

■ discusión

discusión

■ David Oubiña, Lior Zylberman,
Nicolás Zukerfeld, Gustavo Noriega

Primer día.

Sobre *El pequeño fugitivo*

DAVID OUBIÑA: Acabamos de ver **El pequeño fugitivo**, mañana veremos **On the Bowery** y el domingo **El ojo salvaje**. Las tres son películas de la década del 50, y puede pensarse que esa década prepara el surgimiento del Nuevo cine americano.

También la década del 50 es la década de la televisión, que se instala en los hogares norteamericanos. Ya sabemos cuál fue la reacción del gran cine industrial ante esta rápida popularización de la televisión: responde con películas como **Ben Hur** o **Los 10 mandamientos**, que pueden verse en pantalla más grande, que contrasta deliberadamente con la pequeña pantalla de la televisión. Otros cineastas, como los realizadores de **El pequeño fugitivo**: Engel, Ashley y Orkin, eligen el camino contrario. Hacen pequeñas películas que no compiten con la televisión disputándole el lugar de las actualidades que la televisión ha ocupado, y plantean otra manera de mirar el mundo.

El pequeño fugitivo no es estrictamente un film documental, ya que tiene una línea narrativa de ficción, pero utiliza materiales documentales. Es además una película que documenta, mediante esas viñetas de Coney Island, cuestiones como el ocio urbano, en la costa este de los Estados Unidos, en los años 50.

En estas tres películas hay lo que puede llamarse un “drama documental”, combinación de relatos dramáticos y materiales documentales.

Quizá ese “drama documental” sea un género imposible, porque justamente intenta unir, homologar, lo que normalmente se disocia: el drama, característica de la ficción, y el documental, que en principio parecería renunciar a una construcción dramática. Por supuesto que en un documental se pueden generar efectos dramáticos, y se pueden utilizar elementos testimoniales en un drama. Pero, en general, hay una ten-

dencia a colocarlos en bandos opuestos, que se excluyen. En el drama hay una construcción imaginaria destinada a producir un determinado efecto, mientras que en el documental el cineasta está a merced de lo que los materiales puedan ofrecer. En ese sentido mi definición de “drama documental” podría parecer absurda, pero sin embargo en sus mejores momentos **El pequeño fugitivo**, y también **On the Bowery** y **El ojo salvaje**, trabajan no un matrimonio afable entre estas dos dimensiones, sino la tensión entre esos dos tipos de materiales a primera vista incompatibles.

El pequeño fugitivo es en ese sentido notable, y lo es en muchos aspectos, pero sobre todo en la habilidad que tienen sus realizadores para integrar al personaje y su historia dentro de un entorno real. Hacen que parezca muy simple algo muy complejo: filmar de manera inadvertida en una playa llena de gente. Hay allí una gran habilidad para imbricar la historia ficcional en el territorio de la realidad.

Hay además otra habilidad en la observación de los detalles. Por ejemplo el globo que Joey ganó jugando a los bolos, lo que permite a su hermano ubicarlo en medio de la playa aun cuando no lo vea, y luego la decepción de su hermano cuando el globo se vuela y pierde el rastro de Joey.

El film es igualmente notable en la manera de seguir a Joey (y de ir construyendo el relato) en el desarrollo de esas habilidades que le permiten sobrevivir en el parque de diversiones. De la misma manera que Joey se da cuenta qué es lo que tiene que hacer (juntar botellas, cambiarlas por monedas y así poder seguir montando el poney), la película también se da cuenta cómo tiene que construir su historia, entre las exigencias de un relato y los materiales documentales con los cuales ha elegido trabajar.



Cada uno de los tres realizadores de **El pequeño fugitivo** (además de escribir el guión entre los tres) asume otra tarea en el film: Engel hace la cámara, Orkin se encarga del montaje, Ashley produce. Se sabe, sin embargo, que el proyecto inicial era de Morris Engel, que había estudiado fotografía en la célebre *Photo League*, en Nueva York, junto a Paul Strand, Berenice Abbott, Robert Frank, Helen Leavitt, representantes de una corriente de fotografía callejera, que es lo que aparece en la imagen de la película. Engel, incluso, diseña una cámara de 35 mm. portátil, ya que no quería filmar en 16 mm. porque, a pesar de contar con pocos recursos, pretendía que la película no estuviera condenada desde el vamos a un circuito muy reducido. Esa cámara 35 mm. portátil es seguramente responsable de varios de los méritos del film, ya que permitió la filmación en situaciones donde había mucha gente, de manera inadvertida.

El pequeño fugitivo es considerada unánimemente como una de las iniciadoras del cine independiente americano. El *New american cinema* y el cine de Cassavetes fueron posibles porque primero existió **El pequeño fugitivo**.

El film funciona además como una novela de aprendizaje. Asistimos, durante 24 horas resumidas en los 80 minutos del film, al desarrollo de las habilidades de Joey, no digamos para sobrevivir, sino para pasarla bien en el parque de diversiones de Coney Island. Joey no enfrenta demasiados peligros, y el momento en que se lo ve más asustado es cuando cree haber matado a su hermano. A partir de su huida todos los peligros están minimizados, porque la película tiene una mirada tierna sobre el personaje, y antes que los peligros que pueden acechar a un chico de 7 años en medio de la multitud, el film destaca esas habilidades

que Joey logra desarrollar. Lo que finalmente se tiene es una imagen feliz de las capas medias norteamericanas en la posguerra: la madre de Joey trabaja duro pero ama a sus hijos, el hermano de Joey se fastidia con su hermano menor pero se pelea con sus amigos para defenderlo.

En cierto reportaje Engel dice que generalmente eran sólo 2 o 3 personas filmando, que se puede hacer una buena película con un equipo mínimo, y que todo lo que se necesita es una buena cámara y una historia medianamente buena, y **El pequeño fugitivo** lo prueba.

Esto puede hacer pensar en Rossellini al filmar **Viaje en Italia**, a propósito de la cual Godard decía que, después de verla, entendió que se podía hacer una película con un hombre, una mujer y un auto. En la versión de Godard, ni siquiera hace falta una historia. Engel todavía piensa en una buena historia. En realidad la película mostraría que basta con seguir al personaje: la historia va a aparecer sola.

En ese sentido el film parece ir más allá de lo que el propio realizador pensaba. Si bien Engel habla de una historia medianamente buena, la película parece demostrar que lo que hace falta es tener un personaje interesante y sobre todo observar al personaje de una manera interesante. En este sentido más que al post-neorrealismo de Rossellini la película está más cerca del neorrealismo de De Sica.

Los realizadores de **El pequeño fugitivo**, aprenden de los fotógrafos callejeros de Nueva York, pero también toman del neorrealismo la manera de trabajar con actores no profesionales, situaciones espontáneas, escenarios naturales. Cómo aprovechar el mundo real que se abre fuera de los estudios, las situaciones espontáneas, cómo aprovechar lo docu-



mental para construir una historia: esta sería la gran enseñanza del neorrealismo.

Esto en cuanto al neorrealismo. Por otra parte Truffaut, refiriéndose a la *Nouvelle Vague*, dijo que no podría haber existido sin Morris Engel que mostró el camino de la producción independiente a través de **El pequeño fugitivo**. Tal vez sería más exacto decir que la *Nouvelle Vague* existió gracias a la admiración contradictoria que los jóvenes cineastas de *Cahiers du Cinema* tenían tanto por ciertos realizadores americanos de Hollywood como por Roberto Rossellini. Pero lo que sí puede afirmarse es que **Los 400 golpes**, tiene una particular deuda con **El pequeño fugitivo**. Podría decirse que **El pequeño fugitivo** se sitúa a mitad de camino entre **Ladrones de bicicleta** de 1948 y **Los 400 golpes** de 1959, está a mitad de camino en relación a los años que separan a una y otra película, y lo está también en la distancia que separa a estas dos películas que trabajan con niños. Hasta se podría decir que es el eslabón perdido entre **Ladrones de bicicleta** y **Los 400 golpes**.

En realidad **Ladrones de bicicleta** y **El pequeño fugitivo**, son muy diferentes y sólo tienen en común el personaje del niño, ya que en la película de De Sica la historia no se centra en el personaje del niño. Sin embargo André Bazin señalaba el rol crucial del niño, de la mirada del niño acompañando a su padre en la búsqueda de la bicicleta robada, como contrapunto indispensable.

Lo que va de la postguerra italiana a los Estados Unidos del sueño industrial es justamente eso, que ya no hay un niño que acompaña a su padre obrero en la búsqueda de la bicicleta sin la cual no podrá conservar su trabajo, sino un niño que librado a su suerte aprende cómo obtener dinero para gastarlo en el parque de diversiones.

Los 400 golpes es un film también muy diferente de **El pequeño fugitivo**, pero —Truffaut lo atestigua— no podría haber existido sin él. La cinefilia, presente en el film de Truffaut, no está en el film de Engel. A Joey lo que le interesan son los cow-boys y los caballos, mientras que a Antoine Doinel ya lo seduce Harriet Anderson, la actriz de Bergman.

Joey tiene la inocencia que Antoine Doinel ya perdió, y la pérdida de la inocencia, es como una marca indeleble del cine moderno, que se anunciaría en **Ladrones de bicicleta** y se consolidaría con las películas de la *Nouvelle Vague*. Eso coloca **El pequeño fugitivo** en el umbral del cine moderno.

Pero sobre todo está la relación de **El pequeño fugitivo** con el Nuevo cine americano: Rogosin, Robert Frank, Cassavetes, que son mencionados por Jonas Mekas como los verdaderos independientes de este nuevo cine, frente a los otros falsos renovadores como Martin Ritt, Robert Aldrich, Nicholas Ray, Samuel Fuller, que serían una continuación, aunque renovada, del cine de Hollywood.

RAÚL BECEYRO: El pequeño fugitivo trata de “narrar lo real”, es decir tomar materiales que pertenecen al orden de lo real, que están ahí independientemente de que se haga o no una película con ellos, y construir un relato. Hay aquí ciertos elementos anecdóticos: el hermano que hace creer que está muerto, la madre que va a ver a la abuela enferma, que son formas de construir la narración.

Los materiales pertenecen al orden de lo real, y pienso en la lluvia, por ejemplo, que pertenece a un orden anterior a la narración. Incluso puede pensarse en la diferencia que hay entre la lluvia de **El pequeño fugitivo** y la lluvia de un film como **Maridos** de Cas-

savetes, cuyo cine tiene vínculos con **El pequeño fugitivo**. En **El pequeño fugitivo** no sólo se produce el acontecimiento natural, la lluvia, sino que hay otras situaciones en las cuales se produce esa condensación de realidad. Pienso en el plano del chico con el bate de béisbol, donde hay también un material real que se impone.

Me parece que hay aquí un trabajo con los materiales de la realidad que no aparecen como un pretexto circunstancial, por ejemplo la realidad de Coney Island, sino formando parte de esa especie de lucha que se establece entre los materiales de la realidad y la construcción del relato.

On the Bowery, El ojo salvaje y El pequeño fugitivo son tres películas que enfrentan el mismo problema, y cada una reacciona de una manera particular.

Si uno piensa en estas películas y las otras, más recientes, que veremos en este *Encuentro*, quizás se vea una especie de arco que comienza en los 50, y que termina con Frederick Wiseman y Errol Morris, dos grandes documentalistas contemporáneos.

Cuando decimos que Wiseman y Morris son ambos, documentalistas, a secas, y que sus films son documentales, podría darse la impresión de que no se les plantea a ellos el tipo de problemas que sí enfrentan las tres películas de los años 50. Parecerían disponer de ciertas técnicas, de ciertas formas de enfrentar los materiales de la realidad, que tiene el documental, que tranquilizan, por decir así, en esa tentativa por estructurar el relato.

Pero aún si Wiseman y Morris, no trabajan, como los realizadores de los años 50, un relato de ficción con materiales directamente tomados de la realidad, y filman documentales a secas, todos en definitiva, se enfrentan a los problemas de un cine que establece

con la realidad una relación muy estrecha. La lluvia aparece, inesperadamente, como una aparición, súbita, de la realidad en medio del relato de ficción.

D. OUBIÑA: Me parece que la escena donde el chico juega al béisbol y la pelota golpea la cámara, pone en evidencia el peso de lo documental, y creo que funciona con una lógica distinta a la de la lluvia. No sé exactamente cual fue el estatuto del guión en la película, pero me parece que la escena de la lluvia estaba prevista, ya que tiene un peso argumental y dramático fuerte.

Salvo que hayan reescrito la historia luego del rodaje, es difícil pensar que no haya estado previsto que en algún momento, iba a haber una lluvia hacia el final de la película, que todo el mundo iba a correr a resguardarse de la lluvia, y así el chico iba a poder reencontrarse con su hermano dado que era el único que iba a seguir en la playa juntando las botellas vacías.

Me parece que la lluvia estaba presente en el punto de partida y que la película tenía que terminar con el chaparrón, y posiblemente esperaron un fin de semana donde al fin pudieron filmar esa escena. De todos modos, es cierto que podríamos decir que es una historia abierta a lo real, y entonces pienso que, aunque la lluvia estaba prevista, lo que es impactante es que es una lluvia real y se ve como una lluvia real. Por lo tanto, no se sabía lo que iba a ocurrir cuando se produjera el chaparrón y cómo iba a correr la gente.

En el caso de las pelotas de béisbol es distinto. El chico tenía que batear varias pelotas y en algún momento una de ellas viene hacia la cámara, un momento muy simpático y a la vez raro, porque no es estrictamente necesario a la anécdota, como cuando Mekas rescata en las películas de Cassavetes la en-



trada en cuadro de un micrófono, o un fuera de foco, justamente porque ese fuera de foco o la entrada en cuadro del micrófono, suman algo a la película, agregan un plus de verdad. En el caso de la toma con las pelotas, no era necesaria a la estética de la película, porque la toma es larga, el chico batea muchas pelotas y la que pega a la cámara sucede casi al final: se podría haber cortado antes, pero no lo han hecho, y ese momento queda casi como un guiño. La irrupción de lo imprevisto parece indicar que todo es tan real que la pelota casi le pega al cameraman.

RAFAEL FILIPPELLI: Creo, David, que el problema no sólo es lo real, no es la lluvia, es el azar. No se mencionó una película fundamental: **Ladrones de bicicletas**. Cuando la lluvia de **Ladrones de bicicletas** irrumpe, cambia la trayectoria de la película. Mientras que, como vos ya dijiste, tanto el golpe de la pelota como la lluvia, no cambian la trayectoria de la película. La lluvia en **El pequeño fugitivo** estaba planeada previamente, aunque debieron esperar a que la lluvia se diera, pero no es una lluvia azarosa, como sí lo es en **Ladrones de bicicletas**, donde ese azar empieza formar parte de la película, y me parece que es tan importante como la relación con lo real.

D. OUBIÑA: Sí, la palabra clave es azar. La lluvia de **Ladrones de bicicletas** es una lluvia imprevista, y decidieron incorporarla a la película como un elemento dramático. En el caso de **El pequeño fugitivo**, tengo la impresión de que la lluvia estaba prevista, era un elemento imprescindible, y había que esperar a que lloviera. Y luego sí, cuando llueve, hay ese elemento incontrolable que tiene siempre lo real. Pero estoy de acuerdo en que la lluvia de **Ladrones**

de bicicletas es igual de real aunque tiene una funcionalidad diferente a la de **El pequeño fugitivo**.

R. BECEYRO: Hay otra cuestión respecto a lo de la cámara inadvertida, esa cámara cuya presencia no se nota, que se planteó aquí. Tengo una impresión ambivalente: por un lado es verdad que no hay signos visibles de que la cámara ha sido advertida y no se ve a gente mirándola. Pero al mismo tiempo hay varias situaciones donde, en el cuadro hay un primer conjunto, cercano a la cámara, que está controlado. La cámara no sólo puede advertirse porque alguien mira, sino también porque por las características del plano vemos que se trata de ejercer cierto control, sobre todo en la parte más visible.

OSCAR MEYER: Con respecto a **El pequeño fugitivo**, sentí que toda la primera parte es una especie de prólogo que queda como fuera de la película, que es sólo una justificación narrativa de todo lo que va a pasar al chico en Coney Island, porque lo que realmente interesa a la película no es el conflicto que provoca la huida del chico sino lo que le sucede en su deambular por la playa y el parque; desde ese punto de vista me parece que la vuelta al hermano mayor es un error, porque nos retrotrae al drama del principio que estaba ahí para poner en movimiento las aventuras del chico en Coney Island, y que, como ya se dijo, está un poco en contradicción con el cine documental. Hay documentales como **Crisis** donde el drama está inscripto en el material documental y hay otros en los que está más armado a través de la organización de los materiales. En **El pequeño fugitivo** la presencia de lo real está muy presente y en la escena del bate se tiene la presencia del cuerpo del

Sobre Errol Morris

chico, es el cuerpo no del personaje, sino el cuerpo real de ese chico y su relación con el bate. Hay otros momentos fugaces en la película en los que se lo viene siguiendo al chico y ocurre algo, una determinada acción y la cámara abandona al chico y sigue esa acción. En una de esas acciones, venimos siguiendo al chico en su deambular por la playa, de pronto se ve a otro chico que no quiere entrar al agua y su papá lo toma como de los pelos para obligarlo a entrar, la cámara abandona al chico protagonista, hace una panorámica y sigue esa nueva acción. La película narra el deambular del chico por esos ambientes y se dedica también un poco a ver qué ocurre mientras tanto en esos ambientes, siempre siguiendo la línea conductora, que es lo que pasa también con **Ladrones de bicicletas**, que se puede ver como la historia de ese padre y ese hijo, o puede verse también como una especie de paseo por la Roma de la postguerra. Es como un documental de Roma de la postguerra, si prescindieramos de la historia del padre y el hijo, que nos sirven tal vez, solamente de excusa.

LIOR ZYLBERMAN: Quisiera tratar de contagiarles el entusiasmo que siento por Errol Morris, el realizador de **Niebla de guerra**, que veremos después. El cine de Morris tiene una característica distintiva, que quizá comparte con Michael Moore: ha creado un público que ha ido a ver documentales en los cines y también en la televisión.

Morris nació en 1948, en Nueva York, y al comienzo se dedicó a la música, estudiando incluso con Nadia Boulanger, profesora que también lo fuera de Piazzolla y con Philip Glass, músico de varias de sus películas. Estudia filosofía e historia de manera muy irregular y descubre el cine en la Filmoteca de la universidad. Luego conoce a Werner Herzog, que estaba filmando **Stroszek**.

El cine de Morris, en el cual las entrevistas ocupan un lugar tan importante, puede pensarse como “un cine de la voz”. Puede pensarse también que es un cine en el cual hay una gran intervención por parte de Morris, es un cine documental muy “intervenido”, con una gran dosis de puesta en escena. El cine de Morris se sitúa en las antípodas del cine directo, y es conocida su frase: “creo que el *cinema vérité* ha hecho retroceder al cine documental veinte o treinta años”. Ahí donde el cine directo confía en lo real, Morris lo manipula, con secuencias de ficción, de ilustración o de exploración visual.

[En el Nº 6 de estos *Cuadernos de cine documental*, puede leerse el artículo de Lior Zylberman: *Aproximaciones al cine de Errol Morris*.]

R. BECEYRO: En el cine de Morris existe ese control sobre lo real, que se ejerce sobre todo en esas secuencias de ficción, de ilustración o de exploración visual, como decís, pero en **Niebla de Guerra** hay pocas se-



cuencias donde se encuentre esa exploración visual, y hay un peso de la imagen de archivo bastante grande. Puede pensarse que **Niebla de guerra** no es la película más representativa del cine de Morris, debido a que nos encontramos con un material preexistente: Robert McNamara, por un lado, y ese material de archivo, en cuya selección y organización existe ya una construcción, aunque a veces hay un uso más directo del material de archivo, por ejemplo cuando Kennedy anuncia el nombramiento de McNamara. Otras veces hay una construcción más libre, pero en **Niebla de Guerra** estamos frente a un documental clásico, en el que el margen de acción de Morris es menor, debido a que todos tenemos una idea sobre Robert McNamara, por un lado, y por el otro sobre los hechos que ocurrieron. No pasa lo mismo con **La delgada línea azul**. Debe haber personas que han conocido el caso que narra la película, pero uno que no lo ha conocido, sólo conoce lo que la película dice. De modo que estamos ante una película en la que esa base documental previa no existe, dado que no hay otra cosa que lo que vemos en la película. Es paradójico que al final de **La delgada línea azul**, haya un momento cercano a la verdad, que no tiene imagen, es sólo una grabación, está la imagen de un grabador y se escucha lo grabado. Es algo que no ha podido ser filmado y que es lo más cercano a la verdad de toda la película. Le resultó difícil emerger a la verdad, y cuando emerge, casi no es cine, es sólo sonido. No quiero exagerar, pero haber elegido **Niebla de Guerra** es una manera de mostrar un film de Morris lo más normal posible.

L. ZYLBERMAN: Volviendo sobre el final de **La delgada línea azul**, no es casual dentro del estilo de Morris

que finalmente la verdad esté en la voz y no en la imagen. Con respecto a las recreaciones que él hace, ese giro estilístico que hace en **La delgada línea azul** es casi circunstancial. Morris dice que cuando estaba investigando el tema y preparando la película, se dio cuenta de que no tenía imágenes de archivo. Hay pocos recortes de diarios, tiene el expediente judicial y no mucho más. Entonces se dice que ya que no tiene imágenes de archivo va a crearlas, y no sólo las crea sino que exagera esa recreación. De alguna manera ese giro estilístico que él hace es por un problema circunstancial que termina volviéndose marca de estilo. Creo que en **Niebla de guerra**, el archivo no está utilizado en forma expositiva, a pesar de las características del tema: la guerra de Vietnam, post segunda guerra y la figura pública con la que dialoga.

A partir de **Fast cheap and out of control**, y **Niebla de Guerra** corresponde un poco a esa lógica, utiliza el archivo un poco coqueteando con el *found footage*, no sólo utiliza las imágenes para ilustrar lo que el personaje está contando sino que interviene sobre esas imágenes, las modifica, juega con esas imágenes. Por eso si bien **Niebla de guerra** es, en apariencia el más clásico de los films de Morris, tiene sus particularidades, que lo hacen sumamente interesante.

D. OUBIÑA: También es cierto que sobre este personaje uno tiene ya una opinión formada antes de la película, de manera que la idea de una voz que construye un personaje está todo el tiempo confrontada al propio personaje: se lo puede dejar hablar a McNamara porque, de alguna manera, él mismo se condena. O más bien: él no se condena, lo condena la confrontación de lo que él dice con lo que uno sabe. Morris puede dejar hablar a McNamara y que haga



su descargo, dado que ese descargo a diferencia de otras películas, como se dijo, no es el único material que tenemos, siempre se confronta con la visión que ya tenemos de un personaje tan público.

R. BECEYRO: *Niebla de guerra* es la película de Morris donde más se lo escucha interpelando al entrevistado. Recuerdo haber participado en manifestaciones contra McNamara llamándolo asesino en los años 60, pero debo confesar que hay algunos elementos de lo que dice McNamara, que, digamos, lo humanizan. Cuando cuenta, por ejemplo, que Kennedy le propone el cargo de Secretario de Defensa, puesto en el cual iba a ganar mucho menos dinero que como presidente de la Ford, y entonces dice a su familia que si acepta el cargo habrá muchas cosas que ya no se podrán permitir hacer, uno le cree.

Y en cuanto al material de archivo si bien es cierto que en algunos momentos lo usa libremente, en otros es muy estricto, lo muestra, simplemente, cuando, por ejemplo, Kennedy anuncia su nombramiento.

L. ZYLBERMAN: Es interesante ver cómo la figura pública se construye como tal, porque Morris intenta entrar al mundo privado de McNamara y queda como en el hall de entrada, porque no lo logra. Hay algún momento, cuando habla de la esposa por ejemplo, en que se perciben como unas lágrimas, pero en seguida se recompone y vuelve a tomar distancia.

O. MEYER: Creo que en el film de Morris, cuando se reconstruye algo que pasó porque no se dispone de otro material, salvo lo que puede contar alguien que lo vivió, eso está filmado de tal manera que exacerba

los rasgos de la ficción, por ejemplo, esos zapatos filmados a ras del suelo, que parecen estar diciéndonos: “esto se filmó expresamente”, “estoy usando un material de ficción”.

L. ZYLBERMAN: Lo que hace Morris tanto en *La delgada línea azul* como en sus otras películas, es interpretar a sus personajes, imaginando esas situaciones, por eso el nombre de exploraciones visuales. En *La delgada línea azul*, cada puesta en escena le sirve para interpretar lo que cada personaje cuenta, la película visualiza la versión de cada personaje.

La estrategia de Morris es doble: a falta de archivo, crea el archivo, y por otro lado va creando el suspenso a través de la *mostración*, en planos detalles, de elementos de la situación que está narrando. Hay allí una línea digna de Hitchcock.

O. MEYER: El suspenso creado de esa manera en un film documental me plantea un problema de carácter moral.

R. BECEYRO: Supongo que no se estará prohibiendo ese procedimiento. En el documental, como en el cine, nada está prohibido.

O. MEYER: No comparto.

R. BECEYRO: Quisiera manifestar mi incomodidad respecto a la relación que se ha establecido entre Morris y Michael Moore. Me parece que el cine de Michael Moore es poco interesante. Por supuesto que sus “causas” son buenas y uno no militaría “contra” Michael Moore, pero esta asociación es un poco chirriante.

Segundo día.
Sobre On the Bowery

L. ZYLBERMAN: Me refería a Michael Moore relacionándolo con Errol Morris en esa común visibilidad del documental, que se produce gracias a los dos. No hablaba del valor de su obra, ya que, salvo **Roger and me**, la obra de Michael Moore no me parece muy valiosa.

R. BECEYRO: Cuando se elogia la primera película de un cineasta, no se está hablando bien de ese cineasta. Pero hablando de relaciones entre cineastas, en este *Encuentro* se establece una especie de vínculo entre Morris con Frederick Wiseman, los dos cineastas que están aquí como representantes de los documentalistas norteamericanos actuales. De esa manera se valoriza debidamente la obra de Errol Morris.

D. OUBIÑA: Quisiera retomar algo que se dijo ayer cuando discutíamos las diferencias entre ficción y documental: que la diferencia entre documental y ficción tiene que ver con quién se hace cargo de la incomodidad durante el rodaje, si es el personaje o es la cámara. Me parece que esa podría ser la diferencia que traza un límite entre lo documental y la ficción. Las películas de ficción serían las que tienen una puesta preparada y los actores tienen que acomodarse a esa disposición mientras que lo documental estaría en aquellas en las que la cámara tiene que adoptar un lugar incómodo para poder registrar una situación.

Yo había intentado hacer una definición de algunas de las películas de este *Encuentro* a partir de la noción de “drama documental”, una especie de oxímoron que tendrían en común **El pequeño fugitivo, El ojo salvaje y On the Bowery**. Quizá esa definición resultó imprecisa, incluso incorrecta. Me gustaría plantear, a partir de la película de Rogosin, que en un drama puede haber elementos testimoniales, así como en un documental puede haber elementos dramáticos. Un documental sería dramático en un sentido adjetivo, mientras que los dramas lo son en un sentido sustantivo. Pienso en el drama como un género propio de la ficción, hablo de drama así como se habla de una comedia musical que incluye números de canto y de baile, pero que no son lo mismo que el canto y el baile que suceden en la realidad, porque canto y baile en la comedia musical pertenecen a un determinado código de género. En ese sentido pienso que un documental puede resultar dramático pero no es un drama, y a eso apuntaba cuando me refería a dramas documentales en la medida en que oscilan entre estos dos universos. El drama responde a una construcción previa, y hay una serie de ele-



mentos que se generan para acomodarse dentro de una configuración que responde a un código, mientras que en el documental lo que hay es una serie de situaciones ante las cuales la cámara reacciona. Se podría decir que las películas de ficción son películas “de” algo mientras que los documentales son películas “sobre” algo. Y me parece que los buenos documentalistas trabajan para sobreponerse a esa especie de fatalidad que es la sujeción temática, tratan de ir más allá de ella.

En cuanto a **On the Bowery** creo que podría ser una película “de” borrachos, tanto como una película “sobre” borrachos. Posee esa singularidad que le permite acomodarse a los términos de la definición que acabo de dar para, de alguna manera, refutarla.

Cuando vi por primera vez esta película, hace ya algún tiempo, la vi como una película de ficción (aunque había recibido el Gran Premio Documental en el Festival de Venecia), porque muchas de las cosas que suceden han sido puestas en escena para la cámara y no capturadas por ella. Quiero decir que no sólo son situaciones vueltas a actuar por los personajes, sino que en una parte considerable de la película, las personas reales han tenido que actuar una historia que les ha sido impuesta.

Habiéndola visto recientemente para este *Encuentro*, es verdad que la impronta documental es tan fuerte que llega a absorber los momentos más ficcionales. La historia está construida, pero surge de la observación de situaciones posibles en la realidad, y bien podría haber sido la historia de alguna de estas personas que viven en el Bowery. Normalmente cuando se mira una película que trabaja en ese cruce entre documental y ficción, en general se ve que lo documental suele ser una excusa para construir una ficción, lo

documental proporciona las condiciones de posibilidad de la ficción. Aquí me parece que funciona al revés: la ficción es lo que hace posible el documental. Vemos esta película documental gracias a esta historia imaginada sobre el personaje de Ray o su relación con Gorman. En este sentido se podría decir que la película es un documental sobre el Bowery.

Pensando en **El ojo salvaje**, que veremos mañana, tenía la sensación de que lo documental funciona como un telón de fondo para contar la historia ficcional del personaje de Judith, y a su vez, opera sobre la ficción para convertirla en un estudio sociológico. En este sentido me parece que la película de Rogosin es muy diferente a **El ojo salvaje**, porque en **On the Bowery**, la ficción no se observa como ficción, sino que tiende a diluirse en lo documental, como si esa historia de ficción quisiera ser aceptada como real o funcionara a la manera de un catalizador que hace surgir lo documental.

NICOLÁS ZUKERFELD: Quisiera empezar con dos pequeños ejemplos, el primero tiene que ver con una película de Howard Hawks **His Girl's Friday** (1937), protagonizada por Cary Grant y Rosalind Russell, una comedia en la cual hay un pequeño gag cuando Cary Grant habla por teléfono, tiene que describir al personaje interpretado por Ralph Bellamy, y entonces le dice a su interlocutor: “Se parece mucho a Ralph Bellamy”. Ese gag producto de una improvisación, incluido en la estructura ficcional del relato, resulta absorbido o neutralizado por la ficción.

El otro ejemplo, y ayer hablábamos de lluvia precisamente, es **Cantando bajo la lluvia**, donde tenemos una secuencia en la que se canta y se baila *Good Morning*, y sobre el final de esta secuencia hay algo

que llama particularmente la atención de Truffaut, y es que cuando los tres personajes caen rendidos sobre un sofá que se da vuelta, Debbie Reynolds, cuyo vestido plisado se levanta demasiado, retiene con una especie de pudor la falda y se cubre la pierna. Ese gesto en el que Truffaut encuentra cierta belleza, surgido de improviso en el momento del rodaje, es incorporado por la película y uno tiene que aguzar la mirada para detectarlo, de manera que no desborda para nada el relato dentro de su estructura genérica. Hablando de desbordes y de la belleza de esos desbordes, uno podría decir, más allá de las diferencias que puedan establecerse entre la pureza de la ficción y la pureza del documental, que el cine trabaja sobre un mundo que es el mundo de lo real a partir de acercamientos y alejamientos de ese mundo. Habría dos voluntades o procedimientos, que serían por un lado el procedimiento ficcional y por el otro el procedimiento documental. El documental tendería a dejar que ese mundo desborde el encuadre, para decirlo de alguna manera, y el ficcional tendería a controlar el mundo que está delante de la lente.

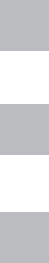
Lionel Rogosin, que trabajó en las décadas del 40 y del 50, escribió un texto que se llama *El cine como arma*, donde habló sobre la película **On the Bowery**, y hacia el final dice: “no queremos películas pulidas y falsas, las preferimos rudas, toscas, sin pulir pero vivas, no queremos films rosas, los queremos del color de la sangre”. Esta frase con la que termina el texto de Rogosin se usará después para concluir la declaración del *New American Cinema*, el 30 de septiembre de 1961. Esta frase escrita por Rogosin y usada para concluir la declaración firmada por los realizadores de los films que vimos, y además por Robert Frank, Alfred Leslie, Jonas Mekas, Ben Carruthers y otros,

como todo manifiesto estético, plantea un programa estético a seguir. Entonces, ¿cómo serían estos films toscos, sin pulir y del color de la sangre? Pienso que este color de la sangre, indicaría una fuerte presencia del cuerpo, si uno piensa en las películas de estos realizadores independientes, posteriores a la Escuela de Nueva York, entre los cuales habían estado Rogosin, Meyers y Engels, y un realizador como Cassavetes, y se podría agregar también a Paul Morrissey, tenderían a una presencia del gesto de los cuerpos, mientras que por el otro lado podríamos ver que otros cineastas tienden a la abstracción, como el grupo Fluxus o Stan Brackage. En el medio de estas dos tendencias tendríamos a Jonas Mekas y también a Warhol, directores que de alguna manera se situarían entre la presencia corporal extrema por un lado y la idea del cuerpo, no el gesto del cuerpo, sino el gesto cinematográfico, la provocación formalista, por otro lado.

Quisiera leer unas líneas tomadas del texto de Mekas llamado *New American Cinema*, en las que cita a Wilhelm Reich, y dice así: “Los procesos naturales son inciertos a pesar de sus leyes. El perfeccionismo y la incertidumbre se excluyen mutuamente, la investigación sin error, es imposible”. Más adelante sigue: “porque estos procesos naturales y objetivos son, de acuerdo a sus leyes básicas, variables en el más alto grado, libres en el sentido de lo irregular, lo incalculable y lo irrepitable”.

Esta cita de Reich que hace Mekas en su texto permite pensar el documental en lo que tiene que ver con lo libre, irregular e irrepitable.

Sobre las tensiones entre los procedimientos documentales y de ficción, quisiera referirme a una de las primeras secuencias de **On the Bowery**, donde Rogosin empieza a trabajar con algunos procedimientos



que vamos a encontrar a lo largo de la película. Al comienzo de la película encontramos varios planos que establecen el espacio, utilizados de la manera clásica, es decir delimitan el espacio donde se va a desarrollar la funcionalidad de todo el relato, y posteriormente vemos una serie de planos de borrachos, de la policía que se los lleva o que los saca de los bares. También podríamos decir que estos planos son funcionales a la presentación de la película, de modo que tenemos el espacio, tenemos a los personajes que pueblan ese espacio, y sin embargo ahí hay algo más, ese algo más del documental, algo que desborda el cuadro. Quizá estos borrachos reales tienen algo que ver con las ruinas reales de **Alemania año cero**.

A propósito de estos borrachos que van a aparecer a lo largo de la película, me gustaría leerles un texto de Jean-Louis Comolli, que habla de la relación entre el documental y la ficción, y define a estas personas comunes de los documentales ficcionados o de las ficciones documentales, de esta manera: “esos hombres y mujeres corrientes son personajes en proceso, pero personajes en los cuales no resulta indispensable creer de inmediato porque se sabe que existen, son garantía de existencia y de realidad”. Estos hombres y mujeres comunes son quizá Ray Salyer, Frank Matthews y Gorman Hendricks, y en el principio de la película han sido presentados como hombres del Bowery.

Gorman Hendrix nos es presentado en un plano medio, apoyado en un poste de luz y fumando. Después de dar unas pitadas camina hacia derecha de cuadro. En ese momento el personaje es presentado como muchos de los otros personajes del Bowery, pero hay una diferencia, que tiene que ver con una pequeña cuestión formal: Gorman Hendricks, mientras cruza la calle, y es así como se lo ve por primera

vez, es acompañado por una panorámica. Todos los demás personajes han sido filmados en plano fijo, él es el único presentado en una toma en movimiento. Visto desde esta perspectiva tal vez el cartel que aparece al comienzo que le dedica a él la película no es inocente, ya que Gorman murió dos semanas después de terminada la filmación y Rogosin termina dedicándole la película. Posteriormente vamos a ver una serie de planos de borrachos, y eso hace pensar en una serie de fotografías sobre borrachos de Weegee, fotógrafo newyorkino que trabajó mucho sobre la zona del Bowery, que tienen similitud con los planos que vemos en la película. Me parece que esta película aún trabajando en el borde de la desmesura, del exceso, controla de alguna manera lo real, lo que no sucede con las fotografías de Weegee.

Después tenemos la presentación de Ray, que es todavía más interesante que la de Gorman Hendrix. Camina bajo el puente llevando una valija, viste ropas comunes pero se lo ve más prolijo que los demás personajes del Bowery. Después de una serie de planos lo vemos entrar al bar.

No interesa saber si Ray es un actor, si tiene o no un Primer Plano, sino que lo que me parece interesante hablando de la tensión entre documental y ficción, es que aquí hay un acercamiento en el eje, es decir que el personaje tuvo que haberse detenido para que Rogosin pudiese hacer el corte en el eje, para que Salyer quede en Primer Plano. Ese corte en el eje permite pensar en la voluntad ficcional de Rogosin.

Por otra parte creo que la relación que podría haber entre las fotografías de Weegee, con algunas secuencias del film **Maridos** de Cassavetes, en especial la secuencia del bar en la que los personajes interpretados por Ben Gazzara, Peter Falk y Cassavetes, van

emborrachándose mientras toman cerveza y cantan, es el registro del exceso. En la película de Rogosin, llama la atención que siendo como es un film con borrachos auténticos, siempre logre contener cualquier desborde, y nunca la estructura de la película se vea desbordada por lo real, aún en el final cuando ya el personaje prácticamente está en la ruina.

En **Maridos** Cassavetes trabaja con actores y, paradójicamente, logra filmar el exceso, mientras que en Rogosin el exceso está siempre latente pero es controlado, y se podría decir que Cassavetes, que es un director de ficción, registra esa ficción con procedimientos documentales hasta llegar al desborde, y en eso tiene algún punto de contacto con las fotografías de Weegee, mientras que Rogosin, realiza el documental valiéndose de procedimientos de ficción que le permiten controlar o atenuar el desborde.

D. OUBIÑA: La frase de Rogosin donde habla de películas color de la sangre, puede hacer pensar en películas que tienen más vida, que se oponen a lo rosado de otras películas, y también puede hacer pensar en películas más violentas, más crudas.

Nicolás mencionaba la muerte de Gorman poco después de filmada la película. Quizá si la película durara 15 minutos más, podríamos tener la muerte de Gorman en cámara.

También podría establecerse una posible relación de **On the Bowery** con el cine —llamémoslo de alguna manera— etnográfico. Se sabe que uno de los cineastas más admirado por Rogosin era Robert Flaherty, y tengo la impresión de que filma a estas personas del Bowery como si fueran una comunidad extraña. Va al Bowery, se instala allí, se viste como ellos para entrar a los bares y poder entablar conversacio-



nes; establece con estos personajes urbanos, que no están tan distantes, una relación como el cine etnográfico había planteado: ir al lugar, convivir con las personas, observar sus costumbres, retratarlas de la manera más fiel posible.

Rogosin nunca confía en una supuesta imparcialidad de la observación, y cuando aparece un gesto o una acción imprevista la amplifica, como si toda la película estuviera impregnada de esos gestos imprevistos, inversamente a lo que ocurre con el cine más corriente que controla cualquier intromisión de lo imprevisto. Rogosin decía que no sabía muy bien cómo plantear los diálogos en la película: por un lado no podían ser completamente escritos y por el otro tampoco era posible dejarlos al libre albedrío de los actores. Cuenta que durante el rodaje descubre que Ray y Gorman tenían una gran cantidad de anécdotas para contar, como si fueran los dos una gran enciclopedia de historias de vida, y que las recordaban muy fácilmente. Entonces se dio cuenta de que tenía que pedirles a sus personajes que contaran sus propias historias y que, en la medida en que dialogaran con sus propias palabras, contando sus propias historias, la película se iba a mantener en ese plano de credibilidad y de espontaneidad. Por eso me parece interesante que en la película una cierta idea de lo documental, no aparezca asociada a una especie de observación inalterada de la realidad; pero es cierto también que la ficción no aparece como un mero desvío de la realidad, sino que funciona como un atajo para llegar a lo real. La ficción en esta película es lo que permite ver con más claridad lo que de otra manera no se hubiese podido ver tan nítidamente.

N. ZUKERFELD: Me parece que la idea de “retrato” aparece en la película, la idea de retratar una zona y a las

personas que viven en ella, y que puede estar asociada con lo que decía David sobre los diálogos, que quizás sea posible pensarlos como si fueran entrevistas. Mientras que en el documental convencional el entrevistador le pide al entrevistado que cuente determinadas cosas, acá lo interesante es que las entrevistas se hacen entre las mismas personas que viven ahí: Hendrix entrevistando a Matthews, Ray entrevistando a Gorman y así sucesivamente. Cuando Hendrix entrevista a Matthews, por ejemplo, tiene toda la actitud de un entrevistador, su manera de escuchar, de asentir a ciertas cosas, me hizo acordar a **Masculino Femenino**, la película de Godard en la que Jean-Pierre Léaud entrevista a una chica, y cómo ese diálogo permite hablar de ciertas cosas del París de la década del 60. Y por otro lado pensé en un diálogo de la película **Cuento de verano** de Rohmer, cuando un viejo que vive en un barco cuenta la historia de una canción, que también está concebido como una entrevista que los personajes le hacen a ese personaje que vive ahí y conoce la historia de la canción. Tanto en la película de Godard como en la de Rohmer son como desvíos que, cada uno con sus procedimientos, nos hacen ver cómo aparece algo de lo real. Y aquí, en la película de Rogosin, hay algo que no es tan diferente a eso, pero que parece más naturalizado porque estos procedimientos están distribuidos a lo largo del relato.

D. OUBIÑA: Me gustaría plantear algo que podríamos llamar “la relación entre lo documental y lo poético”. Pensaba en esto a propósito de una cita de Rogosin que dice: “Cuando estaba haciendo **On the Bowery**, la película me enseñó un cierto método de moldear la realidad dentro de una forma que pudiera tocar la imaginación de los otros. La realidad total de una co-



munidad o de una sociedad es tan vasta, que cualquier intento de detallar esa totalidad podría resultar nada más que un catálogo sin sentido, una representación factual, y a ese resultado yo lo llamo documental. La gran obra de Flaherty, no tenía que ver con el documental más que lo que la gran poesía tiene que ver con el reporte factual de un sociólogo”.

Es interesante esta relación entre poesía y documental, porque muchas veces la idea de lo poético suele oponerse a lo documental como si el documental estuviera obligado a ser meramente informativo o ilustrativo, y la idea de creación circulara por otro lado. Muchas veces se dice “documental de creación”, para oponerlo a lo que sería simple documental descriptivo. Rogosin repone este vínculo entre el documental y la poesía: el gran documental es poesía, eso es lo que dice. Y también dice que sería imposible lograr una imagen total de una sociedad o de una comunidad: de manera que el documental no es ese género exhaustivo, esa especie de espejo sobre lo real, sino que funcionaría como una suerte de prisma que permite sintetizar de una manera creativa la imagen de una realidad dada. El documental, dice Rogosin, es lo que moldea una realidad, lo que permite a los otros imaginar una realidad.

N. ZUKERFELD: Quería agregar que Rogosin decía sobre esta película, que la pensaba como si estuviera esculpiendo algo, como si fuera una escultura, y esto tiene relación con esta idea de moldear una realidad, como si se extrajera algo de una piedra moldeando a partir de su material.

D. OUBIÑA: Me interesaba plantear algo sobre la serie de retratos de los borrachos (cuando Ray se va del

refugio y también al final, cuando vuelven a verse esa serie de primeros planos de la gente del Bowery), en relación a lo que decía Rogosin sobre el documental y la poesía, ya que en estos retratos parece abandonar este punto de vista, para adoptar otra actitud, como una bajada de línea, o una cierta moraleja sobre los efectos nocivos del alcohol. Creo que Nicolás pensaba algo al respecto.

N. ZUKERFELD: Creo percibir algo hacia ese final que menciona David, cuando Ray está recostado en el poste que es el mismo, o muy similar al poste donde se apoyaba Gorman Hendrix al comienzo, lo cual, por otra parte, y sin pretender estirar demasiado el hilo, puede ser visto como una suerte de metáfora del destino que espera a Ray. Los personajes del Bowery del final están filmados con una cámara en mano, no tan fijos como los del principio, y desde muy cerca, como si en el transcurso de la película se hubieran ido acercando cada vez más a los rostros de los borrachos. Pensé en lo que escribe Bazin sobre **La Tierra tiembla** de Visconti, donde dice que lo que le llama la atención en la película es que parece oscilar entre dos procedimientos, uno sería el procedimiento de Rouquier en **Farrebique**, y el otro el de Welles en **El Ciudadano**: “dos polos de la misma técnica realista, el primero alcanza la realidad en el objetivo y el segundo en las estructuras de su representación”. Y después dice: “Las imágenes de **La tierra tiembla** encierran paradójicamente la habilidad suficiente para integrar el realismo documental de **Farrebique** con el realismo estético de **El Ciudadano**”.

Me parece que esos planos finales de la película de Rogosin encierran ese realismo estético de **El Ciudadano**, es decir que hay cierta estetización en esos



planos que me permitían pensar que estaban puestos para dar cuenta de algo concreto. No quiero decir que **On the Bowery** sea una película moralista, pero hay algo ahí que destilan esos planos que me permiten pensar en ese algo más.

Me pregunto si la película se posiciona en contra de los efectos nocivos del alcoholismo, y no tengo respuesta, pero hay algo que particularmente me choca respecto a cómo la película presenta a estos hombres del Bowery. Se puede pensar cómo el montaje permite acumular estos planos y dar idea de algo muy contundente, ya que me parece, como a Zavattini, que: “cada contenido encontrará su técnica, después vendrá el tema de la imaginación”. En **On the Bowery** cada contenido encuentra su técnica pero al final es la técnica la que da cuenta de un contenido. Es como si a Rogosin, no le alcanzara esa ambigüedad de lo real, que es la base de la película, y tuviese que forzar esa idea con esa serie de Primerísimos Primeros Planos de esos hombres del Bowery.

R. BECEYRO: Se habló de una panorámica que sigue al personaje y que tiene la marca de la ficción, ya que no es una panorámica dubitativa, que va a la búsqueda de algo. Pero creo que hay otra cosa que tiene la marca de ficción: la entrada en cuadro. Es como si tuviéramos planos documentales y planos de ficción, en los cuales la diferencia de los materiales obligase a procedimientos diferentes. Las entradas en cuadro, los acercamientos en el eje, implican ciertos procedimientos, que en verdad son ni de ficción ni documentales: son procedimientos que pertenecen al cine. A materiales diferentes corresponden procedimientos diferentes, y señalan la procedencia de esos materiales y la técnica puesta en movimiento. Señalabas la paradoja de que en **On the Bowery**, film documental,

existe el control, mientras que en **Maridos**, film de ficción, existe el descontrol. Pero se podría decir que las dos películas quieren tener “todo”, partiendo de materiales diferentes, materiales que se resisten al control y que se busca controlar, y materiales ya controlados a los que se busca descontrolar. Ahí tenemos como resultado el extraordinario film que acabamos de ver y el otro extraordinario film de Cassavetes, **Maridos**.

Son películas en las cuales estas cuestiones de las que hablamos aquí, ellos se las plantearon, y también las resolvieron; en esos films está “todo”.

N. ZUKERFELD: Cuando se habla de planos, hay que también hablar de corte. La primera vez que se lo ve a Gorman, está el plano vacío y él entra en cuadro, es verdad; me pregunto qué hubiese pasado si Gorman ya hubiese estado en el plano contra el poste de luz. En el primer momento dentro del bar, una vez que Ray llega y ya está sentado, a izquierda de cuadro, hay un tipo pelado que se acerca y también hay un corte en movimiento cuando se sienta. Pero hay un momento en que está el pelado sentado y está Ray con la primera cerveza que pide, y el pelado hace un gesto como si hubiera escuchado a Rogosin o a alguien que le indica “andá ahora”.

D. OUBIÑA: Lo otro que me parece una marca fuerte es la manera en que Rogosin integra lo documental y la ficción; no es solamente los cortes en el eje, la entrada o salida de cuadro, sino la manera en que corta de un cuadro al otro. Llama la atención que haya muy poca cámara en mano: hay cámara en mano en el momento en que los *homeless* están entrando al refugio de la iglesia, y en los Primerísimos Primeros Planos de los borrachos, pero en general, no la hay, ni siquiera en la escena en que Ray se escapa

del refugio y va al bar. Obviamente hay una mezcla de situaciones que se han puesto en escena, y situaciones que se han capturado; pero Rogosin encuentra el punto de continuidad, al normalizar las escenas documentales usando trípode.

Si tomamos los primeros momentos de la película, cuando Ray va al bar, allí tenemos planos del personaje que llega con la valija pero todavía no entra. Después tenemos un plano de personajes que están dentro del bar, acodados en la barra, hablando entre sí: un plano documental. Y luego entra Ray al bar, pero ya no vemos a los personajes de la barra, aunque sí continuamos escuchando sus voces. Siguen otros planos de Ray, ahora acodado también en la barra, pero en otro sector. De modo que tenemos una serie de planos que no han sido rodados en continuidad; pero lo que establece una continuidad entre unos planos y otros, es el sonido: seguimos escuchando a esos personajes del comienzo aunque ya no los vemos. Me parece que hay un gran trabajo de construcción para fundir las tomas que son documentales y las que han sido puestas en escena.

N. ZUKERFELD: El concepto de amalgama que se asocia a Rossellini, que integraba actores no profesionales y profesionales, puede aplicarse a la película de Rogosin, en la unión de procedimientos documentales y ficcionales.

O. MEYER: Esos planos de borrachos, al final de la película, que no son los últimos porque después volvemos a planos de Ray, son planos subjetivos, procedimiento típico del cine de ficción, pero además instauran una duda: ¿por qué Rogosin eligió esos planos? En realidad esos planos están en función del personaje, son subjetivas de él, hay como una disonancia,

con el posible sentido de la película, y uno puede imaginarse que eso es lo que está pensando el personaje que va a ser su futuro, o esto es lo que piensa Rogosin del alcoholismo.

D. OUBIÑA: Creo que la secuencia empieza siendo una subjetiva en términos conceptuales. Estos planos podrían funcionar como contraplanos de lo que está viendo Ray, pero me parece que ponen en cuestión esta idea de subjetiva de Ray y terminan convirtiéndose en una perspectiva moral del propio Rogosin. Esos personajes miran a cámara de manera ostensible, por lo menos varios de ellos. La cámara está muy cerca y, en ese sentido, es como si empezara siendo una subjetiva de Ray y después Ray le cediera la palabra a Rogosin. Cuando Gorman vuelve al bar y le cuenta a sus amigos que le dio dinero a Ray para que se vaya del Bowery, el último plano de esa secuencia (que es el que empalma con el plano de Ray observando a los borrachos del final) es una imagen de un parroquiano que dice en Primer Plano: “va a volver”. El plano dura unos segundos después de dicha la frase, como un subrayado de lo que acaba de decir: sólo faltaba que Rogosin hiciera un zoom.

N. ZUKERFELD: Ese zoom no está, pero hay una música deprimente que aparece en ese momento que está marcando lo terrible de esa frase.

L. ZYLBERMAN: Me parece que lo documental se ve demasiado controlado en la película. Tengo la impresión de que no hay desborde de lo real, que está muy contenido, porque me imagino lo que puede ser trabajar con borrachos, y sin embargo hay control; no hay miradas a cámara, por ejemplo, hay como una violencia latente que en ningún momento se manifiesta.






■ On the Bowery (1957)

D. OUBIÑA: La película está como navegando todo el tiempo entre el documental y la ficción, y me parece que las valoraciones son relativas respecto a las perspectivas que se le asignen a la película. Si se la mira como un documental que tiene elementos de ficción, entonces la ficción funciona como controlando o acotando el desborde de lo documental. Si se la mira como una película de ficción, aparece más desbordada de lo que suelen ser las películas de ficción, porque le da mucho margen a situaciones que son imprevistas, aunque no acaben descontrolándose por completo. Si uno compara ésta con otras películas de ficción, tiene que admitir que es más descontrolada de lo que esas películas son, que tiene como derrapes hacia lo documental.

R. BECEYRO: Quisiera decir algo sobre esa especie de molestia que parece generar en algunos de los presentes, la posición crítica de la película de Rogosin respecto al alcoholismo, que permite retomar la misma cuestión que se planteó anoche viendo **Niebla de guerra**. De la misma manera que **Niebla de guerra** es un documental sobre McNamara, **On the Bowery** es un documental sobre el alcoholismo. En consecuencia cada uno de los espectadores enfrenta la película con las opiniones previas que se tenían sobre el alcoholismo, en un caso y sobre McNamara en el otro. Si alguno de los presentes tiene una opinión extremadamente liberal sobre las costumbres, encuentra en el puritanismo de Rogosin respecto al alcoholismo, algo intolerable, pero eso es algo anterior a la película. Lo interesante sería ver tanto en la película sobre McNamara, como en **On the Bowery**, lo que en la propia película manifiesta la opinión de la película. Es verdad que en el caso de Rogosin la cuestión se ve claramente, esa especie de cruzada contra el alcoholismo que

tanto perturba en esta sala, pero el caso de McNamara es mucho más interesante, no es unívoco. Si pudiéramos dejar de lado lo que se piensa por fuera de la película, en la de Morris hay diversas situaciones mostradas de maneras diferentes: por ejemplo todo lo que concierne a Kennedy, el asesinato de Kennedy, su entierro en Arlington, donde la película “sigue” a McNamara en su relato, lo muestra emocionado, y no hay nada en la película que contradiga eso, pese a que he escuchado a algunos espectadores que se burlaban del cementerio de Arlington, lo cual demuestra que pese a todo lo que la película dice, puede aparecer algo que está fuera de la película, que no está avalado por la película. Y hay otro extremo en la película en el que McNamara, en *off*, dice: “He aprendido muchas cosas”, mientras se ve a un soldado ametrallando en Vietnam, y ahí la película no sigue el discurso de McNamara sino que lo enfrenta. Otro dato del enfrentamiento de la película con lo que dice McNamara es la frecuente intervención de Errol Morris en el transcurso de la película. En el momento en que habla de la muerte de Kennedy, con el material de archivo sin manipular que ilustra lo que McNamara esta contando, es como si la película estuviera a favor de su discurso, y digo esto a pesar de que cuando uno dice que la película dice esto o aquello, sabe que siempre es una película vista por alguien y que no hay manera de llegar a una objetividad absoluta sobre lo que hace, dice, propone, la propia película.

N. ZUKERFELD: Con respecto a lo que acabás de decir, no sé si la película es una película sobre el alcoholismo, es sobre el Bowery, una zona de Manhattan; que en ese momento esa zona haya sido una zona de borrachos, de gente que está en decadencia, es algo que tiene que ver con la actualidad de ese lugar. Lo que sí me parece es que la película durante unos 58



minutos utiliza un procedimiento, y que en los últimos minutos asume otro procedimiento. Que me moleste la posición moralista de Rogosin sobre el alcoholismo es otra cuestión. Pensaba en el ejemplo citado anteriormente de cómo Bazin miraba **La tierra tiembla**, que es una película que comienza con un texto marxista en el que se habla de la lucha de clases, y Bazin dice: “No prejuzgo en absoluto la sinceridad del comunismo de Visconti. Pero, ¿qué es la sinceridad? No se trata, entiéndase bien de un paternalismo con relación al proletariado. (...) quizás se trata más bien de una participación estética en la Historia. Sea como sea, estamos muy lejos de la convicción comunicativa de **El acorazado Potemkin** (...) Es cierto que el film [**La tierra tiembla**] tiene un valor propagandístico, pero objetivo; con un vigor documental que no encuentra apoyo en ninguna elocuencia afectiva”. Bazin descubre que hay algo en la forma de Visconti, que permite que el espectador perciba esa forma, aún teniendo un cartel rodante al comienzo de la película en el cual Visconti explica lo que pretende hacer, y planteé un programa estético-ideológico muy concreto.

R. FILIPELLI: Si se puede hablar con la precisión y la descripción de los problemas cinematográficos que hicieron ustedes, es porque la película no es “sobre” algo. Cuando las películas son sobre algo, se habla sobre ese algo, no sobre la película. Cuando uno dice que tal película es sobre la guerra de Vietnam, se habla sobre la guerra de Vietnam. Y estas películas permiten hablar sobre ellas porque son sobre nada. El problema de ser sobre algo me parece que es el problema de las malas películas. Por otro lado me parece que esta idea de los planos ficcionales y los planos documentales me resulta por momentos incomprendible. Son planos, si no, es como si se escu-

chara a Rogosin diciendo: “ahora vamos a hacer un plano de ficción, ahora vamos hacer uno documental”, cosa que no me parece que pase en la película.

R. BECEYRO: Es cierto que Rogosin no dice: voy a hacer un plano documental, voy a hacer un plano de ficción, pero enfrenta diversos materiales y conoce las técnicas más adecuadas para enfrentar unos y otros. Es cierto que todos los planos son planos, pero me parece que las técnicas son radicalmente distintas. Sería casi una locura si se enfrentaran ciertos materiales con las técnicas adecuadas para otro tipo de material.

MARILYN CONTARDI: Sé que me estoy metiendo en la boca del lobo, pero ahí voy. Vuelvo a **Niebla de guerra**, y me parece que a pesar de que McNamara es el protagonista absoluto, el film habla de muchas cosas, sitúa la guerra de Vietnam en una línea que nace con la Segunda Guerra Mundial y sigue con Corea. Si un espectador se limitara a plantear la cuestión de que McNamara es culpable o inocente, creo que dejaría de lado muchas cosas planteadas por la película.

Pienso en **Un vivant qui passe**. En el film de Lanzmann también hay un entrevistado, un personaje central, pero hay tantas cosas alrededor que sería injusto reducir todo a ese personaje.

D. OUBIÑA: Creo que el film de Morris desplaza el centro de la cuestión, que no es sólo McNamara, para plantear, efectivamente, otras cuestiones. A veces uno tiene la “verdad” de McNamara; pero me sorprende que el personaje se emocione tanto con lo que concierne a Kennedy, mientras que se emociona menos cuando dice que su mujer seguramente murió, en parte, por su decisión de abandonar la Ford y de entrar en el gobierno de Kennedy.

R. BECEYRO: Acabas de decir algo que puede ser visto de otra manera. Ante las cuestiones, digamos, personales, McNamara se niega a desplegarlas. Un mismo hecho puede ser visto, entonces, como ausencia de emoción, o como una zona reservada, que considera que la película no debe tocar.

Creo que Morris, a todo lo largo del film, quiere hacer “cantar” a McNamara, y a veces un mismo procedimiento es usado de manera diversa. No es lo mismo prolongar el plano de un McNamara conmovido ante la muerte de Kennedy, que el mismo McNamara tratando de contrarrestar algunos de los embates de Morris.

PATRICIO COLL: En **On the Bowery**, que es lo que yo llamaría un “docudrama”, existen, claramente diferenciados, los materiales documentales y los de ficción. Rogosin, por otra parte, desarrolla un tema, que es el alcoholismo. En medio de lo que funciona como una escenografía, la del Bowery, va desarrollando los segmentos de ficción de la historia del personaje, que concluye, de manera explícita, con el “va a volver”, que marca claramente la posición de la película. **On the Bowery** es un film de tesis, y creo que se puede advertir la dificultad que tiene para unir los borrachos reales con la estructura de esa narración, ese relato ejemplificador.

R. FILIPELLI: Cuando oigo hablar del Bowery, pienso en Charles Mingus. El Bowery no era el lugar de los borrachos, era el lugar de los desplazados, de quienes no tenían un lugar en la cultura americana. Obviamente borrachos y drogadictos forman también parte de ese lugar. Cuando veo **On the Bowery** me viene el deseo de escuchar la música de Mingus.



Tercer día

D. OUBIÑA: **El ojo salvaje** presenta una característica que la diferencia tanto de **El pequeño fugitivo** como de **On the Bowery**: el uso de la voz en *off*. Pero esta voz en *off* no es la clásica voz de un narrador incorporado cuyo relato vendría a organizar las imágenes. En primer lugar es un diálogo, y en segundo lugar ese diálogo se establece entre una voz masculina y la voz interior de esa mujer, Judith, que vemos en la imagen. Hay una especie de diálogo entre dos conciencias, o una conciencia desdoblada. Joseph Strick, uno de los dos directores de **El ojo salvaje**, realizó en 1967 una versión del *Ulises*, de Joyce. Menciono este dato porque en **El ojo salvaje** aparece lo que podría ser visto como el flujo de una conciencia desdoblada. Una especie de diálogo interior.

Ese diálogo es entre la mujer y su conciencia, o su ángel, o su doble. En un momento la voz masculina lo dice: “Soy tu ángel, tu doble, tu sueño salvaje, tu conciencia, tu dios, tu fantasma”.

El tono de ese diálogo es, podríamos decir, “poético”; esa voz no sólo narra, sino que comenta las situaciones de la película, yendo “más allá” de lo que se ve, de una manera metafórica.

El ojo salvaje no solamente mezcla lo documental y la ficción (lo que ya vimos en **El pequeño fugitivo** y **On the Bowery**), sino que en ella aparece lo experimental: el film puede ser visto como un experimento. No he visto que este experimento haya sido continuado por otros films y en ese sentido la película está muy datada, ha sido realizada en un momento preciso de la historia del cine americano.

El ojo salvaje une a un texto muy elaborado, una serie de momentos documentales, y en esa unión se plantea un problema. Lo que tiene de interesante este cruce entre imágenes documentales y texto poético, es

también lo que tiene de problemático: hay una especie de fricción entre las dos series. Mientras veía la película me preguntaba todo el tiempo qué es lo que había venido primero: si las imágenes, como una especie de catálogo desordenado y crítico de la cultura americana que luego se acopló ese texto que trata de organizarlas en un relato, o si primero estuvo el texto, y luego se trató de buscar las imágenes que llenaran los casilleros vacíos, nacidos de las alusiones de ese relato.

Por lo que sé, hubo primero un trabajo de recopilación de imágenes y luego apareció la voz para articularlas, pero quisiera conservar esa pregunta sobre qué hubo primero, porque es una duda que se plantea inevitablemente cuando uno ve la película. Además tengo la impresión de que la voz en *off* tiende también un poco a “sociologizar” las imágenes, como si la historia de esta mujer fuera un poco todas las historias, y Judith representara a todo un conjunto social.

Hay un par de momentos en **El ojo salvaje**, en que la voz masculina interroga a Judith para que diga lo que piensan las personas que aparecen en las imágenes que estamos viendo. Por ejemplo cuando vemos a una pareja que camina tomada de la mano, la voz pregunta a Judith: “Decime qué están pensando”. Lo mismo sucede con los grupos de mujeres que están comprando en la tienda.

A partir de esta interrogación Judith empieza a imaginar lo que piensan esas mujeres, pero lo enuncia en primera persona, como poniéndose en el lugar de todas ellas. Este procedimiento me parece que permite comprender el funcionamiento de la propia película, que interpreta esas imágenes documentales y construye un discurso sobre la cultura americana, a partir de esa interpretación. Ese texto, decía antes, desplegaba un discurso más sociológico, lo que

aplana las imágenes, las vuelve más esquemáticas. El otro elemento de **El ojo salvaje** que llama la atención es el montaje. Las imágenes de Judith, que aparecen claramente puestas en escena, se entremezclan de una manera perfecta con las imágenes documentales: la lucha libre, el bingo, el strip tease, el predicador en la iglesia, que constituyen un catálogo de ciertos momentos de la cultura norteamericana.

Esta perfección técnica del montaje encubre, o revela, un problema. En el cine clásico el personaje funcionaba como una singularidad excepcional, como un prisma que revelaba, de manera oblicua, una totalidad social. Judith no es un personaje excepcional, ya que todo el tiempo se trata de subrayar que es una mujer común, un personaje cualquiera. Lo que le pasa a Judith les pasa a todas, y no funciona como una síntesis, sino como una generalización.

Judith está así obligada a representar a todas las mujeres que vemos en la película, lo que la convierte no ya en un personaje típico, sino en un personaje estereotipado. Al mismo tiempo todas las mujeres funcionan como una repetición o una reduplicación de Judith, lo que elimina los matices individuales y anula también todas las historias individuales que estarían contando las imágenes documentales.

1959, el año de **El ojo salvaje**, es también el año de **Shadows**, de Cassavetes, y en 1961 Shirley Clarke realiza **The connection**. Ya se ha hablado sobre la relación entre los films de los 50 con Cassavetes y el *New American Cinema* (sobre todo con el cine de Cassavetes, que aparece como la culminación del cine de los 50). Mientras en **El ojo salvaje** el vínculo entre texto en *off* e imágenes documentales se establece en un plano que podríamos llamar conceptual, en el cine de Cassavetes el vínculo se establece en un plano formal.

El ojo salvaje es el título de la película y puede pensarse que es el ojo de la cámara. Pero acá, como en toda película, hay un ojo y un oído. Y mientras el ojo es salvaje, crudo, brutal, el oído tiende a domesticar esa brutalidad de las imágenes documentales. El ojo puede ser salvaje, pero el oído no lo es. En pocas escenas se mantiene el sonido directo, pero esas escenas son las más intensas: pienso en el match de lucha libre con la reacción descontrolada de los espectadores y, sobre todo, en la escena, muy larga, cuando Judith va a la iglesia donde el predicador cura a los fieles. Mientras que en el match de lucha Judith aparece integrada y se la ve en varios planos, en la escena de la iglesia prácticamente no interviene.

Me sigo preguntando qué habría pasado si la película hubiese prescindido de la voz en *off* e incluso de la historia de Judith, y se hubiera limitado al catálogo salvaje de la cultura americana. Seguramente hubiera sido una película menos novedosa, menos experimental, pero quizá hubiera tenido una potencia mayor.

Cuando se estrenó **El ojo salvaje**, Jonas Mekas estableció un paralelo entre la película y el sol de California, donde se filmó: un sol intenso, crudo, sin sombras, sin lugar para los grises.

Habría que pensar que el sol de California ha producido una insolación en este ojo salvaje, y así se produce, de una manera cínica, un achatamiento de las cosas. El diálogo de Judith y su ángel es irónico, cínico, misantrópico,

Mekas dice: "En Nueva York las mismas escenas habrían adquirido una cierta tristeza, una cierta humanidad".

GUSTAVO NORIEGA: Coincido con David en todo lo que dijo, sobre todo esa mezcla de un texto muy retórico y las poderosas imágenes documentales.

Creo que de **El ojo salvaje** sale, efectivamente, la línea que conduce a Cassavetes, pero también sale otra línea, la del Cine directo, que se dice que la cámara tiene un ojo salvaje, un ojo que tiene un poder extraordinario para develar la realidad, y que debe ser usado. De ahí sale esa línea que, de manera desafiante, prescinde de música, de comentario en *off*, y que toma de esta película la posibilidad de registro y utiliza ese ojo salvaje, que ve, ve y ve lo que está pasando frente a la cámara. Pienso en **Primary**, que se filma en el 60, poquito después de **El ojo salvaje**. Viendo **El ojo salvaje** pensaba dos cosas (porque la propia película tiene dos cosas). En primer lugar qué libertad tiene, al utilizar una voz en *off* que va tan a contramano de las imágenes. Hoy no se podría hacer una película así.

En segundo lugar, si se hubiera limitado a lo documental (el bingo, la lucha, el predicador evangelista), habría sido quizá una película entre tantas. Habría sido sin duda un film muy poderoso, con esa mostración de un lugar doblemente extranjero: los Estados Unidos, y los años cincuenta, un viaje en el espacio y en el tiempo.

No sólo la retórica de **El ojo salvaje**, con su texto literario, muy elaborado, aparece como datada, sino también su temática. El divorcio de Judith aparece como una tragedia, y eso quizá era un poco así hace cincuenta años, pero no hoy. Sin embargo el poder de las imágenes es tan extraordinario que ha perdurado esos mismos cincuenta años. El experimento de **El ojo salvaje** quizá haya sido obturado, pero sigue viviendo el ojo de esa cámara que registra lo real.

N. ZUKERFELD: Volviendo al uso de la voz en *off* en **El ojo salvaje**, me hizo pensar en dos películas, poste-

riores: **Las alas del deseo**, de Wim Wenders y **Dos o tres cosas que yo sé de ella**, de Godard. **El ojo salvaje** tiene como dos cosas diferentes, y se puede pensar que las películas realmente interesantes tienen más de una cosa. Recuerdo lo que David Oubiña escribía respecto a la “doble imagen”. En todos los casos mencionados el texto en *off* construye otra “imagen” diferente a la propuesta por las imágenes: el Berlín de Wenders, la Francia de Pompidou en Godard, la sociedad americana en **El ojo salvaje**. Wenders o Godard construyen una doble, o triple imagen (según el título del film de Godard).

D. OUBIÑA: Creo que tanto en **Las alas del deseo** como en **El ojo salvaje**, la voz en *off* está como impuesta por el cineasta, mientras en **Dos o tres cosas que yo sé de ella** eso no sucede nunca. En el film de Godard hay imágenes y una voz en *off*, porque el cine es imagen y es sonido, pero la voz en *off* funciona en unidad con las imágenes, y no tiene la misión de otorgar una dimensión sociológica al film.

G. NORIEGA: A causa de una cierta preferencia que siento por el documental (me interesan todos los documentales, los que me gustan y los que no me gustan), a veces llego a ver en *Discovery Channel* documentales sobre el apareamiento de las libélulas. Pero para reivindicar a los canales de cable, no hace mucho vi **The love we make**, de Albert Maysles, siguiendo a Paul McCartney mientras prepara y luego realiza, un espectáculo en Nueva York, en homenaje a los fallecidos por el atentado a las Torres Gemelas. Se filmó en 2001, y se estrenó en 2011. Un extraordinario film con un Paul McCartney a quien, junto a los otros Beatles, ya los Maysles habían filmado en



1964, durante la primera presentación del grupo en los Estados Unidos.

No olvidemos tampoco que los hermanos Maysles habían hecho **El vendedor de Biblias**, el extraordinario film que desarrolla las posibilidades de un método de trabajo estricto: ni comentario en *off*, ni música diegética, sólo paciencia para filmar, relación con la persona que se está filmando, paciencia para montar.

Quisiera contar una experiencia extraordinaria que tuve en Amsterdam, en 2001, cuando Albert Maysles acababa de filmar **The love we make**, aunque yo no lo sabía. Pude cenar, el sueño de todo fanático de los documentales, con Albert Maysles y con Frederick Wiseman (a Wiseman no le gusta la comida tailandesa). En esa ocasión asistí a una charla que dio Wiseman, que duró 3 horas, y en la cual aprendí mucho. En cierto momento un espectador le preguntó a Wiseman cuándo dejaba de incluir algo en una película suya, y con qué criterio lo hacía. Ese espectador había planteado así una cuestión central de los documentales: qué es lo que se incluye y qué lo que se deja afuera.

Wiseman contestó que en cierta ocasión, estaba filmando en el subterráneo de Nueva York, cuando uno de los obreros tocó el tercer riel y se electrocutó. El cameraman siguió filmando y tenía el registro de todo lo que había ocurrido después, la llegada de los familiares, la agonía del obrero, la despedida de su familia. Nada de eso, dijo Wiseman, incluí en la película, y después de una pausa un tanto teatral agregó: "Hoy lo hubiera incluido". Con lo cual me parece que la decisión de incluir o no ciertos materiales en la película, algo que tiene que ver con la ética del realizador, puede dar lugar a largos debates.

Para concluir, recuerdo que después de ver una película en la que se veía a una mujer sufriendo las humi-

llaciones más horribles, le pregunté a su realizador, el japonés Takashi Mika cuál era el límite que no traspasaría, a lo que contestó, después de una pausa también teatral, que nunca incluiría a un niño llorando, porque eso supondría que debía haberlo hecho llorar.

R. BECEYRO: En este Encuentro hay una especie de arco que une los films de los cincuenta con los documentalistas actuales: anoche vimos **La danza**, de Frederick Wiseman. Si tomamos el comienzo del arco, los films de los cincuenta, y hoy hemos visto **El ojo salvaje**, se advierte que hay una mezcla de elementos contrapuestos, que no llega nunca a ser armónica, que siempre exhibe un desequilibrio. En **El ojo salvaje**, como se dijo, ese desequilibrio se percibe en la escena del Reverendo, donde la inclusión de los planos de Judith resulta como forzada, y entonces el desequilibrio se hace todavía más evidente. Si uno compara con el film canadiense **La lucha**, de 1961, es decir, dos años después de **El ojo salvaje**, que también se dio aquí en uno de los Encuentros, puede notar la diferencia. **La lucha** trabaja con elementos homogéneos, todos forman parte de un mismo acontecimiento, no hay tomas preparadas para servir a un relato preestablecido, no tiene nada que forzar, no tiene que incluir tomas de una protagonista, como sucede con las de Judith en **El ojo salvaje**. En cuanto al problema de lo filmable, de lo mostrable en un film, uno puede recordar la película de Depardon **Faits Divers**, en la cual se filma la muerte, y quizá pueda decirse que el límite ético sobre lo que se puede o no mostrar, depende de una cuestión que no es ética: es necesario que la película en la que se incluye eso, sea una buena película. Es el valor de la película la que establece el límite de lo mostrable.

O. MEYER: Volviendo sobre la cuestión de la ética, sobre cuáles serían los límites que se impone un realizador, en un encuentro anterior se discutió sobre la secuencia de **Shoah**, en la cual Lanzmann interroga al peluquero, y prácticamente lo acosa para que cuente lo que sabe de los momentos previos a la entrada de las personas a la cámara de gas, de lo cual él fue testigo y que le resulta muy doloroso recordar. Creo que la justificación de ese encarnizamiento de Lanzmann para que el testigo cuente lo que sabe está en el hecho de que, además de lo que logra para la película, está defendiendo la causa de ese mismo testigo. Y es lo mismo que se plantea para otros casos, De Sica con el chico en **Ladrones de bicicletas**, por ejemplo.

G. NORIEGA: Lanzmann es un caso crítico, se podría decir que gracias a ciertas transgresiones a la ética logró con **Shoah** una película extraordinaria. Pero me parece que los problemas con Lanzmann están en otro lado. En el caso de la peluquería vemos que al final Abraham Bomba, el peluquero, cuenta lo que sabe y queda registrada la manera en que Lanzmann lo estuvo presionando, pero lo que no tiene justificativo es cuando toma con cámara oculta al ex SS. Esa es una escena mucho más problemática que la de la peluquería, y en **Un vivant qui passe**, hay otro problema ético. Es la primera vez que hay un contraplano de Lanzmann, y la película termina con Lanzmann teniendo la última palabra. Creo que el problema ético de **Un vivant qui passe**, no se plantea por la relación que establece con el personaje, el doctor Rossel, sino por el hecho de quedarse con la última palabra. Es un procedimiento totalmente opuesto a lo que se ve en las 9 horas de **Shoah**.

R. BECEYRO: No voy a defender a Lanzmann porque Lanzmann no necesita que lo defienda nadie. Pero en el momento final de **Un vivant qui passe**, cuando la cámara deja al doctor Rossel y gira 180º para encuadrar al propio Lanzmann, que está leyendo el texto de Epstein, tuve una de las emociones más grandes como espectador.

Se trata de una transformación gradual que opera Lanzmann. Al principio imagen y palabra pertenecen al entrevistado. A partir de un cierto momento interviene la voz de Lanzmann, que cuestiona a Rossel, a lo que pensó en aquel momento, y a lo que sigue pensando ahora. Y finalmente Lanzmann ocupa la imagen, desalojando al entrevistado, ese hombre que no había visto nada.

G. NORIEGA: Ningún logro estético justifica una falta ética.

R. BECEYRO: Es lo único que la justifica.

M. CONTARDI: En realidad durante casi toda la entrevista de **Un vivant qui passe**, o más exactamente después de las generalidades del comienzo de la conversación, es decir una vez que queda claro cuál es la actitud del entrevistado ante el problema que se plantea, Lanzmann, que sostiene la posición contraria, se empeña en tratar de cambiar el punto de vista del entrevistado, como si verdaderamente fuera posible convencerlo mientras se realiza la entrevista. Una de las explicaciones posibles sería que lo que pretende el realizador no es que su entrevistado cambie de posición, y que termine la entrevista pensando de manera contraria a la del comienzo, sino demostrar inequívocamente que su punto de vista sobre los hechos es equivocado, presentándole numerosos

ejemplos que serían la evidencia misma de su error. El problema es que dado que Rossel, es entrevistado por haber visitado el campo de Terezín como miembro de la Cruz Roja Internacional, y por haber escrito un informe que no daba cuenta de la posición singular y dramática de los internados en ese campo, su entrevista no tiene la misma densidad dramática que otros testigos que aparecen en **Shoah**.

G. NORIEGA: Hay, creo, una nueva relación de poder en **Un vivant qui passe**, y Lanzmann hace nacer otra víctima. Aquí viene un golpe bajo: lo que digo me lo enseñó Beceyro en su ensayo sobre la foto de Robert Capa. [En *Ensayos sobre fotografía*, Paidós, 2003] Hay, creo, un abuso de poder por parte de Lanzmann en **Un vivant qui passe**.

D. OUBIÑA: Como dice Marilyn, Lanzmann trata de modificar lo real. En el mismo momento en que filma la película, Lanzmann trata de convencerlo a Rossel de que estuvo, y está, equivocado. Confieso que tengo con las películas de Lanzmann una relación ambivalente: son geniales a pesar del propio Lanzmann.

L. ZYLBERMAN: Dominick LaCapra, hablando sobre los entrevistados en **Shoah**, se preguntaba sobre el “después” de cada uno de ellos. ¿Qué pasaba con esos entrevistados a los que Lanzmann obligaba a contar cosas que quizá nunca habían contado, una vez que se los había filmado?

G. NORIEGA: Pero ese es el problema que se plantea al cine, documental o no. Es el problema que se plantea al film de Trapero **Elefante blanco**. Trapero va, filma en la villa y después se va.

M. CONTARDI: Volviendo a **El ojo salvaje**, es cierto que hay una especie de desequilibrio entre imagen documental y texto elaborado. Pero hay momentos en que se hace difícil pensar en sacar el texto: pienso en la tienda donde las mujeres compran ropas. Si se saca el texto eso tiene menor espesor. En la secuencia de la lucha, el texto desaparece.

G. NORIEGA: No es que uno critique el film. Se siente extrañeza ante esta mezcla de imágenes muy crudas y texto muy elaborado.

D. OUBIÑA: Es cierto lo que dice Marilyn. Hay momentos en los que las imágenes solas no hubieran tenido toda su significación. Y la película tiene la inteligencia de retirar el texto en situaciones donde las imágenes se bastan a sí mismas: la secuencia en la iglesia, por ejemplo. Ante la mujer que está en trance y que se separa del predicador, la cámara duda un momento y luego la sigue, porque se da cuenta de que es ahí, en ese elemento imprevisto, donde está lo realmente interesante.

Es cierto que **El ojo salvaje** es una especie de experimento, y es injusto juzgar a los experimentos sólo por sus resultados: hay que pensar en la audacia que hay detrás del ensayo. Pero al mismo tiempo no se puede ver **El ojo salvaje** sino desde el momento en que uno la está viendo, y ahí se nos aparece como un experimento de los años cincuenta, algo muy datado.

O. MEYER: En alguna medida Judith es como la representante de todas las mujeres que vemos en el film, pero creo que es mucho más. Es capaz de emitir juicios sobre esas mujeres que ninguna de ellas podría emitir. Es capaz de huir de esa iglesia donde se des-

pliega la locura de esos sanadores y sanados. Judith tiene una conciencia un poco mayor de la alienación. Un poco como cualquiera de nosotros, está alienada y tiene conciencia de su alienación. Creo que Judith sigue manteniendo su singularidad.

G. NORIEGA: **El ojo salvaje** efectivamente trata de mantener un delicado equilibrio, dado que esa mujer permite construir esa dimensión sociológica, pero al mismo tiempo se la destaca, señalando sus características distintivas.

GUSTAVO DURANDO: Me cuesta trabajo pensar en **El ojo salvaje** como un film documental, no tanto por la omnipresencia del texto, ya que hay muchos documentales con un texto abundante, sino por su poder. Es cierto que hay muchas imágenes documentales, pero aparecen como apoyatura de un texto previo, con un fuerte contenido poético. Hay una ingerencia tan fuerte del texto, que cuesta pensar el film como un documental puro.

P. COLL: Las objeciones que se han emitido, al descalificar el texto e incluso la presencia del personaje Judith, me parecen injustas. En el momento en que dejamos de lado el texto y a Judith, ya no hay película. Quedaría un material de archivo de imágenes sobre la cultura americana que podrían ser, en el futuro, utilizados por otros cineastas.

Y la otra cosa que me queda un poco oscura es una asociación que se ha efectuado entre los films que hemos visto en este Encuentro, con las películas de Cassavetes o el film de Shirley Clarke **The connection**. Me parece que nos encontramos ante propuestas y formulaciones muy diferentes.

D. OUBIÑA: No he intentado en ningún momento corregir la película, o dar consejos a sus realizadores sobre cómo hacer la película.

No creo que ésta sea una película fracasada (y por otra parte tengo cierta debilidad por las películas fracasadas). Dije que es una película datada.

Se mencionó a Cassavetes que me parece una sombra que sobrevuela a todos estos films, como una especie de culminación y como una clausura, al mismo tiempo. Así, inevitablemente, **El pequeño fugitivo**, **On the Bowery** y **El ojo salvaje** aparecen como los precursores del cine de Cassavetes, ese es el lugar en que han quedado colocados. Figuras centrales, como Cassavetes, ponen a circular alrededor suyo todo un sistema cinematográfico.

Hoy, 2012, después de Cassavetes y de Mekas, estas películas ocupan ese lugar.

G. NORIEGA: No hay que olvidar, incluso, la evolución tecnológica, que permitió que, después, Cassavetes y Maysles y Wiseman, pudieran hacer los films que hicieron.

M. CONTARDI: Quisiera recordar algunas otras películas en las cuales la utilización de la voz en *off*, y aun cuando ese recurso sea utilizado hoy muy excepcionalmente, resulta memorable, especialmente **La ciudad desnuda**, de Jules Dassin, donde la voz de Mark Hellinger, el productor, se presenta y luego dialoga con los personajes a lo largo de la película.

G. NORIEGA: Un error sería que el cine decidiera prescindir de la palabra, entre cuyas manifestaciones está el texto en *off*. Una película sin palabras no sería ni más ni menos cine que otra que las utilizara abundantemente.

