Hay un film de Anne Marie Mieville donde Jean-Luc Godard llora, y está filmado con dos cámaras. La decisión de filmar con dos cámaras tiene que ver no con lo irreplicable de la situación, sino con una manera de encarar esa situación.

RAÚL BECEYRO: En este Encuentro se da la película **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard**, de Alain Fleischer donde hay un llanto filmado por dos cámaras: es el final del film. Incluso tengo la impresión de que las dos cámaras no ven lo mismo. La lágrima que cae del ojo de Godard es más visible para una de ellas, quizá debido a la angulación de la toma, o a las características de la imagen de esa cámara. La lágrima de Godard es algo irreplicable, y es imprevisto. Ahí se encontraría la particularidad del documental: enfrenta algo irreplicable, irreversible, y también imprevisto.

M. CONTARDI: Algo había sido previsto, porque por algo están ahí las dos cámaras.

R. FILIPPELLI: Me pregunto qué relación hay entre las dos cámaras y el llanto de Godard. En primer lugar Godard no llora: está al borde, que no es lo mismo.

M. CONTARDI: Está viejito y está sensible.

R. FILIPPELLI: Quizá alguna maquilladora fabricó esa lágrima.

I. AMARILLO: Hay dos decisiones, una técnica, y otra estética. Ponemos dos cámaras, y después decidimos si dejamos las dos, si dejamos una, si las ponemos a doble corte. Decisiones de distinto orden.

H. HEVIA: Con lo del árbol la situación es más complicada todavía: no sabemos hacia qué lado va a caer. Incluso creo que cae en el eje de una de las cámaras, es decir que cae mal para esa cámara: la caída se ve menos como una “caída”. En losseliani la relación con el espacio termina siendo muy intensa, tal vez a su pesar. En cierto momento del documental de Julie Bertucelli, cuando ella le dice que no define los planos hasta encontrar el lugar donde ha de filmar, losseliani dice que a él no le pasa eso, y que, de alguna manera, le da lo mismo cualquier lugar: lo que importa es la planificación que ha hecho en la planta y en el *storyboard*. Por supuesto que la colaboración de fotógrafos como William Lubtchansky o Renato Berta, tiene una gran importancia.

C.M. GÓMEZ: En **Y la luz se hizo** la cuestión de los árboles, otros árboles, es central. Mientras se escucha la caída de los árboles, pero lejos, la vida continúa. Pero cuando ya los árboles que están cerca, caen, tienen que irse. Es imposible no pensar en La Forestal, cuando se ve el film de losseliani.

R. BECEYRO: Hay otro momento de **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard**, en donde, pero de manera totalmente distinta, se plantea la cuestión de las dos cámaras. Godard señala la cámara que está filmando y dice: “esto es cine”, porque está mirando por el visor. “En cambio”, gira y señala una camarita digital, que una chica sostiene con las dos

manos “esto no es cine”, ya que la chica está mirando, con los dos ojos, por la pantallita que está al costado, y agrega que sería como un pintor que señala con dos pinceles, y no con “el” pincel, cuando controla las proporciones del cuadro que está pintando.

Pero el uso de la segunda cámara es más complicado. En **El ciudadano**, film en el que, como se sabe, está todo el cine y todos los problemas que plantea el cine, hay también una secuencia, cuando Kane destroza su dormitorio al ser abandonado por Susan Alexander, que está filmado con, por lo menos, dos cámaras.

Pero por otro lado creo que de una manera general, y sobre todo en la filmación de un documental, uno se opondría, por principio, a la utilización de una segunda cámara, y sólo lo aceptaría en circunstancias excepcionales. Ya suficientes problemas tiene uno con una cámara como para multiplicar esos problemas por dos. Porque esa segunda cámara no puede ser sino aproximativa. Cuando uno prepara la filmación de una situación, coloca la cámara donde supone verá la situación de la mejor manera, con el mejor plano que a uno se le ocurre. Luego pondría la cámara Nº 2, pero ¿con qué plano?

A veces algún cineasta inexperto se ilusiona con que usando una segunda cámara se resolverían todos los problemas: la ilusión de la segunda cámara.

Incluso para filmar el corte del árbol, dado que la manera de cortarlo hace prever, aproximadamente, dónde va a caer, se pone la cámara en el mejor lugar posible, con el mejor plano que se puede prever. Quizá el corte de ese árbol sea un caso extremo, pero se me hace difícil pensar en situaciones en las que sea obligada la presencia de una segunda cámara.

Si el problema es que la repetición, la retoma, no es

posible, habría que ver si eso es cierto. Porque es factible que la retoma sea posible, no inmediatamente, no enseguida, quizá otro día, u otro árbol, u otro bosque, pero va a ser posible. Es cuestión de organización. Pensar que una característica del documental es, precisamente, el uso de la segunda cámara, me parece que no hace justicia al documental.

M. CONTARDI: Recuerdo cuando hicimos un cursillo de cine con los alumnos de la Escuela Primaria de la Universidad, y los chicos de Cuarto grado debían filmar un documentalito sobre la propia escuela. Empezamos filmando la clase de Música, y lo primero que pidieron los chicos para esa filmación fue una segunda cámara.

OSCAR MEYER: Ya se habló de la panorámica en los seliani, y también se habló del sonido. En cuanto al sonido puede oponerse la ausencia de diálogos en **Abril**, con la abundancia de idiomas, y de palabras en esos diversos idiomas, en **Pequeño monasterio en Toscana** (francés, italiano, toscano, latín). De esa manera, por esos dos medios diferentes, se utiliza la palabra, o la ausencia de palabras, por sus características musicales. Hay mucha música en **Pequeño monasterio en Toscana**, mucha gente que canta: a algunos se los ve, a otros no.

H. HEVIA: A veces se escucha a monjes cantando pero no se los ve.

O. MEYER: La secuencia más desarrollada en **Pequeño monasterio en Toscana**, es la caza del jabalí. Hay en esa secuencia tomas, con panorámica siguiendo a personajes, que me parecen extraordinarias.



Al final no se ve la muerte del jabalí. Sólo se escuchan algunos tiros lejanos. Podría haber mostrado esa muerte, pero decide no mostrarla.

En la secuencia en que vemos la casa del ermitaño que llega en su autito, también se usa una panorámica descriptiva del lugar.

I. AMARILLO: La escena de la muerte del jabalí también puede ser resultado de los problemas prácticos en la filmación.

R. BECEYRO: Yo no sé si losseliani decidió no mostrar la muerte del jabalí, o no pudo mostrarla. Nunca lo sabremos. Lo que sí se sabe es que losseliani está describiendo, de manera amistosa, al grupo de personas que participan de la caza.

O. MEYER: Veinte asesinos detrás de un jabalí.

C.M. GÓMEZ: Pienso lo mismo. Matan al jabalí, podrían matar a alguien.

R. BECEYRO: Si alguien piensa mostrar a unos asesinos, los muestra asesinando. Es lo que hace Renoir en **La regla del juego**. No es la omisión del momento de la muerte del jabalí lo que califica a los cazadores como asesinos. Cuando estas personas, que ustedes califican de asesinos, se van, en sus humildes Fiat 600, lo que losseliani nos muestra son personas vistas benévolamente.

En esta película hay buenos y hay malos. ¿Y quiénes son los malos? Los ricos. No sé qué idea tenían los nobles ricos de su participación en el film, pero aparecen desalmados, envarados, solemnes, inhumanos. Incluso cuando se los ve el domingo de misa, a

través de sus zapatos, y los tacos de las mujeres, y luego se ve al Cristo crucificado, la película nos dice que estos tacos crucificaron a Cristo.

En todos los films de losseliani los ricos van a ser mostrados con todo un despliegue de bajezas, de traiciones. Y por otro lado tenemos a los buenos: el marginal, estos monjes, los campesinos, y también estos hombres que van de caza.

I. AMARILLO: Creo que estos campesinos, los que van de caza, los que comen algunos chacinados, son bien vistos, y la caza forma parte de un tipo de vida rural.

O. MEYER: losseliani es más matizado de lo que se dijo aquí. Los monjes pueden ser vistos como parásitos, pero también muestran rasgos de humanidad.

R. BECEYRO: Esta lectura contrastada de la secuencia de la caza (asesinos o campesinos normales) no hace más que evidenciar lo que sucede con todas las películas. Cada uno de sus espectadores ve una película con un bagaje de ideas sobre las cosas, sobre la caza, por ejemplo.

Uno podría preguntarse: ¿pero en la película, qué hay? Lo que sucede es que en toda película hay lo que hay, pero leído de una cierta manera. Lo que dice una película es escuchado por los oídos ya modelados ideológicamente, de cada uno de sus espectadores.

Con relación al sonido, del cual tanto se habló, hay situaciones que son chistes sonoros. Cuando uno de los monjes para un auto, que lo levanta, escuchamos la música que escuchan los que van en ese auto (la música sube cuando el monje abre la puerta del auto para subir). Y uno no puede menos que pensar que esa música es como un elemento añadido por los-

seliani, que actúa ahí como el director de un film de ficción: aquí corresponde esta música, de acuerdo a la idea que yo tengo de los personajes que están en ese auto: no los vemos, y solamente escuchamos la música que ellos han puesto.

En cuanto al uso de los idiomas por parte de losseliani, nos remite al uso de los idiomas que hace Jacques Tati. Y aquí debo hacer una confesión: tuvimos muchas dudas en el momento de subtitar **Pequeño monasterio en Toscana**. Teníamos el DVD de origen francés de un film donde se escuchan cosas en latín, en italiano, en dialecto toscano, además del francés. Y lo que hicimos fue que nosotros, espectadores argentinos nos encontramos en una situación parecida al espectador francés, así que traducimos parte de lo que se dice en francés, y dejamos el resto sin traducir. Los idiomas, tanto en Tati como en losseliani, funcionan como sonidos, más que como significados. No sé si, en **Abril**, durante la pelea, los

jóvenes hablan en un idioma, pero sí sé que lo que están haciendo es pelearse.

Es lo mismo que pasa en **Playtime**, de Tati, con los turistas norteamericanos, que hablan inglés, y lo que uno entiende es lo que pueden decir turistas norteamericanos. Se hablan los idiomas un poco como uno, cuando era niño, hablaba los idiomas. Sonaban a inglés esas palabras, que no eran palabras, que uno pronunciaba. El sonido de las palabras, en Tati, en losseliani, es el sentido.

Para terminar desearía agregar algo a lo que ya ha dicho Marilyn. losseliani decía que por una cuestión de ética cinematográfica, él nunca cortaría un árbol sólo para filmar el corte de un árbol. También losseliani dice: "Tampoco me gusta filmar las escenas íntimas. No quiero colocar al espectador en el lugar del vecino que espía por el ojo de la cerradura. Creo que nunca he mostrado a dos personas que se besan. Quizá por las mismas razones éticas, nunca filmo en primeros planos."



Segundo día. Sobre el montaje

H. HEVIA: Para empezar a hablar del trabajo del montaje algunos fragmentos de películas (mostrados en el encuentro a manera de prólogo a la mesa): en principio, uno mencionado ayer por R. Beceyro: en **Pequeño monasterio en la Toscana**, un cura camina hacia la ruta y hace dedo. Un auto se detiene, el cura se arrima a la ventana, le habla al conductor, sube al auto y se van. Aparentemente todo en un plano, sin corte. Raúl señaló en alguna otra oportunidad una falta de unos pocos fotogramas o cuadros: bien mirado, cuando el cura habla con el que maneja se produce un pequeño cambio en su posición en el encuadre; se sacaron probablemente los fotogramas de la conversación, que evidentemente era más larga: el cura se reclina hacia la ventana del auto, se extraen los fotogramas de la conversación que proseguiría, el cura entra al auto (el envión de ese movimiento ayuda a que el corte no sea tan ostensible), el auto arranca. Como explicó ayer Raúl la música agregada también sirve para enmascarar esos fotogramas extraídos; así, cuando la puerta del auto se abre para que suba el cura, se sube un poco la música. La ausencia de cortes en la música agregada como si viniera del auto es fundamental para la impresión de lo continuo del plano. Después, la anteúltima escena de **El dinero**, de R. Bresson, la escena de la masacre en la casa. Como en toda película de Bresson, el asesino, que ya ha comenzado su serie de asesinatos en busca de dinero anteriormente, en la escena en el hotel, es el centro. Pero es un centro al que la cámara se acerca y aleja: de hecho, durante la escena, nunca le vemos el rostro, ni siquiera cuando le pregunta "¿Dónde está el dinero?", antes de hacharla, a quien ha sido su anfitriona. Entonces, en principio, seguimos la luz, y su prolongación, del farol de noche que él lleva. Vemos

sus pies entrando a un cuarto, el perro ladra desde el piso de arriba y baja por la escalera para atravesar el pasillo hasta el cuarto donde él había entrado: alguien ya ha sido asesinado. Seguiremos en adelante, aunque a veces también llegando después, el encadenamiento de asesinatos desde el recorrido del perro. Entonces, luego de descubrir ese primer cadáver, el perro sale de la habitación, corre por el pasillo desandando su camino, para empezar a subir la escalera justo mientras él la termina de bajar. El perro sube y, rápidamente, en el mismo movimiento, baja. Apenas sale de cuadro en el margen superior izquierdo, el perro vuelve a entrar. Hay incluso una parte de su cola que no termina de salir cuando el perro ya está volviendo a entrar a cuadro para bajar. Esa acción, a primera impresión, se ve como describíamos el plano de losseliani: sin cortes. Pero los hay; bien mirado, parecen faltar unos fotogramas. Y además también, en el inicio de la bajada de la escalera, se escucha un sonido que bien podría ser agregado: un ladrido. En la escalera, de paso, hay dos cuerpos más.

¿Ahora bien, se trata de fotogramas extraídos del mismo plano como en el caso anterior? ¿No podrían ser, en cambio, dos planos destinados a estar más alejados que se han unido para intentar parecer uno? La lógica en serie de los asesinatos elipsados, entre un arriba y un abajo, de acciones simultáneas, pero que no redundan en un paralelo, puede así sugerirlo. El perro subía la escalera, encontraba, como ya lo había hecho abajo, otros cadáveres, y bajaba, para recién ahí, después de eso, volver a cruzarse, pero en el pasillo, con él. Además, sólo en el último asesinato, el de la anfitriona, todos los elementos de la escena parecen encontrarse: el perro entra a un cuarto y se detiene en el umbral, la anfitriona levanta la cabeza

y mira al fuera de campo (la dirección de la mirada del perro y de la anfitriona es la misma), se escucha “¿Dónde está el dinero?” , seguido de unos ladridos, vemos cómo se blande un hacha, vemos al perro ladrar, el hacha baja, la lámpara de la mesa de luz es tirada al suelo por la fuerza que trae el movimiento del hacha, para revelar, aún encendida, unas manchas de sangre que salpican la pared; la luz se apaga. La coincidencia final se contrapone a cómo fueron mostrados indirectamente los asesinatos. Ese carácter elíptico puede estar escrito (y ser parte de un estilo), pero se refuerza en el montaje, y quizás obligó a extraer unos planos que se filmaron pero que si se hubieran incluido, en la simultaneidad entre el asesino y el perro, podrían despertar la pregunta por la duración de las acciones del personaje que no se muestra. En sus “Notas sobre el cinematógrafo” Bresson anota: “Montar y remontar hasta la intensidad.”

Como sea, entre los dos casos citados, la visibilidad es similar; pero la operación del montajista, en lo que se refiere a la imagen, no.

Un caso más, de una película que pudo verse aquí el año pasado, **Gimme shelter**, de los hermanos Maysles. Dicha película transcurre en una moviola: los Maysles les muestran a los Rolling Stones todo lo filmado y editado del proceso de la producción de un recital que terminó con la muerte de al menos una persona, desde la llegada al aeropuerto hasta el momento en que la película alcanza su presente en la moviola. Es un relato enmarcado organizado desde el final (una de las primeras informaciones es precisamente la del asesinato), cuando a los Rolling Stones se les indique el preciso instante, rebobinando y adelantando fotograma a fotograma, del asesinato. Veremos cómo se van dosificando los fragmentos en pos

de ese final no deseado. El recital y la organización del recital van interrumpiéndose, como en el *suspense* hitchcockiano, a lo largo de la película hasta un momento dado, el de la llegada al recital de los Hell’s angels. Desde entonces se mostrarán más en detalle, con breves contraplanos de Mick Jagger viendo lo que le muestran en la moviola, los avatares del recital. Así, el momento culminante, por más previsible que sea, no perderá su efecto de revelación. Un asesinato anticipado (doblemente, si se considera cómo se preparó el recital) se revela.

Sin embargo, al rever la película, hay un momento en que todo el control de cálculo sobre el material mostrado podría resquebrajarse. Después de una de las tantas escaramuzas entre los fans y los *Hell’s angels*, que hacían las veces de “Seguridad”, se ve por unos segundos cómo alguien parece ocultar un arma. Es una persona que está de espaldas, con sombrero blanco y piloto negro, debajo del cual asoma el puño de un saco verde. Está vestido como el que finalmente, al sacar una pistola en las cercanías del escenario, va a ser apuñalado por uno de los guardias de “Seguridad”. El plano podría pensarse como una anticipación de lo que vendrá; y, como toda anticipación, debe pasar en principio desapercibida para poder ser pensada *a posteriori*.

Pero si se continúa revisando la película se descubrirá que, justo cuando lo acuchillan, el asesinato termina compartiendo el momento con este otro similar personaje. Ambos están unidos en el mismo plano en una panorámica. ¿Ese otro revólver fue incluido, considerando su poca visibilidad, a pesar de que no concordaba con la información que la película da? ¿O es que ni siquiera fue visto? Ver en la moviola quizás sea redescubrir diferencias a partir de lo mismo.

Siempre hay algo más a ver, y eso puede señalarse en el montaje.

Luego, en las películas de hoy, el final del film de Pedro Costa muestra a Straub marcando, con la mano que tiene el encendedor, el ritmo de la música del cuarteto de Beethoven que se escucha. Ayer contábamos que Iosseliani marcaba, a partir del guión, con la mano que tenía el cronómetro, la duración posible del plano.

Ese final del film de Pedro Costa hace pensar en otro final, el de **Forever Mozart**, de Godard (ese movimiento del cuarteto de Beethoven que escucha Straub es la música que Godard más ha usado en su filmografía), con otro director que está afuera de una sala, donde se toca Mozart, y marca, también con un encendedor, algunos momentos de la música. Por medio del montaje, quizá, se puedan ver diferencias de velocidad, y en consecuencia, el nacimiento del ritmo.

Podría tal vez señalarse una diferencia entre Straub y Godard. En Godard los cortes dentro de un mismo espacio, son cada vez más excepcionales. En **Film socialismo**, por ejemplo, no hay más de 3 ó 4 veces donde Godard corta estando el Plano 2 en el mismo espacio que el Plano 1. En Straub-Huillet, por el contrario, uno de los supuestos de la puesta en escena es cortar a otra toma en el mismo espacio. Dentro del mismo espacio, entonces, Straub va recortando objetos, acciones, líneas de diálogo.

Finalmente, dentro de este marco amplio de posibilidades, ¿cómo determinar un corte? ¿Cuándo cortar?

ALEJO MOGUILLANSKY: Determinar el final de un plano, o el comienzo de otro, es algo que excede al plano. Hay una instancia superior, la del relato, la de la narración, que va dictando qué hacer en cada momento. Los problemas que tienen los Straub en la película de

Pedro Costa, no vienen solos. Ellos tienen la obsesión de filmar toda una escena desde la misma perspectiva, modificando el tamaño del plano, y evitando la construcción del espacio a través de contraplanos que se corresponden. En el fragmento de **Sicilia**, que vemos hacia el final del film de Pedro Costa, el problema es “apretar” cada plano, para encontrar cierto ritmo, “apretar en ritmo”. Encontrar los cortes internos, negando cualquier idea de *raccord* de movimiento, o de continuidad de las acciones entre los planos, pero afirmando al mismo tiempo cierta musicalidad interna de la escena, cierta “psicología” de la forma. Y no sólo no existen contraplanos, sino que incluso el aire (el espacio no ocupado por el personaje), cambia de una toma a otra, en cortes sobre el mismo eje. Pero hay otro momento de **Sicilia**, en la escena del tren, donde sí hay contraplanos, y hay, por ende, otro criterio de montaje. Como se ve, depende de los materiales.

Cuando están montando la escena del tren, filmada, sí, en plano y contraplano, los Straub discuten más sobre lo que podría llamarse “psicología de los personajes”, algo cercano al “argumento”, a la peripecia, a lo que se cuenta, en un esquema de acción-reacción. En ese sentido, creo que el montaje ya viene dado, de alguna manera, desde la puesta en escena.

Los Straub se replantean las cuestiones básicas del montaje: cuándo empieza un plano, cuándo termina un plano. Curiosamente tengo la sensación que plantea más problema el comienzo que el final del plano. Las mayores discusiones entre ellos se plantean con el comienzo de las tomas.

H. HEVIA: Una de las mayores discusiones entre los Straub se plantea con relación a un fotograma más o un fotograma menos. Se puede pensar que un fo-

tograma de diferencia es algo que casi no se ve y se podría pensar el montaje desde un lugar que no es el del efecto, sino el de algo casi no visible.

También se podría pensar en los “programas” que se fijan los cineastas. Alain Resnais, en **Noche y niebla**, pensaba que los planos del presente serían en color y más largos, mientras que las tomas de archivo serían en blanco y negro y más cortas. Sabemos que filmó algunas tomas en blanco y negro, lo que contradecía su programa, al acercarlas a los materiales de archivo.

A. MOGUILLANSKY: Las normas se crean para ser desobedecidas. Uno necesita que un corte no se parezca a ningún otro corte, y eso sucede tanto con los materiales de uno (cuando uno hace el montaje de un film que realiza) como con los materiales ajenos. Cuando se trata del film de uno, la situación es más difícil. Uno se siente mareado, y tiene cierta matemática y cierta caligrafía en la cabeza, ciertos planos, sus duraciones, sus relieves, su ritmo. A veces uno cree que determinado plano secuencia genera cierta tensión, y en realidad no crea ninguna tensión.

Pero tomemos la matanza final de **El dinero**, que cistaste antes. Salvo dos o tres planos que anclan claramente el orden de los eventos, el orden de las tomas puede ser modificado sin mayores problemas.

H. HEVIA: En realidad no; sólo a partir de un momento puede remontarse en un orden impensado. No por nada Bresson es preciso en la direccionalidad de los movimientos de los personajes tanto cuando filma como cuando monta. Más allá de eso, quisiera saber cómo trabajás con materiales muy diferentes, de qué manera se opera con materiales ya premoldeados en la filmación. Por ejemplo en **Castro**, film que realizas-

te y que montaste, ¿cómo se plantean esas diversas formas de la persecución?

A. MOGUILLANSKY: Mejor hablemos de Straub. En cierto momento Straub dice que la psicología de los personajes no está en lo que sucede, sino en la organización de las tomas. En la escena del tren, se está cerca de lo que se podría llamar “psicología de los personajes”, aunque hay que reconocer que el tipo de interpretación, alejada de cualquier naturalismo, relativiza esta idea. Pero en ese momento el montaje está creando una inquietud en el espectador, algo que concierne al personaje, si miente o no, y si el espectador lo advierte o no. Y quizá eso es un elemento que caracteriza cualquier construcción basada en el plano y contraplano. Yo hablo, vos escuchás y hablás, yo espero y contesto, etc. Eso sucede siempre que se filma plano y contraplano, ya sea en documental o en ficción, y esa estructura ontológicamente tiene una idea de acción/reacción.

H. HEVIA: Pedro Costa hace encontrar el montaje de la película **Sicilia!** con su proyección en el final de su película sobre los Straub. Esa convergencia (a través del sonido) parece respetar más la interpretación de Costa o una estructura previa que la descripción de lo sucedido. Es evidente que Straub no confunde el momento del montaje con el de la proyección; de hecho se queda afuera de esta última. ¿En relación a la intencionalidad, se procede del mismo modo para montar documentales y ficciones? ¿Pasa lo mismo en el documental que en la ficción?

A. MOGUILLANSKY: Creo que sí. En su film Pedro Costa, además de ser un genio, tiene una inmensa suerte.



Tiene la suerte de que los Straub pasan un día entero discutiendo por un fotograma, lo que le permite ser elíptico y al mismo tiempo conservar una continuidad, o más bien una inteligibilidad temática y un alto nivel de precisión. Además creo que es como si el documental estuviese en el interior de la sala de montaje, y la ficción entrara por la puerta. Al final la música flota sobre la película.

H. HEVIA: Considerando **Gimme Shelter**, uno podría pensar que si los Maysles no vieron al otro personaje que tiene un revólver, es porque montaron encabalgando el rodaje. Creo que, por el contrario, la operación del montaje debería mostrar que no es lo mismo el momento de la filmación, el momento del montaje y el momento de la proyección. En su ensayo *Montaje, mi bella inquietud* [Texto incluido en el Nº 5 de estos *Cuadernos de cine documental*], Godard dice: “[El montaje] dará a lo tomado al azar esta gracia efímera que desdenn tanto el esnob como el amateur, o metamorfoseará ese azar en destino.” Esta idea la retoma en su ensayo, más reciente, *Montaje, soledad y libertad*. Habría que pensar si el montaje se limita a concretar lo que ya está en lo que se filmó, o si trabaja con algo que no pertenece al contenido explícito de la imagen. Buscando el *raccord*, la continuidad, o montando a contrapelo.

A. MOGUILLANSKY: Sería difícil montar la película de Costa manteniendo el *raccord*, no lo encontraríamos por ninguna parte, se está casi obligado a montar a contrapelo, buscando tensión entre los planos. Pero esa tensión es previa al montaje, diría. La planificación de Costa, la manera en que se construye el espacio, ya viene tensada de antemano. Se monta a favor de los materiales.

H. HEVIA: ¿Cómo establecer la relación entre las bandas de sonido y de imagen? En el trabajo de los Straub vemos la moviola, con los 4 platos, dos corresponden a la imagen, dos al sonido. A veces quizá la idea del director en el momento del rodaje no se vuelve visible en el momento del montaje. Straub hablaba de “la sopa”, refiriéndose a sonidos (ambiente o música) que sirven para unificar todo.

A. MOGUILLANSKY: Ayudan mucho. Nadie puede estar en contra del uso de un sonido o de una música que unifica una secuencia. Es, por ejemplo, la base del cine de Lucrecia Martel: un sonido determinado contribuye a unificar el relato. Es cierto que es una solución fácil, una especie de atajo formal para reconciliar dos o más planos de manera un poco vaga. Pero en Bresson, por ejemplo, la idea de “sopa”, esos sonidos que ayudan a dar continuidad a la situación, se ve superada por una gran precisión en el corte. De todas maneras es cierto que el sonido es sólo uno de los instrumentos del cineasta, y que la continuidad asegurada por la música aparece a veces como un procedimiento abyecto, fácil, algo poco serio, del orden del puro efecto.

R. FILIPPELLI: Se ha dicho que cuando se monta un plano, la cuestión no está sólo en el plano, sino también en las cosas que rodean al plano. ¿Cuáles serían esas cosas y cómo funcionan?

A. MOGUILLANSKY: Una de esas cosas es la autonomía que tiene, o no, ese plano en relación a la secuencia, o incluso en relación a lo real. Lo que significa cada plano en relación con otros planos que podrían venir a darle un sentido.

En la secuencia de **El dinero** que comentábamos, cada plano mantiene una especie de autonomía en relación a los demás. El doblez de cada plano de Bresson, su idea de fragmentación, le da la posibilidad a los otros planos de entrar a completar el off del precedente, pero al mismo tiempo esa misma fragmentación lo afirma en tanto forma, le otorga una autonomía como plano, con una identidad espacial compleja, donde conviven una idea de un oblicuidad respecto del espacio, con una mostración al mismo tiempo chata, caligráfica de ese mismo espacio. Por el contrario, en **El vendedor de biblias**, no es posible imaginarla sin los contraplanos que, de alguna manera, completan lo que significa el plano. En ese segundo caso, un plano sólo puede existir gracias al contraplano.

A veces uno monta a favor del *raccord*, obedeciendo las normas que aseguran la continuidad del montaje, de la manera más clásica, pero lo hace en películas en las que es posible la idea de *raccord*, donde es posible montar de esa manera.

Al comienzo de su carrera, Godard monta de manera discontinua (en **Sin aliento**, por ejemplo), pero luego deja este procedimiento a otro cine, y no lo usa en sus films. Ese procedimiento que nació desde un uso negativo, se volvió demasiado efectivo, al punto que hoy es moneda corriente del cine publicitario.

A veces uno monta negativamente, y otras veces lo hace afirmando algo, y el paso de una a otra forma se produce en un segundo. A veces el *raccord* manifiesta una mirada idiota, algo demasiado masticado. Y entonces uno monta a contrapelo.

H. HEVIA: ¿Se piensa en el espectador? ¿Se monta pensando en el momento de la proyección?

A. MOGUILLANSKY: A veces se monta de una cierta manera porque no queda otra, porque no se tiene otra posibilidad, salvo que se ponga todo en el plano 1, luego se ponga el plano 2, y se abandone la escena, pero eso resultaría demasiado programático.

Cuando, por ejemplo, tenemos una conversación en más de un plano, se tiene la posibilidad de intervenir, de acentuar tensiones, provocar peleas, pero al mismo tiempo se manejan e intervienen cosas menos nobles, cosas más argumentales, referidas a los personajes.

H. HEVIA: En **Sicilia!**, en la escena del vagón, se tiene el plano y el contraplano, pero no se tiene la ventana, que sí aparece abriendo y cerrando la secuencia (y que muestran una direccionalidad del tren en otro sentido al que se inferiría de los planos correspondientes antes citados). Hay también una panorámica introduciendo a otro personaje.

A. MOGUILLANSKY: Creo que el montaje debe, en alguna medida, ser imprevisible. En el momento menos atinado, debe aparecer un corte, o un plano, que no se esperaba, porque así uno evita repetirse.

Nunca se sabe dónde comienza y dónde termina el plano, pero hay una especie de diálogo entre los materiales y el montaje, que uno puede verbalizar.

H. HEVIA: ¿Y la relación con el guión? Filippelli decía que en el momento del guión y en el montaje se tenía la totalidad, mientras que en el rodaje se avanza momento a momento.

A. MOGUILLANSKY: Creo que el guión reaparece de manera estructural, y sólo después de un primer arma-



do, o incluso de un segundo armado. Hablo del guión como “voluntad de narrar”, no como algo que estaba escrito hace ya mucho tiempo. Incluso pocas veces he leído el guión de una película cuyo montaje hice, creo que sólo lo hice en las películas de Filippelli.

R. BECEYRO: Tanto en la secuencia del vagón de **Sicilia**, como a lo largo de **El vendedor de biblias**, encontramos resoluciones “normales”, con plano y contraplano. Pero sabemos que a Straub le resulta mucho más fácil que a los Maysles conseguir ese plano/contraplano. Se sabe que en la ficción se consigue esa continuidad repitiendo, en el contraplano, parte o la totalidad de la conversación, o aun sin repetirla, filmando un fragmento de conversación a continuación del otro. A los Maysles, ante la conversación “real”, no les es posible, materialmente, pasar a la continuación “real” de la conversación, modificando instantáneamente el plano. Siempre se trata de una construcción más trabajada, más trabajosa. Hay incluso en el documental, de manera inevitable, una manipulación del sonido, a lo cual, por supuesto, Straub se niega de manera rotunda.

A. MOGUILLANSKY: Incluso en **El vendedor de biblias**, los Maysles construyen el relato con fragmentos de tomas (el mismo encuadre) y en el medio un plano de corte, que enmascara una elipsis de la toma real en busca de una continuidad y de cierta efectividad de los diálogos o las situaciones. Una toma construye y la otra padece, sufre la obligación de la “normalidad”. En el film de Pedro Costa se opera de manera muy diferente, a veces dificultando la continuidad: pienso en el plano de Straub que sale de cuadro, mientras sigue hablando, y vemos durante unos segundos la pared

verdosa de la Sala de montaje. Luego de un tiempo se pasa a un plano de Danièle Huillet. Los Maysles hubieran procedido al revés, para facilitar la continuidad. **El vendedor de biblias** despliega una operación permanente de intento de completar los planos. En ese sentido hay ahí una eficacia insuperable.

R. BECEYRO: Godard decía, en *Montaje, mi bella inquietud*: “El montaje es ante todo el toque final de la puesta en escena”.

A. MOGUILLANSKY: Es algo inevitable. No solamente en cuestión de detalles, sino en un sentido más general, más estructural.

R. FILIPPELLI: Quizá podría pensarse que el documental tiene los problemas de la ficción, cuando se parece a la ficción. Por ejemplo un grupo de personas discutiendo en torno a una mesa.

Viendo los problemas de montaje a los cuales se enfrenta Straub, me parece difícil pensar que en el montaje se plantean los grandes problemas narrativos. Son más bien cuestión de 2 o 3 fotogramas más, o comenzar el plano un poco más allá. Y eso es todo. No quiero ser soberbio discutiendo con Pudovkin, pero me parece que el rodaje, y no el guión y el montaje, es la base del film. Viendo los problemas que discuten los Straub, que no son menores, pienso que refutan esa idea del montaje como la etapa de definición de las grandes cuestiones narrativas del film. Habría que dejar de lado alguna vez, la pretensión del montaje como momento de la solución de los problemas narrativos de las películas.

H. HEVIA: Quizá habría situaciones en que las cuestiones del montaje se imbrican con cuestiones narrativas mayores, y permiten ver cómo se aborda la tensión entre una coyuntural operación de montaje y una filmografía. Pienso en el final de **Mouchette** de Bresson: el suicidio de Mouchette. El último plano, el de las estelas del agua donde ella se ha tirado, está alargado rebobinándolo y dejándolo correr una vez más, todo sin cortar. No era muy difícil volver a filmar el plano. Bresson es también un montajista porque algunas de sus operaciones de montaje son, aunque invisibles, excepcionalmente agresivas con los materiales.

R. BECEYRO: En un texto publicado en el Nº 1 de los *Cuadernos de Cine Documental*, Depardon afirmaba la supremacía de la filmación sobre el montaje: “No se puede inventar (en el montaje) una escena que no existe”, es decir que no ha sido filmada. Veo que Filippelli coincide en eso con Depardon.

R. FILIPPELLI: Creo, efectivamente, que muchas veces los montajistas tratan de inventar escenas que no existen. Por suerte los materiales resisten. Con el material filmado se pueden hacer algunas cosas, pero pocas. Algunas de esas pocas cosas son muy importantes y pueden definir la calidad de un film. Ahora bien: si el plano de alguien llorando no está, no está, y no se puede hacer nada.

A. MOGUILLANSKY: Estoy de acuerdo.

R. BECEYRO: Hay que reconocer que hay un señor llamado Frederick Wiseman que piensa lo contrario. Wiseman dijo: “El montaje es el estilo”, es decir la manera personal de determinado cineasta de enca-

rar el cine, y el film. Me parece que acabamos de solucionar verbalmente, demasiado rápido, un problema real, que Alejo planteó cuando dijo que le era más difícil trabajar en el montaje de sus propias películas, ya que podía haber ahí una especie de confusión entre los deseos y las realidades.

A. MOGUILLANSKY: Pero al mismo tiempo cuando hago el montaje de un film que dirijo, ya sé donde va a ir el corte. Es un poco una debilidad de montajista.

H. HEVIA: Sin pretender inventar una toma que no existe, el montaje puede permitir ver, de otra manera, lo filmado.

R. BECEYRO: En el caso de los Straub se plantea algo curioso. Como dijo Rafael se plantean cuestiones nimias (un fotograma más o menos), y no lo que a veces se menciona: las grandes líneas narrativas. Pero también, en las reflexiones de Straub, se encuentran vastas cuestiones filosóficas con escasa relación con los problemas que la pobre Daniëlle está enfrentando en la moviola, reflexiones que sobrevuelan, pero a gran altura, o a gran distancia, la sala de montaje de los Straub.

Comolli decía: “el ver y el escuchar del montaje y del rodaje son dos cosas diferentes. Si es mejor ser, esperémoslo, cineasta durante la filmación, en el montaje se trata de volver a ser espectador.”

A. MOGUILLANSKY: Sigue siendo más difícil hacer un plano secuencia que se sostenga, que montar una escena a partir del material filmado. Sigue siendo más difícil filmar una escena con plano y contraplano que no sea una manera idiota de desarrollarla, que



montar esa misma escena. Quizá pueda ser más ingenioso el trabajo de montaje, por momentos, pero eso es todo. En el rodaje aparece más fuertemente la verdad del cine, o la capacidad del cine de hacerse. En todo caso en el montaje se tiene que saber cuándo un plano se agotó, cuando se venció, cuando se apagó la llama que tiene que tener todo plano. Eso también está determinado por todo lo que rodea el plano.

R. BECEYRO: Al documental le cuesta construir continuidad en el montaje, a causa de los materiales que enfrenta. Esos hechos reales que el documental registra son irrepetibles, irreversibles, y entonces conseguir un empalme en movimiento, o una situación con plano y contraplano exige mucho trabajo del cineasta que hace un documental. No es que el documental quiera hacer “como” la ficción. Quiere hacer como el cine hace, quiere ser cine.

UN ESPECTADOR: ¿Es mejor que el director sea el montajista o es preferible diferenciar los roles?

H. HEVIA: Considerando los momentos sucesivos en la realización de la película, con procedimientos diversos, los grandes cineastas encuentran una forma, un estilo, que los distingue. A veces, como en el caso de Vertov, no filma y se limita a montar. Otras veces hace las dos cosas, y cada uno de esos momentos (filmación y montaje) establecen una relación particular. El espectador también puede ver los films de manera diferente según las épocas.

R. BECEYRO: Truffaut, hablando de Orson Welles, decía: “Sus films son filmados por un exhibicionista y montados por un censor.” Por su parte Losseliani figura co-

mo montajista de sus films. Me gustaría que hablaras de tu experiencia como montajista, en el caso de dos films precisos **Secuestro y muerte**, de Rafael Filippelli, e **Historias Extraordinarias** de Mariano Linás.

A. MOGUILLANSKY: El trabajo de montaje varía mucho según el film. Hay películas que demandan una gran precisión en el corte, mientras que en otros films existe una demanda más estructural. Hay que preguntarse qué grado de eficacia, narrativa o estética, exige una película, y eso determina el espíritu o el ánimo con que se plantea el montaje.

Y a veces, en pos de esa eficacia, se utilizan medios que pueden parecer un poco viles, porque no se puede sacar una escena porque eso afectaría la estructura del film.

R. BECEYRO: ¿Cuáles serían esos procedimientos “viles”?

A. MOGUILLANSKY: Son secretos del oficio. En el montaje de **Secuestro y muerte** hay exigencias estructurales. Los interrogatorios puntúan, escanden la narración. Se trata de mantener ese movimiento que nace en los movimientos de la cámara o los actores. Hay una escena en particular, la del juego, cuando los secuestradores juegan, que está filmada de una manera diferente, con planos cerrados sobre cada uno de los personajes, y que supone una idea de ping-pong, de alternancia de cada uno de esos planos. Para el montajista no había mucho que inventar y se debía seguir la idea determinada por la puesta en escena. Lo único que se podía hacer era incidir en la velocidad de la escena. En todo el resto de la película los planos duran más y por eso en esta secuencia el ritmo es di-

ferente. Esta secuencia del juego necesitaba ser más clásica, más “americana”, si se me permite la expresión, y eso estaba ya determinado por la filmación.

En **Historias extraordinarias** había otros problemas. Su duración delirante hacía que se debiera mantener y preocuparse por la atención del espectador. La presencia omnipresente de la voz en *off*, y cuando no hay voz en *off* hay música, y entonces tenemos como dos películas paralelas: la imagen por un lado, el sonido por otro. La gran dificultad de **Historias extraordinarias** era entonces evitar que se produjera una especie de reiteración en la imagen de eso que se estaba escuchando, impedir un sincronismo sistemático. En alguna medida la imagen iba por su lado y el sonido por el suyo. Incluso los planos tendían a ser más largos de lo que debían, y la voz iba ocupando esos lugares vacíos, esos huecos que la imagen iba dejando.

La duración de **Historias extraordinarias**, y la ansiedad de su director, hicieron que fuera necesaria una eficacia muy grande en la construcción de muchas escenas, como si la propia película fuera tapándose

la boca a sí misma, cada vez que aparecía un bache narrativo. Se trataba de jugar contra el sincronismo en una película en la cual todo es sincro. La voz en *off* es como la música barroca: la ponés acá, o más lejos, y siempre está en sincro, siempre pega “bien”, siempre adecuía la imagen a su sentido. Lo más laborioso de ese montaje, diría, fue entonces construir el espesor de esa relación entre imagen y sonido, construir un tercer relato que fuera esa relación, siempre atentos de no volver a la imagen el status de la figuración pura del sonido, o su simple negación. Ahí sí nacieron formas, texturas, estilos que se suceden como capítulos gracias a la extensa duración del film.

El trabajo de montaje de **Historias extraordinarias** duró 3 o 4 meses. A un primer armado bruto, poniendo una toma detrás de otra, siguió un armado más fino, donde ya se fueron definiendo las cosas, cortando, alargando, desplazando. Aquel primer armado duraba como 7 horas, y la película duró finalmente 4 horas y media. Y tenemos que también nombrar a Agustín Rolandelli si hablamos del montaje de **Historias Extraordinarias**.



Tercer día.

El cine según Jean-Luc Godard

H. HEVIA: Roger Leenhardt, en **Una mujer casada**, decía que “la inteligencia es ponerse en el lugar del otro”. Quizá podríamos pensar que en el momento del montaje el cineasta se coloca en el lugar del espectador, y el espectador debería ponerse en el lugar del cineasta, y que el empalme es el momento de la inteligencia.

Straub decía que el momento de la idea, de la materia y de la forma no son consecutivos, sino simultáneos.

Film Socialismo puede ser visto como una especie de preparación de narraciones futuras, y casi todos los films de Godard pueden ser vistos como campos de prueba, en donde de manera larvada se van probando materiales y formas, hasta encontrar una forma no digamos definitiva, pero al menos más precisa.

En **Film Socialismo** encontramos 3 partes: dos que parecen enfrentarse y luego tenemos una suerte de coda o de epílogo que parece contradecir la primera parte. Al comienzo hay una especie de versión de *La odisea* en algún punto del Mediterráneo, la segunda parte es la historia de una familia que se ha cerrado sobre sí misma, expulsando el exterior, y finalmente una forma de desdecirse, poniendo en tensión lo que había dicho en aquella primera parte.

En los 70 la obra de Godard se planteaba la cuestión del cine mirando el cine, pero ahora ya no se trata del policial ni del musical, ni tampoco de narrar el presente, ni de interpretar la pintura o la música. Ahora Godard se plantea cómo narrar la narración de las narraciones, es decir la historia.

Cuando vemos en el film de Godard el mar Mediterráneo, no podemos evitar pensar en el historiador Fernand Braudel y su libro *El Mediterráneo*.

Ante **Film Socialismo** uno puede pensar que lo central ya no es cómo se construye un plano, sino lo que está antes de ese plano: las ideas. Y detrás de **Film**

Socialismo aparece la sombra de Rosellini, sobre todo **Europa 51**.

Se dice que Godard filmó con cámara oculta e incluso a veces con un teléfono celular y se tiene la impresión de que efectivamente Godard filma acá de todos los modos posibles, que es una forma de no decidirse por alguno de esos modos.

Quizás podría ir viéndose, a lo largo de la obra de Godard, las tensiones entre las ideas y las técnicas.

R. FILIPPELLI: Hernán habló del film que veremos esta noche, **Film Socialismo**. Antes prefiero hablar del film que acabamos de ver, **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard**, de Alain Fleischer. Ahí escuchamos a Godard decir algunas frases: “El cine es lo que sólo la cámara puede ver”, por ejemplo. A veces se refiere al mundo de lo real, cuando Godard dice que quien se ve filmado, puede decir, sorprendido: ¿Ah, yo soy así?

Godard afirma que la cámara debe presentar no una certeza, sino una duda. El cineasta, el artista, debe plantearse, entonces, cómo filmar, cómo representar, cómo aferrarse a lo real.

Hay un momento en que vemos a Gelsomina y Godard dice que parece haber sido filmada en un documental. Y luego, refiriéndose a un documental sobre Argelia, dice que esa imagen se parece a un film de Dreyer. Nuevamente plantea la tensión que existe entre lo documental y lo ficcional. Un poco más adelante, incluso, dice: “para mí el documental y la ficción son lo mismo”.

Por otra parte, y creo que está relacionado, Godard dice: “cuando no sé qué decir, tengo ganas de hablar”, y en otro momento Godard dice que el cine está hecho para “contar historias”. No dice exacta-

mente lo que dicen algunos canallas, y es cierto que lo dice relacionando el cine con la literatura.

Hay un momento de **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard** donde se le muestran unas instalaciones, y Godard (o su compañero Labarthe) dice, criticándolas, que “hay que saber terminar”. La aparición de Lumière (el cine) pone un fin, mientras que Edison (y sus aparatos para ver imágenes) era un sinfín. Ahora, en el siglo XXI, volvemos al sinfín: una instalación es algo que nunca termina.

Godard critica las instalaciones, o el video arte, diciendo que hay ahí una “fuga frente a lo real”. Ante la instalación que incluye un telar, Godard dice dos cosas: primero que se podría haber hecho un documental de veinte minutos mostrando cómo se construía ese telar. Además dice que con un telar se podrían fabricar vestidos, corpiños, lo que sea.

En ese momento se piensa en la relación de Godard con un filósofo con el cual aparentemente no tiene nada que ver: Georg Lukacs, del cual uno recuerda la frase: “la fenomenología reflexiona sobre la manzana, mientras que yo me la como”.

En otro momento Godard efectúa una especie de crítica a Claude Lanzmann, diciendo que en **Shoah**, Lanzmann cuenta el final, y entonces no cuenta el comienzo. No olvidemos que había criticado a Spielberg, en **Encuentros cercanos del tercer tipo**, diciendo que la película, que termina con los extraterrestres que se llevan al terráqueo, debió haber comenzado ahí, donde precisamente termina.

Hay otra cuestión planteada por Godard, cuando habla de esa especie de hermandad de lo escrito y la imagen, y cuando habla de las apariencias.

También habla de esa diferencia básica entre la cámara de cine (con un ojo en el visor) y la cámara de vi-

deo, con esa mirada, con dos ojos, dirigida a la pantalla que está junto a la cámara. El cine, entonces, para Godard, tiene un ojo, una visión, un punto de vista.

La secuencia de Godard mirando instalaciones, o expresiones del video-arte, está basada en un malentendido: supone que las instalaciones o el video-arte son una prolongación del cine, lo que me parece un disparate. Y Godard, en ese momento, diciendo cosas que me parecen graciosas, aparece como alguien que no entiende lo que se le está mostrando. En realidad deja de entender aquello que no le interesa. El piensa que el cine, tal como lo había concebido con sus compañeros de la *Nouvelle vague*, se acabó, se terminó, y que nada puede seguir siendo pensado.

Hacia el final de **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard** se produce una situación triste para Godard, quien se considera un cineasta conocido, pero no re-conocido. Su gran Exposición iba a ser sobre las ruinas de ese cine que ya no existe, pero ni siquiera eso puede hacer, y entonces debe hacer una exposición que muestra los restos de las ruinas de ese cine que no existe más.

En la secuencia más emocionante de la película, en la que prácticamente llora, recuerda a sus “hermanos”, esos matemáticos que hicieron grandes cosas y que murieron olvidados, abandonados.

En **Fragmentos de conversaciones con Jean-Luc Godard** se pueden encontrar prácticamente todos los problemas estéticos que Godard ha planteado a lo largo de su obra, y de su vida. Uno de esos problemas es la cuestión de las transiciones. Godard es un cineasta que en su obra elimina todos los elementos de conexión sintáctica. Elige, del desarrollo de cada secuencia, una cantidad mínima de planos que se convierten, de esa manera, en planos autónomos.

