

■ films

films

## Raúl Beceyro

La áspera realidad.  
*Sobre Néstor Kirchner. La película*

La película sobre Néstor Kirchner enfrenta un problema que todos los documentales enfrentan. Quizá en menor medida, pero creo que todos. Los espectadores tienen, antes de ver el film, una idea sobre Kirchner, e incluso creo que tienen una idea sobre la película sobre Kirchner, antes de haberla visto. Eso sucede, de manera evidente, en los casos en que el material que el documental elabora está, digamos, como cristalizado, y eso sucede sobre todo en los documentales sobre personajes públicos.

El mismo problema se plantea con **Niebla de guerra**, el documental sobre, y con, Robert McNamara, realizado por Errol Morris. En este número de esta revista se puede ver cómo, en las discusiones llevadas a cabo en el Encuentro de cine Documental Santa Fe 2012, el no desarrollar aspectos de la vida privada de McNamara, podía ser visto como muestra de la frialdad

del Secretario de Defensa de Kennedy y de Johnson, o simplemente como una estrategia en el discurso de McNamara, que omitía elementos personales de manera casi pudorosa, en esa defensa de su rol en un momento delicado de la historia de los Estados Unidos. McNamara aceptó participar en el film aunque sabía que Morris, por sus antecedentes y por su manera de pensar, iba a tratar de hacerlo “confesar”, y a pesar de eso trató, en el film, de defender su acción durante la guerra de Vietnam.

En el caso de McNamara, como en el de Kirchner, es difícil ver lo que la propia película “dice” porque siempre, cuando se trata de ver lo que un film dice, alguien está viendo, y ese alguien lo está viendo a partir de un “saber” determinado, saber constituido por ideas, prejuicios y valores. Por eso, si se tratara de contar, en un par de frases, la película sobre Kir-

chner, ya en la elección de lo que se diga, al destacar un aspecto u otro, se está señalando una determinada manera de ver la película, y a Kirchner.

Por eso lo más interesante, y lo más justo con la propia película, es tratar de ver los elementos cinematográficos, narrativos, que se presentan en el film. Un procedimiento metódicamente utilizado en el documental sobre Kirchner es el “ralenti”. Hay, en el film, efectivamente, muchas tomas en cámara lenta, algunas incluidas razonablemente, dado que se busca prolongar ciertos fragmentos de archivo, pero muchos otros planos aparecen ralentados, de manera inexplicable.

Veamos por qué se usan tomas en cámara lenta. La primera razón, la más evidente, la que se basa en la materialidad de la cámara lenta, es “ver”. Algo que proyectado a la velocidad normal no se vería bien, gracias al ralenti, se puede ver. Así está usada la toma en cámara lenta de **El honor de los Prizzi**, de John Huston: la heroína dispara un tiro a Jack Nicholson acostado en la cama, él se desplaza y la bala da en la almohada. Es, por otra parte, la única toma en cámara lenta, de todo el film.

La cámara lenta es usada frecuentemente, en las transmisiones deportivas, para poder ver si una mano toca la pelota o no, por ejemplo. Pero a veces resulta menos útil: es en la repetición de jugadas en las que se quiere ver si existió falta o no. La toma en cámara lenta permite ver bien, pero al mismo tiempo suaviza, redondea los contornos de las acciones.

Ese es el elemento que la cámara lenta trae consigo, y que a veces es usado en algunos films publicitarios. El gesto un poco brutal de un festejo, por ejemplo, no solo es prolongado en el tiempo por la cámara lenta, sino que también es suavizado.

Por eso, en el documental sobre Kirchner, uno puede explicarse la inclusión de muchas tomas en cámara lenta. No sé si ese elemento estaba pensado desde el principio (me pregunto si la primera versión del film, firmada por Adrián Caetano, tenía tantas cámaras lentas), pero de cualquier manera la cámara lenta queda como la marca de estilo más evidente<sup>(1)</sup>.

También puede pensarse que la cámara lenta resulta el elemento narrativo más adecuado para materializar lo que “el film quiere decir”, el más adecuado para ese cine “afirmativo” del cual el documental sobre Kirchner es un ejemplo. Porque tal cual está desarrollada en el film, la figura de Kirchner es mostrada sin ninguna aspereza, sin ninguna contradicción, sin ningún momento de duda, de incertidumbre. Desde el comienzo estaba predestinado a ser lo que fue. La rugosa realidad, la vida seguramente contrastada de ese político argentino de provincia que llegó a ser presidente, resulta suavizada, lisa.

Esta visión de su personaje central, que empieza a materializarse en la cámara lenta, obliga al film a manejar su material de una manera sorprendente, para conservar la trayectoria impoluta de su héroe. El film comienza con los acontecimientos de diciembre de 2001, situación que después de varios fugaces presidentes, y de la presidencia de Duhalde, desembocará en la elección de Kirchner en 2003. Y vemos imágenes del 2001. Pero el espectador, azorado, advierte que, en esas imágenes, no hay una sola cacerola, no se ve a una sola persona haciendo sonar las cacerolas.

Si hay algo que caracteriza los acontecimientos del 2001, son precisamente la aparición de las cacerolas. Todos recuerdan el discurso de De la Rúa del 19 de diciembre, y el surgimiento de manifestantes con cacerolas en las calles, y uno imagina la extenuante

tarea del montajista del film, desechando uno a uno todos los planos que mostraban cacerolas. Lo que sucede es que actualmente las cacerolas son incompatibles con la concepción política del kirchnerismo, las cacerolas son enemigas, y el film decide extirpar toda relación de Kirchner con las cacerolas. Mostrar cacerolas como antecedente de Kirchner, como participantes en su génesis, resultaba intolerable para el film. Eso hizo que, con un criterio que remite a la eliminación de dirigentes soviéticos en las fotografías cuando habían sido eliminados, a veces, literalmente, con ese mismo criterio fueran elegidas las tomas de archivo en las que no hubiera cacerolas.

La eliminación de las cacerolas hace que los sucesos de diciembre del 2001 queden en el film como una especie de lucha de guerrilla urbana, una nueva manera de mostrar esas imágenes, sin cacerolas.

Otro elemento perturbador es el final, o los dos finales. En un recorrido muy rápido, se muestran los festejos del Bicentenario, con la presentación de diversos grupos musicales, y de cantantes que participaron en las celebraciones. Además vemos imágenes de diversas marchas apoyando iniciativas del gobierno, con la participación de autoridades relacionadas con el Cine (Tristán Bauer, Liliana Mazure). De una manera equilibrada aparecen carteles de las diversas organizaciones kirchneristas: la Cámpora, Kolina, etc.; no falta una.

Pero esta especie de apresurado noticiero no es el final de la película. En la secuencia que cierra el film el tono cambia. En un estudio, con una estética cercana a la publicidad, sin referencias de la realidad, vemos, una a una y luego en grupo, a las personas que, a lo largo del film, han narrado de qué manera el kirchnerismo, y el propio Kirchner, han cambiado sus vidas. Habiendo entregado una carta a Kirchner, poco después han recibido llamadas telefónicas o notas con las cuales les comunicaban que sus deseos habían sido satisfe-

chos. En general obteniendo empleo en alguna repartición pública: en algunos casos ahora trabajan en las oficinas que contestan las cartas que se le envían al gobierno, cartas como las que ellos escribieron.

Pero ahora, al final, ya no hablan, y dirigen su mirada al cielo, en el cual se perciben algunas luces. En alguna de ellas debe estar Néstor Kirchner. Con esa especie de encuentro cercano del tercer tipo, acaba el film. Como se ve, no de la mejor manera.

Debo reconocer sin embargo, que hay dos o tres situaciones en las cuales el film roza el verdadero cine, aun cuando pueda pensarse que cuando se filmaba o se montaba el film, no se era totalmente consciente de esa "verdad" que se estaba tocando con la mano. En el comienzo la entrada de Kirchner, acompañado por Cristina y Florencia, el día que asume la presidencia, hace pensar en otra entrada: la de John Kennedy en el acto de cierre de campaña, en **Primarias**, de Drew, Leacock, Pennebaker. El travelling de **Primarias** es hacia adelante, siguiendo a Kennedy, y entonces, si bien se ve bien a Kennedy por momentos, los protagonistas de la toma (toma que se ve dos veces en el film, como presentación del candidato Kennedy y, ocupando su lugar, como final de la campaña), son quienes saludan a Kennedy. Los asistentes al acto actúan un poco como un espejo: en ellos se ve lo que es Kennedy, lo que ellos ven en Kennedy. Esta toma es uno de los grandes momentos del cine documental.

La toma de la entrada de Kirchner también podría serlo, si el protagonista fuera otro. Kirchner entra de la manera informal, como distraída, con que, un rato después, va a jugar con el bastón presidencial. Si la toma no tiene la tensión, el peso, la gravedad que podría tener, es porque la diferencia entre la toma de Kennedy y la de Kirchner se da en la realidad, no en el cine. No seamos excesivamente críticos con Kirchner, ya que pocos políticos podrían resistir la compa-

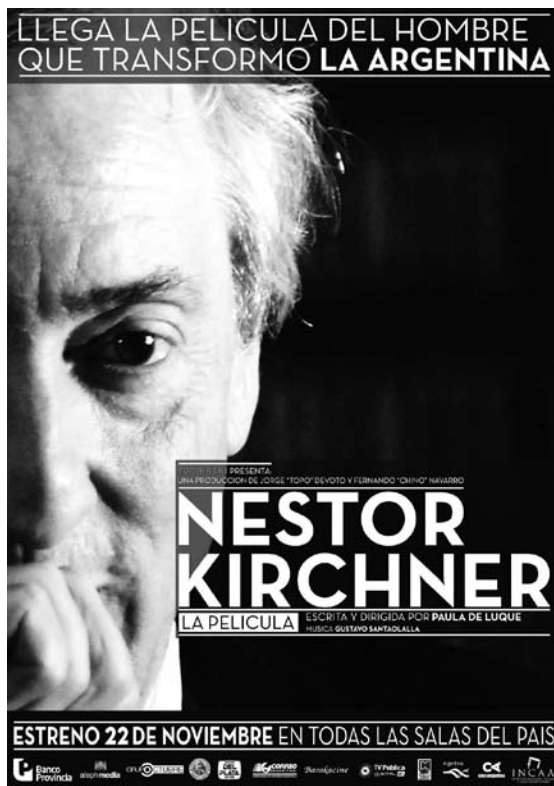
ración con el candidato Kennedy. Hay un momento de **Primarias**, cuando Kennedy da la mano a los asistentes al acto, donde se ve la concentración de Kennedy en lo que está haciendo. Saluda a centenares de personas que pasan frente a él y obviamente le dedica a cada uno solo unos segundos, pero cuánta atención durante esos segundos. Cada uno de los asistentes al acto se va con la sensación de que Kennedy vino exclusivamente a saludarlo a él.

El segundo momento en que el cine merodea el documental sobre Kirchner es el discurso de Kirchner en la ESMA. Y lo es por un detalle que el *cameraman* que filmó esta toma no advirtió: las manos de Kirchner. Kirchner pronuncia su discurso, pidiendo perdón a las Madres porque el Estado no ha hecho nada por ellas (se olvida, claro, del Juicio a las Juntas), también de la manera un poco desmañada de hablar que tenía, pero lo más interesante del plano son las manos, nerviosas, aferrándose al atril. Esas manos están en la parte inferior del plano, cerca del borde, en un lugar marginal; en ningún momento la cámara las enfoca, destacándolas. Para ese *cameraman*, durante la filmación de la toma, esas manos no querían decir nada.

¿Cómo no pensar en las manos de Jackie Kennedy, en el acto de cierre de campaña de **Primarias**, nerviosas, aun cuando las mantuviera en la espalda, invisibles para los asistentes al acto, pero no para Maysles, o Leacock, o quien haya hecho el prolongado plano de las manos de la mujer del candidato Kennedy? Mucho más cerca, también Marcelo Camorino hizo sus “secuencias de manos” en dos documentales que realicé, y en los cuales trabajó: las manos de Otilia, la madre de una militante asesinada por la dictadura militar argentina, en **La casa de al lado**, y las manos del candidato a gobernador en una reunión con industriales en una pequeña ciudad santafesina, en **Candidato**. Maysles, o Leacock, y Camorino, sí habían visto las manos.

El tercer, y último momento de cine en el film sobre Kirchner, es la secuencia en que el general Bendini descuelga el cuadro de Videla. Hay allí un momento de tensión, de conflicto, en la llegada de Kirchner y Garré. (La música de Santaolalla ahí, como en todo el film, acentúa de manera excesiva esa tensión.) Incluso hay un plano, aunque fugaz, donde Bendini parece buscar que alguien descuelgue el cuadro: en la filmación nadie se dio cuenta de que ese era el elemento al que debía prestarse atención, y que debía seguirse al general buscando infructuosamente que un subordinado lo librara de la, para él, dura tarea. No se lo ve bien, el corte viene rápido, y se pasa a la “foto”: Bendini descuelga el cuadro. El tono dramático de la situación se ve disminuido por el carácter “impersonal” de la filmación y del montaje: alguien filmó, otra persona hizo el montaje.

Y esto remite a una duda que se plantea al ver el documental sobre Kirchner. Uno sabe que la productora *La Corte* sigue a los Kirchner a todas partes, y que, además de ganar mucho dinero (participando en la transmisión de *Fútbol para todos*, por ejemplo), es responsable de todas las imágenes de los Kirchner desde hace años y, al parecer, tienen acceso a todas las actividades presidenciales. En todo ese tiempo, con todas esas facilidades de filmación ¿nunca han podido filmar algo interesante, dramático, algo fuera de los discursos, que se hubiera podido, entonces, incluir en este film? El Kirchner de la película solo hace discursos, o sobre todo hace discursos, y como muy buen orador no es (no solo cecea, sino que también utiliza una sintaxis vacilante, y su voz por momento es incontrolable), entonces quizá se habría podido utilizar otro aspecto de su personalidad, la relación con la gente en su actividad cotidiana, sus momentos de trabajo, algo que lo baje un poco del pedestal, o más bien del atril.



Afiche de Néstor Kirchner. La película ■

## EL HEREDERO

Paralelamente hay otra decisión que toma el film que es, por lo menos, discutible: Máximo Kirchner es la voz del film. Su voz, y su imagen abren el film, lo cierran, escanden la narración. Cada tanto aparece Máximo, mucho más que cualquiera de las otras personas que aparecen en el film. Al comienzo cuenta que su padre, cuando él jugaba, de chico, con soldaditos, pasaba al lado y le tiraba abajo todo lo que estaba haciendo. Máximo supone que era una manera de darle una lección, a él, Máximo, por parte de su padre. Uno se pregunta cuál puede ser esa lección: quizá que haya que desconfiar de los padres, que pueden llegar a deshacer lo que uno está haciendo. Las últimas palabras del film las pronuncia Máximo: no se arrepiente de nada. Ahí parece ser el portavoz de su padre y de su madre, o del proyecto político del cual el film lo hace aparecer como el heredero. Como su padre, Máximo no es muy buen orador, y tampoco sus conceptos son muy claros. De su hermana (que, por otra parte, no pronuncia una sola palabra en el film) dice, además de que era la preferida del padre: “es un personaje, es un personaje”. Uno puede hacer conjeturas sobre lo que quiso decir Máximo sobre su hermana Florencia.

## EL FENÓMENO NÉSTOR KIRCHNER. LA PELÍCULA

Cuando escribe una nota sobre una película, al terminar de escribirla, normalmente uno va a ver de nuevo la película, sobre todo para no equivocarse en cuestiones de detalle. No es que uno piense que puede llegar a cambiar todas las ideas viendo el film de nuevo, pero sería molesto que a uno lo pescaran en algún detalle erróneo, porque eso podría teñir de sospecha

a todo lo que uno escribió. Por ejemplo cuando escribí una nota sobre **La lista de Schindler**, de Spielberg, vi de nuevo las tres horas del film exclusivamente para confirmar que, como pensaba, la única vez que aparece una cámara de gas en el film, no era una cámara de gas sino, como decían los nazis, una ducha.

Intenté hacer lo mismo con el documental sobre Kirchner, pero no fue posible. Aproximadamente un mes después del estreno del film, ya no se daba en ninguna parte. Había sucedido algo curioso: lanzado con muchas copias en muchos cines, y con una gran publicidad, había tenido una buena recaudación el primer día, y la primera semana, pero rápidamente había sido sacado de pantalla en la mayoría de los cines. Uno había visto fotos de proyecciones “militantes” en algunos distritos del gran Buenos Aires, en presencia de los intendentes, que al parecer habían comprado un gran número de entradas que habían sido distribuidas entre sus seguidores.

Vi el film en Santa Fe, el primero o segundo día, en una función de la tarde, temprano. No había mucha gente, y si bien algunos grupos podían identificarse como kirchneristas, había también espectadores comunes que acarreaban sus baldes de pochoclo.

No hubo una sola reacción de los espectadores durante toda la proyección. Lo único que escuché fue un insulto en voz baja, de un espectador que estaba sentado detrás mío, cuando Cobos votaba no positivo. Ni aplausos ni reacciones en voz alta.

Claro, los multicines no son el ámbito adecuado para efusiones políticas y la elección de un tipo de difusión normal, en numerosas salas de diferentes multicines, conspiró contra un documental que, como todo documental, debe buscar un poco a sus espectadores uno por uno.

Para terminar. He escuchado que se decía que el documental sobre Kirchner no era una película: diciendo eso se quería señalar que era tan mala, que ni siquiera podía ser considerada una película. Un animal que ladra y que mueve la cola, debe ser considerado un perro, sea cuales fueran sus defectos. Con las películas pasa lo mismo: algo que se ve en un cine, que se paga una entrada para verlo, que se ve en una sala oscura, junto a otros espectadores, es una película. Pero es cierto que films como éste, cuyas carencias son notorias (aun cuando siempre sea necesario fundamentar un juicio, fuese desfavorable o no), sólo permite el ejercicio de tratar de ver en ellos, como en filigrana, o en un bajorrelieve, ese otro film, que hubiera podido ser, y que no se pudo, o no se quiso, o no se supo hacer; ese otro film que el documental sobre Kirchner, no es.

## Notas

(1) En el momento de corregir las pruebas de esta revista, pude ver en el sitio <http://www.bonk.com.ar/tp/>, lo que parece ser el montaje del documental sobre Kirchner que Adrián Caetano habría finalizado, y que fue rechazado por los productores. Uno puede preguntarse el por qué de ese rechazo, ya que el film de Caetano, si bien es muy distinto al de Paula de Luque, comparte idéntico entusiasmo por la figura de Kirchner. En el film de Caetano, como podría suponerse, hay menos tomas en cámara lenta, no están los testimonios de gente cuya vida fue transformada por Kirchner, no están las reflexiones de Máximo Kirchner. En el film de Caetano, Florencia Kirchner figura en los títulos como Asistente de dirección, mientras que en el otro film su nombre no aparece.



**Cuadernos de Cine Documental 07** se diseñó en  ediciones **SÚL** y se imprimió en Docuprint, Argentina, Julio 2013.