

■ montaje

montaje

Más allá del discurso

Entrevista con Anne Baudry

HISTORIA DE UNA COLABORACIÓN, EVOLUCIÓN DE UNA PRÁCTICA

¿Comenzamos con su encuentro con Comolli?

Nos encontramos en el IDHEC, donde él fue mi profesor de guión. Y me llamó cinco años después, cuando estaba haciendo una serie de films sobre la cocina: **La France à la carte** (1986). Eran trece films y por eso necesitaba a varios montajistas trabajando al mismo tiempo. Así se inauguró no sólo nuestra colaboración, sino también la modalidad de esa colaboración, porque él no podía estar en todas las salas de montaje al mismo tiempo, y entonces me dejó relativamente sola. Y se dio cuenta de que así las cosas estaban muy bien, porque así él podía ocupar el sitio del espectador. Y entonces seguimos trabajando así.

*El primer film de Comolli cuyo montaje hizo usted fue **Tous pour un!** (1988).*

Ahí se produjo una bisagra, porque se pasó de la filmación en película, al video. **La France à la carte** se filmó en 16 mm. y con **Tous pour un!** se pasó al video, lo que llevó a tener que manejarse con tiempo real, casetes, entrevistas que duran muchísimo, que ya no

Montajista, guionista y realizadora, Anne Baudry trabajó con Jean-Louis Comolli en los cuatro primeros films de la serie de films políticos sobre Marsella, en los cuales figura como co-realizadora con Comolli y Michel Samson. [En el número 2 de estos *Cuadernos de cine documental* apareció el artículo de Anne Baudry “Verdad y montaje”]

están limitadas por la duración del chasis. Una economía diferente: a la vez muchas más horas de material filmado, y una manera de filmar muy diferente.

¿Cuál es esta manera diferente de filmar?

Con película, se encuadraba y se preparaba mucho más, mientras que con video se filma de manera continua y en el montaje uno se encuentra con secuencias muy largas, filmadas en tiempo real. No es tanto en **Tous pour un!** que lo sentí, sino en **Marseille de père en fils** (1989), porque de golpe pasamos de tener siete horas de material filmado, a tener más de cien horas. Con siete horas de material uno conserva en la memoria toda la materia, y entonces puede jugar todo el tiempo con asociaciones de ideas. Eso ya no es más posible con cien horas de material filmado.

El video cambia también la cuestión de las entrevistas, como por ejemplo la del político Charles-Émile Loo, una larga secuencia en un solo plano, pero que tomó mucho tiempo de montaje. Yo no sabía cómo encarar esta secuencia, y traté de armarla de todas las mane-

ras posibles, porque seguía pensando en una construcción del film con planos diferentes. Pero nada funcionaba bien, porque era siempre el plano que seguía a un mismo plano, y porque algo se perdía en el corte. Tardé mucho en admitir que en realidad era necesario un único plano. Fue un descubrimiento.

Pero con los otros personajes, está más fragmentado en planos.

Es cierto, pero la dificultad de una entrevista filmada en video, es la duración, porque los personajes abordaban un número considerable de temas, y entonces yo no podía montar una secuencia con un cierto tema, y después otra con otro tema, etc. Además debía organizar un relato, es decir que no podía decidir destruir la continuidad temporal y diseminar la misma entrevista en varios momentos del film. En **Marseille de père en fils** tuve la idea de utilizar las tomas de Michel Samson recorriendo la ciudad, para hacerle recordar las entrevistas, y así pensar en otros momentos de esa entrevista en la que se abordaban otros temas. Pasar por un personaje: si hay un personaje, puede reflexionar y recordar lo que ha visto y escuchado sin que uno tenga que preocuparse de la cronología.

¿Hubo otras evoluciones técnicas entre 1989 y 1995?

En 1995 el gran cambio para mí, fue que durante la realización del montaje pasé al montaje virtual (pasé a utilizar el AVID). En **Marseille contre Marseille** empecé con el UMATIC y terminé con el AVID, lo que fue complicado. En UMATIC era difícil volver a hacer las cosas, y entonces se estaba obligado a pensarlo bien antes de hacerlo... A veces con el AVID, porque es más fácil, se iba hacia cualquier parte. Se tenía

una especie de vértigo, mientras uno se adaptaba a todas las posibilidades que tenía la máquina. Escribí un artículo sobre esa experiencia. [“Les mains fragiles. Journal de bord d’une monteuse”, *Cahiers du cinéma* N° 503, junio de 1996]

MODALIDAD DE UNA COLABORACIÓN, PRÁCTICA DEL INCONSCIENTE

En ese artículo usted hablaba de esa segunda mirada, que es la del montajista, pero ¿acaso no era una tercera mirada la suya, ya que había dos autores en la filmación?

Eso no significó ningún cambio, ya que no sentí la mirada de Michel Samson como una mirada suplementaria, ya que estaba muy fusionada con la de Comolli, aunque discutieran entre ellos. No eran dos personas que trataban de tirar el film para su lado. Es complicado si efectivamente hay dos realizadores, pero en este caso Samson se limitaba a hablar del contenido del film.

Usted aparece como montajista y co-realizadora.

¿Su trabajo como co-realizadora se origina en el hecho de que el film se escribe en el montaje, o hubo de su parte una participación previa?

Nunca participé en la elaboración de los films en el momento de la filmación, siempre trabajé después. En **Marseille de père en fils** hubo un salto cualitativo en mi trabajo. Por una parte se produjo la llegada masiva del video, y además ni Samson ni Comolli sabían exactamente qué film estaban haciendo. Había una especie de voluntad totalmente exhaustiva sobre la ciudad de Marsella, y en el material había diez veces el relato de la muerte de Gaston Deferre, pero también aparecían especialistas que hablaban de los

problemas de la ciudad, y también representantes de todas las comunidades. Me encontré con un material que podía ir para cualquier lado, y había muchos films posibles dentro de ese material. Al principio estábamos verdaderamente perdidos, y yo empecé torpemente a poner una cosa detrás de otra, pero sin saber adónde iba. En cierto momento organizamos una proyección para los exhibidores, y alguien nos salvó, porque nos dijo: “Es una tragedia”. Esto dio un principio, una historia, y entonces yo pude eliminar todo lo que no formaba parte de esa historia.

En ese caso ¿usted trabajó sola?

Sí. Hubo un momento en que estaba verdaderamente sola, en los subsuelos de Beaubourg, con una asistente, sin embargo, por la necesidad de tener un interlocutor. Después ellos volvieron, y entonces nos veíamos todas las semanas, y nos hablábamos por teléfono con Comolli. Después por supuesto él miraba, pero a partir del momento en que encontramos la historia, y nos pusimos de acuerdo sobre el estilo... Ya habíamos trabajado juntos, así que él conocía el tipo de enfoque que tengo. Y después, hay colaboración. He tomado una idea del psicoanalista Michel De M'Uzan, que tiene una teoría sobre lo que pasa entre el paciente y el psicoanalista, donde se crea una quimera, en ese encuentro de dos inconscientes. Pienso que en un buen tipo de colaboración con un realizador pasa algo parecido. Hay algo de mí inconsciente que entra en relación con el del otro, y que hace que se produzca algo que no es completamente mío ni suyo, y que es el film. Esto sucede muy rara vez, pero hay colaboraciones que pueden durar mucho tiempo, porque hay algo que este encuentro revela, para uno y para otro.

*Aparentemente lo que se revela inmediatamente en **Marseille de père en fils** es el parricidio.*

Eso es sin duda lo que más nos interesaba, inconscientemente. Era también la posibilidad de encontrar algo universal a partir de una historia particular.

PERSONAL POLÍTICO, PERSONAJES DOCUMENTALES

¿Marseille de père en fils inaugura también esta aproximación a la escena política marselesesa como una escena teatral?

No puedo contestar por Comolli y por Samson, pero pienso que en ese film se encontró algo importante. Para mí ha sido el gran descubrimiento de la relación entre los rostros, los cuerpos y la palabra, que es lo que encuentro de apasionante en el documental. Y también, en el montaje, el descubrimiento del deseo que tenía por momentos de hacer ver cuerpos y de no escuchar más una palabra. El discurso, sobre todo un discurso controlado como el de los hombres políticos, era menos importante que lo que podía jugarse entre ellos, y que podría verse en sus miradas, en sus cuerpos, y el desfasaje que podía advertirse ahí, y como consecuencia, podría verse su humanidad. Esta me parecía además la única manera de poder identificarse con ellos, y más allá de la política, que se pudiera también narrar una historia.

¿A eso se debe que al final de la entrevista, se mantenga el plano de Michel Pezet?

Estuve fascinada por ese momento donde, de repente, hay un desfasaje entre cuerpo y palabras. La mirada dice una cosa diferente a lo que dice la palabra; la mirada está perdida, mientras que la palabra parece segura de sí misma. No estoy frente a un hombre político, sino



frente a un hombre, a secas, alguien que no es solamente el transmisor de una ideología, de un discurso.

La molestia que siente Pezet nos hace tomar conciencia de la presencia de la cámara.

Y eso es porque, precisamente, no estamos frente a un reportaje, donde prevalece la información, sino que estamos en otra cosa: se nos está contando una historia. Entonces hay personajes, y esos personajes tienen una subjetividad. Si no tienen esa subjetividad, entonces no puedo interesarme en ellos, desde el punto de vista del cine, como espectador del film.

En cuanto a Robert Vigouroux

¿por qué eligieron no mostrar ninguna entrevista con él?

No sé cómo decirlo, y no sé si debo decirlo, pero Vigouroux era alguien “inmontable”. No sabe hablar, dice una palabra cada cinco minutos, y no dice nada, lo que me resultaba alucinante. Me encarnicé con él durante horas y horas, tratando de obtener algo de todo eso, pero fue imposible, no estaba a la altura de los otros políticos. Cuando miraba todo el material filmado, tenía una percepción bastante fina de cada uno de ellos, y debía transmitirla por otros medios. Con Vigouroux me convencí de que se trataba de algo fabricado de punta a punta, y que era como una marioneta manipulada por Edmonde Charles-Roux, Charles-Émile Loo... Por el contrario Pezet me parecía cada vez más astuto, más fino, con un verdadero proyecto político. Resultaba fascinante, mirando el material, que el ganador era vacío, hueco... En el plano de la escritura del film, esto obligaba a construir el relato en ese sentido, mostrando cómo Vigouroux era el representante del padre muerto, lo que un periodista dice al final de la película: es una

manera de conservar una imagen del padre, mientras se hace el duelo.

¿El montaje se adapta a la forma de ser de cada hombre político?

Eso es un poco abstracto. Teníamos problemas éticos con la extrema derecha, que no se plantean con los políticos de derecha, ni con los socialistas, ni con ninguno de los actores tradicionales de la política. Después teníamos problemas de percepción y de montaje propiamente dicho, que conciernen a la fotogenia y a la capacidad de cada uno de hablar a una cámara, y estos problemas obligaban a encontrar soluciones que les permitieran ser escuchados, aun cuando fueran poco audibles. Cuando se hace el montaje de un film, se está obligado a considerar simultáneamente cuestiones que conciernen a la filmación, a las personas, al manejo de la información, al relato. Lo que orienta es el hecho de que se quiere ir de un punto preciso a otro punto. Después de haber visto todo el material filmado y de haberlo interpretado de alguna manera, entonces sí se sabe, por ejemplo, que la segunda parte de **Marseille de père en fils** debe dar la sensación de que todo es una cuestión de imagen, y Vigouroux es tratado como un telón de fondo. Esto va a dar un montón de ideas de montaje, por ejemplo conservar la secuencia de la terraza con Pezet, porque Marsella, vista desde arriba, es también un telón de fondo. Hay significantes que coinciden con el conjunto, se los ha individualizado, se los integra y se los interpreta, lo que conduce a elegir sistemáticamente los elementos que van en el mismo sentido. Siempre teniendo en cuenta otras limitaciones, como por ejemplo problemas de filmación. En una entrevista con Jean-Claude Gaudin, por ejemplo,

en el momento en que dice que no será candidato en ninguna otra elección si él pierde, la cámara tuvo un problema. Entonces puse un plano de corte de Samson, lo que me desgarró el corazón, porque yo no quería, quería mantener el plano sobre Gaudin.

En el caso de Gaudin, se tiene la impresión de que se han conservado los momentos en que se dirige directamente a la cámara, exteriorizando su carácter de “animal político”. Sí, y eso es lo formidable. El montaje revela una dramaturgia en el interior del plano, es decir que se conserva lo que al principio parece inútil, justo hasta el momento en que el plano cambia, y Gaudin empieza a hablar a cámara, y él sabe que lo que dice no se escuchará sino un año después, cuando él ya habrá ganado o perdido. Gaudin es un personaje complejo, y es interesante porque nunca se sabe si es sincero o es un pícaro, y esa complejidad sólo se siente con la duración: hace falta tiempo.

PREEXISTENCIA DEL DISPOSITIVO, PREPONDERANCIA DEL DESGLOSE

*Después de **Marseille de père en fils** las ideas directrices aparecen cada vez, y el dispositivo produce la manera de enfocar las cosas, el hilo que se sigue.*

Cada film tenía su propio dispositivo que cada vez era más preciso, pero yo no tenía ningún hilo. (Risas) Me parece que hay films más secos que otros. Para mí los films más ricos son **Marseille de père en fils**, y **Marseille contre Marseille**, mientras que los dos films intermedios (**La campagne de Provence**, **Marseille en mars**) son más conceptuales, con dispositivos más marcados. Cuando digo que no tengo ningún hilo, quiero decir que no tengo el orden de las secuencias.

¿Usted hace el montaje en el orden, del comienzo al fin, o por secuencias?

Trato de encontrar el comienzo y el fin, para saber adónde voy, y después trabajo secuencia por secuencia, tratando de encontrar cada vez, la “bisagra”: cómo pasar de una secuencia a otra, cómo hacer que el film avance, cómo crear una dramaturgia. Pero yo confío mucho en el momento en que veo el material: trato de ver cómo he ido conociendo ese material, y cómo mi mirada ha podido transformarse viendo cincuenta o sesenta horas de material filmado.

¿Mientras lo mira va tomando notas?

Todo lo que escucho, lo transcribo. Escribo al vuelo, viendo y memorizando al mismo tiempo. Si yo no puedo entender algo viendo el material, eso quiere decir que no es muy interesante. Cuando estoy atrapada por lo que veo, pongo una cruz, desde el primer momento. Esto es primordial, y es en ese momento en que siento algo, y soy cautivada o no. El momento del desglose es el momento clave, fundador. Hay ahí una interpretación que se va haciendo, y mi pensamiento va evolucionando a medida que voy mirando, consciente o inconscientemente. Así voy a sentir que tal personaje me atrapa o no.

¿Es importante el orden en que se ve el material filmado?

Siempre lo veo manteniendo el orden de filmación, sobre todo cuando el film lo exige porque hay una evolución de los personajes en el tiempo. No se es igual al comienzo que al fin, y es importante para mí, conservar la frescura de mi mirada en relación a lo que siento. Si yo cambiara el orden, entonces estaría prestando más atención al contenido, al discurso, y no a lo que sucede entre las personas.



¿Hay algún film que se haya montado en poco tiempo?

Pienso que el tercero de la serie, **Marseille en mars** (1993). Pero no tengo demasiados recuerdos de ese film.

En ese film ¿fue complicado dar un panorama del pensamiento de los personajes en solo diez minutos?

No, había pocas combinaciones posibles, y entonces forzosamente es más simple. Cuando se tienen mayores posibilidades, se puede elegir y en consecuencia es más complejo. Cuando el asunto es más restringido, las cosas se simplifican, y el trabajo es menor.

MONTAJE CON MÚSICA, MONTAJE DE PALABRAS

La música juega un rol importante, la de Louis Sclavis en particular. ¿Usted eligió los lugares en que debía ir?

Yo ponía los discos de Sclavis y hacía el montaje con su música, la necesitaba para ayudarme a pensar, a ordenar las secuencias. Después él venía a la sala de montaje, escuchaba lo que yo había hecho y rehacía la música. La música también me ayuda a percibir qué es lo que no anda bien. Con frecuencia la uso para poner distancia entre el cuerpo y la palabra, para que no se perciba únicamente la palabra sino algo más. Antes lo hacía intuitivamente, ahora lo hago de manera más consciente. Ayer vi **La Campagne de Provence** (1992) y me pregunté si hoy incluiría tanta música, y no estoy segura. Para mí fue una manera de mantener un discurso paralelo y de dramatizar las cosas, de poner “atención, peligro”, para oponerme a la fascinación del discurso de la extrema derecha, que yo odiaba. También es una manera de introducir la ficción, de crear una esfera de personajes, una lucha, algo más universal. Pero todo se hizo muy in-

tuitivamente. En cierta manera es el deseo lo que me llevó al comienzo: me gusta la música y la música de Sclavis es hermosa.

Usted utiliza muy poco, o nada, la separación del sonido y de la imagen.

A veces lo hago, por ejemplo cuando Philippe Sannarcho habla de “abrillantar”, y muestro un barco que están pintando, pero es cierto que no me gusta demasiado la voz en *off*. La palabra del hombre político es una palabra controlada y lo único que la hace trastabillar es la manera en que él la encarna. Me gusta mucho la palabra *in*; la palabra *off* se suma al discurso para mí. Pero esto no me molesta cuando la veo en otros films, y yo misma la utilicé en **Rêve d'un jour**, porque el diario *Le Jour* era el personaje principal, y no había ninguna persona en particular.

¿Es una manera de tomar en serio la palabra del político? El montaje que separa imagen y sonido a menudo apunta a desacreditarlo contradiciendo su discurso.

Estoy de acuerdo. Es todo el proceso lo que trata de hacer pensar, es la relación de una secuencia con otra lo que produce sentido, y el desarrollo global del film lo que permite un recorrido del pensamiento. Efectivamente, nunca se ve la manipulación del discurso, salvo tal vez en **La Campagne de Provence**, pero creo que para mí está ligado al malestar que me produce al estar frente al discurso de la extrema derecha.

Samson y Comolli dicen que la filmación fue muy destructiva para ellos.

Fue lo mismo para el montaje, era muy penoso estar frente a Le Pen ocho horas por día. Uno recibe odio, un odio al estado puro.

¿Cómo fue eso de que el film tomara como sujetos ciertos términos políticos? ¿Estaban ya elegidos, o fue usted quien los eligió?

Formaba parte del proyecto desde el comienzo: la idea era trabajar sobre las palabras, y no es que yo lo haya decidido en el montaje. Trabajé sobre el discurso para poner el acento en ciertas expresiones y tratar de establecer relaciones de sentido. Hubo asimismo un trabajo sobre la representación de la Francia regional, folklórica, “verdadera”, sobre los discursos políticos que se apropiaban de esas representaciones y sobre la manera en que subterráneamente destilaban racismo. Se trataba de hacer pensar a través de elementos yuxtapuestos. Pero sobre la extrema derecha no tengo una solución; no sé muy bien lo que habría que hacer.

*En **La campagne en Provence**, hay una escena donde vemos un discurso de Tapie y otro de Le Pen, en un montaje paralelo. ¿Qué problemas plantea esta secuencia?*

Había varias cosas. Por una parte la intención de no dejar la palabra de Le Pen de manera continua, porque sabía que, dado que cuando yo lo miraba estaba fascinada por él, no quería dejar al espectador con esa misma fascinación. Yo debía cortarlo. Por otra parte el tema del film era cómo Tapie luchaba contra Le Pen. Era el único adversario de Le Pen, pero jugaba en el mismo registro, es decir la fascinación y la seducción, que no es igual en Tapie, pero... pienso que en el conjunto del film esto queda claro, porque visiblemente Tapie es para nosotros un poco más simpático que Le Pen

MARSELLA CONTRA MARSELLA, CINE CONTRA REPORTAJE

*¿Cómo nació la idea de comenzar **Marseille contre Marseille** (1995), con ese mecánico que idolatra a Tapie, pero que no es un militante?*

Esta secuencia formaba parte de esas secuencias que están fuera de la narración y que deben ser tratadas especialmente, porque no pueden entrar en la historia de los personajes. Y entonces o bien yo elimino la secuencia, o bien la pongo al comienzo o al final, como una especie de epígrafe. Así marca un poco el tono de la narración.

Ese momento está marcado justamente por una utilización particular de la música.

Como siempre, es la conjunción de dos cosas. Por una parte creo recordar que había un problema de montaje, porque no podía montar en continuidad. Solo podía tomar algunas frases sueltas, y entonces tuve la idea de marcar el ritmo mediante la música, con una suerte de gong. Esto producía algo que me pareció interesante. Frecuentemente se encuentran soluciones en el montaje, porque enfrentamos una imposibilidad, y entonces hay que encontrar subterfugios para eludir esa dificultad.

Uno de estos subterfugios es tradicionalmente el plano-contraplano, pero usted lo utiliza muy poco.

Es porque Comolli no filma así. Prefiere poner la gente uno al lado del otro, y hacer panorámicas o travellings, como en las conversaciones de Samson con Armand Paggiolo. Me gusta mucho Paggiolo. ¿No es cierto que es conmovedor? Es un personaje de una gran ingenuidad. Y hay una transformación que se ve en su cuerpo, entre el comienzo y el final, que es sorprendente.



¿Esta humanidad se debe al hecho de que no es un político profesional?

Es un soñador... **Marseille contre Marseille** fue un film muy difícil de montar, contrariamente a lo que parece. Había grandes dificultades de exposición para dar cuenta de la situación, porque había alianzas políticas complicadas. Entonces hacer evidente en qué campo se situaba cada uno, y cómo iban a unirse al final, sorprendentemente, no era fácil. La dificultad de este tipo de film es que, justamente, no eran profesionales de la política. Tienen entonces una palabra más confusa y más difícil de montar. Lo que es complejo también es que, en relación a una situación dada, hay una multiplicidad de factores que juegan, y se está obligado a trazar una sola interpretación, y no varias. Se deben simplificar las cosas. Por ejemplo, en relación al hecho de que en **Marseille contre Marseille** la elección presidencial de 1995 no es ni siquiera evocada, dudé mucho antes de dejar de lado esta cuestión, porque pensaba que había elementos que podían hacer comprender lo que sucedía en la segunda parte. Pero siempre se está obligado a abandonar elementos de comprensión de una parte, para privilegiar otros. Ahí, evidentemente, todo el montaje conduce hacia el final, con la traición y la alianza obligada. Construí toda la dramaturgia en función de ese final que yo ya conocía, es decir que reforcé todos los elementos que podían hacer creer en la cohesión del grupo, para que su dispersión del final, sea sentida como una verdadera tragedia. Todo está construido como una ficción: Paggiolo es el personaje principal y los otros son sus antagonistas. ¿Cómo se llama eso en Hitchcock? Es el Mac Guffin. (Risas)

Usted decía que prefería los dos films más ficcionales.

Para mí eso es el documental. Es el momento en que se puede contar una historia a partir de la realidad, hay personajes, hay posibles identificaciones, hay desafíos humanos. Le huyo al discurso único, al reportaje. Puedo poner cosas inútiles como un largo *travellings* en la escena del Loto. Es ahí donde está el cine. Cuando sólo hay discurso, hay conocimiento y saber, pero no hay cine.

De ahí el interés de que la voz de Samson se refiera siempre a un personaje, sin adoptar un punto de vista dominante.

Samson es un verdadero personaje, y él trabaja el personaje, en su forma de vestir, en la postura del cuerpo, y eso conduce a la ficción. Marsella también conduce a la ficción, es un lugar de ficción.

¿Alguna vez usted se vio con los políticos?

Sólo los vi en las proyecciones. La primera vez fue genial, estaban todos, estaban entre amigos, se reían. Era como ver un film familiar, hecho durante las vacaciones. No se daban cuenta del alcance político que esto tenía. El día siguiente fue la proyección pública, y ahí se descomponían a medida que la gente se reía en la sala. Comprendían cómo eran percibidos, iban más allá del reconocimiento, y tomaban conciencia del impacto. Al salir de la proyección estaban completamente descompuestos.