



Mario Bomheker,
Susana Romano Sued,
Federico Monjeau,
Adelaida Pastorini (*Macacha*)

Primer día.
Sobre Cuentas del alma

MARIO BOMHEKER: Podría pensarse que todo comenzó en 1976, cuando vi a Miriam en la pantalla del televisor, declarando su arrepentimiento por haber sido una guerrillera. Me impactó mucho, porque la conocía a Miriam, y había escuchado rumores de que se había integrado a la lucha armada, en Tucumán. Y entonces aparece en esa conferencia de prensa, después de haber sido detenida por el Ejército. Muchos años después, en 2007, cuando me enteré de que estaba viva y que vivía en Israel, pensé que debía hacer una película con esa historia.

RAÚL BECEYRO: Entonces existió aquello que sucedió en 1976 y ahora, bastante recientemente, surge (ella está viva y vive en Israel) el material para hacer un documental. En todo ese tiempo ¿no se te ocurrió hacer un film de ficción, eso que se hace cuando no se puede hacer un documental?

M. BOHMEKER: No se me ocurrió. Hice un documental cuando pude hablar con Miriam, y después de filmar esa entrevista pasaron muchos meses antes de proseguir el trabajo, porque yo no sabía muy bien qué hacer.

En parte porque uno pertenece a una generación para la cual los temas desarrollados en la entrevista plantean cuestiones difíciles, que me hacían preguntar cómo organizar el film. Incluso empecé a montar una especie de documental que contuviera toda la batería tradicional de los documentales: material de archivo, otras entrevistas, utilización de lo filmado por la otra cámara, porque se utilizó otra cámara. Pero por suerte, gracias a las co-guionistas, al productor, con quienes discutí mucho, y también a otras personas con las que también discutimos la cuestión, se

llegó a lo que me parece es la manera más acertada de presentar el testimonio de Miriam.

Los que hacemos documentales pensamos que cada historia tiene su forma de ser contada, que es lo que sucede en realidad con todas las obras y con todos los creadores.

R. BECEYRO: Quisiera preguntar a Susana qué es ser guionista de un film documental.

SUSANA ROMANO SUED: Puedo decir qué fue ser guionista de este film, porque en primer lugar hay una cuestión afectiva, una relación de pareja, desde hace más de 30 años. Además el hecho de pertenecer a una generación que militó, que sufrió la represión y el exilio, y el hecho de ser mujer, hizo que el testimonio de Miriam fuese muy inquietante. Nos llevó mucho tiempo poder hablar sobre la conmoción que un testimonio como éste produce.

Además hay un dato curioso: como soy filóloga, me interesa la etimología de las palabras, y resulta que la etimología de la palabra «testigo» es la misma que la de la palabra «sobreviviente». Y en la historia de Miriam no hay solamente la circunstancia horrorosa de la vida en el campo, y todo lo que pasó, sino también, después, una vida desarrollada teniendo siempre esa marca inicial.

Yo me preguntaba cómo restituir esa historia para poder ser mirada por otro. Como el cine no es mi oficio, eso dependía del director, y todo ese trabajo fue un largo proceso y me alegró mucho la decisión de Mario de no utilizar material de archivo, y limitarse a esa voz, a esa figura, a ese relato.

R. BECEYRO: Entonces el trabajo como guionistas de

ustedes tres, ha sido posterior a la filmación de la entrevista. Hay entonces una utilización abusiva de la palabra guión, dado que se supone que el guión es un material de trabajo previo a la filmación. Lo que sucede después de la filmación se llama montaje, así que Mario, Carmen Guarini y Susana podrían figurar como montajistas, y no como guionistas.

M. BOHMEKER: Cierto, es como decís. Pero como dice también Patricio Guzman, el guión del documental es necesario, lo que pasa es que es un guión en estado «transitorio», que se reescribe en la moviola. Permanece abierto hasta el final. Lo que sucede es que aquí se planteó un problema técnico, burocrático. Hoy en día, cuando se debe presentar un proyecto al Instituto Nacional de Cine, aunque sea un documental, se tiene que presentar un guión, como si se tratara de ficción. Pero para esta filmación, en realidad, no preparé ningún guión.

R. BECEYRO: Algo tenés que haber preparado antes de la filmación. ¿Qué era eso?

M. BOHMEKER: Yo tenía una idea aproximada de lo que quería hacer, pero en los últimos trabajos que he hecho, he tratado de aproximarme a lo que filmaba sin demasiada preparación, sin demasiado trabajo previo. En este caso no escribí nada, o más bien escribí unos mails, para comunicarme con Miriam.

El contacto con Miriam no fue fácil. Ella vivía en Israel y busqué parientes, amigos, para contactarla. Aceptó recibir mis mails, y ahí se entabló una comunicación, donde yo le planteaba lo que quería hacer, y ella me respondía.

Nos pusimos de acuerdo, viajamos con Susana, y fui

a enfrentarme con algo que no sabía qué iba a ser. Supongo que a Miriam le pasó lo mismo. Ella no sabía quién era yo, y tampoco sabía con qué se iba a enfrentar. Por eso estoy muy agradecido a Miriam por la confianza que me tuvo, porque como ustedes han visto, se trata de un testimonio muy doloroso. Y esa confianza siguió durante los años que pasaron entre la filmación de la entrevista, en 2008, y la terminación del film, a fines de 2011.

Me enfrenté a esa situación sin nada escrito, sin ninguna idea, aunque quizá haya habido alguna idea inconsciente.

R. BECEYRO: Pero viendo el material se ve, por ejemplo en la graduación de los planos, que algo de trabajo previo hay, aunque sea en el funcionamiento del equipo.

M. BOHMEKER: El equipo de filmación estaba formado por israelíes, que habían participado en la filmación, en Israel, de un film de Daniel Burman. Se utilizaron 2 cámaras, una frontal y una de costado, con la cámara frontal el cameraman, de gran experiencia, graduaba los planos, a veces me preguntaba y a veces no. De la otra cámara finalmente no se utilizó ninguna toma, todas las tomas son de la cámara frontal. Se buscaba de esa manera interpelar al público.

En realidad creo que ya en ese momento tenía la idea de no confrontar este testimonio con otros testimonios. Cada uno debe confrontarlo consigo mismo. Y eso se confirmó, luego de muchas vacilaciones, en el montaje final.

R. BECEYRO: Lo más visible de la película es justamente eso, que a primera vista puede aparecer como algo



natural u obvio, pero que no lo es, y es la utilización de la entrevista como único material de toda la película. No quiero insinuar que los otros materiales posibles (tomas de archivo, otras entrevistas) sean cosas prohibidas. Pero hay algunas películas (pienso en **Cortázar**, de Tristán Bauer) en las cuales, por una especie de reflejo, se «ilustra» lo que se cuenta, con imágenes de archivo. Como Cortázar nació en Bruselas en 1914, entonces aparecen imágenes de la primera guerra mundial, y uno se pregunta qué hacen ahí.

La decisión de no incluir otro material que no sea la entrevista, aparece como la elección formal más evidente de la película. Y ahora, cuando uno se entera de que había otra cámara, para hacer eventuales planos de corte (y se corrobora que los planos de corte, esas tomas hechas «para cubrirse», no sirven para nada), aparece incluso como más evidente la búsqueda de ese tono seco, económico, dado por la inclusión sólo de la entrevista, y aún más, sólo de la cámara frontal utilizada en la entrevista.

Ante este film, cuyo único material es la entrevista, se puede pensar el carácter contradictorio de la entrevista. Porque se supone que un documental utiliza solamente materiales que existen en el mundo de lo real, independientemente de que se los filme o no, mientras que el film de ficción maneja materiales que sólo existen «para ser filmados». Ahora bien, sorprendentemente la entrevista, que es una marca del documental, es un material que existe sólo «para ser filmado». De no existir la filmación, no existiría la entrevista.

M. BOMHEKER: Posiblemente la entrevista sea lo menos documental del documental, dado que en la entrevista hay una puesta en escena. En el material de archivo hay una puesta en escena de quién lo filmó,

y si se filma una manifestación hay un margen acotado de puesta en escena, pero en la entrevista todo es puesta en escena.

Hay puesta en escena cuando decido dónde va a sentarse Miriam, dónde me siento yo, dónde coloco la cámara. Iluminamos la situación, limpiamos el sudor de la cara de Miriam (eso se ve en el film), la maquillamos un poco, para que no hubiera brillos excesivos. Son detalles de la puesta en escena.

Me daba cuenta de que Miriam era una persona histriónica, que hablaba con pasión, y que así, quizás, se podía sostener un film de 73 minutos solo con una entrevista. Luego, ya en el montaje, luego de discutir mucho y pensarlo mucho, llegamos a la conclusión de que la inclusión de cualquier otro material era una manera de distraer, o de aliviar la tensión, y no queríamos que eso se produjera. Hubiera sido sencillo incluir imágenes ilustrativas (la guerrilla en Tucumán, el golpe del 76), pero se hizo una apuesta arriesgada: no poner nada de todo eso.

Alguna vez leí una crítica donde se decía que este no era un documental, porque lo único que había era una entrevista, pero me parece que, por el contrario, eso es el aspecto más trabajado de la película.

El trabajo de montaje fue muy arduo. Fue necesario seleccionar los fragmentos sin traicionar el tono, el carácter, el clima con que se trabajó en filmación. El crítico que decía que era solo una entrevista, no supo ver todo eso.

S. ROMANO SUED: Se trataba, efectivamente, de no aliviar, de no autorizar la molicie de un pathos acrífico. Se trataba de someter al público al desafío de una palabra como esta, sin alivio. Se formulaba una especie de provocación crítica.

UN ESPECTADOR: Me parece que el film, que me ha gustado mucho, tiene momentos en que se alivia el testimonio: todos los momentos de lo cotidiano que aparecen cada tanto: el marido que llega, el teléfono que suena, cuando le secan la transpiración, y ahí aparece todo el entorno. El testimonio deja en esos momentos el lugar a una cotidianeidad normal. Se produce una especie de alivio del testimonio.

M. BOMHEKER: Es cierto, pero yo pensaba en el alivio que supondría un plano de manos de ella, por ejemplo, que simplemente distraería. O, por ejemplo, dejar de oír esa voz, y ver imágenes en blanco y negro de la época. Eso lo evitamos.

Pero incluimos esos detalles, es cierto, como para dar cuenta del clima que se vivió en ese momento. Está además la cuestión del sonido. Cerca de la casa de Miriam había una base aérea, y entonces se escuchaban aviones que pasaban todo el tiempo. En cierto momento tuvimos que parar la filmación, y el sonidista dijo que no importaba porque eran las doce menos veinte, y a las doce los pilotos iban a parar para almorzar, y que entonces podríamos filmar sin problemas. Pero en varios momentos está en la película el ruido de los aviones, que da una idea de ese clima que quisimos restituir.

R. BECEYRO: He visto la película varias veces, y en esta ocasión me pareció ver la presencia de todo lo que viene después: los avatares de su vida en Paraguay, luego Israel.

Digo esto porque ya sé que dentro de pocos minutos terminaremos hablando del «tema» de la película, y hablaremos de la violencia política en los setenta.

Sé que si un documental toca el tema de la violencia política en los setenta, nosotros, espectadores normales, terminaremos hablando sobre la violencia política en los años setenta.

Pero antes de llegar ahí, me parece advertir, en la historia de Miriam, un núcleo que va a condicionar su vida durante décadas. La historia de la joven guerrillera es más complicada de lo que parece, por lo que sucede antes (la colectividad en Córdoba, el accidente de sus padres) y después (su otra identidad en Paraguay, su vida en Israel).

La historia de Miriam no se agota con la guerrilla en Tucumán. Es una larga historia la de Miriam.

Hace un año, en este mismo Encuentro, se decía que un documental es siempre un film «sobre» algo, y que con frecuencia, se saltea la película y se pone a hablar sobre su tema. Pero creo que en este caso, como en todos los buenos films, existe el cómo la película cuenta lo que cuenta, y por suerte, antes de hablar del tema, ya hemos podido hablar de cuestiones que conciernen a la forma de la narración.

UN ESPECTADOR: Miriam ha tenido muchas identidades a lo largo de su vida, ha cambiado de nombre, la suya es una identidad fragmentada. Es revelador el momento en que se le pregunta sobre el hijo y automáticamente empieza a hablar en hebreo. Habla en hebreo porque esa es su identidad actual, y su hijo representa «la luz de sus ojos» de su identidad actual. Dado que ella es una sobreviviente, que ha tenido varias muertes ¿les costó mucho convencerla para que accediera a ser filmada, ya que para ella podía haber en eso como un peligro? Además ¿fue difícil para ustedes eliminar todo lo que quedó afuera?



M. BOHMEKER: Ella aceptó, pero para ella debió haber sido una decisión muy difícil, porque significaba hacer aflorar algo que tenía muy atrás.

Incluso me agradeció haberle permitido decir algo que nunca había dicho antes, aunque ella menciona un pequeño video casero que había hecho alguna vez. Pero así, de esta manera, fue por primera vez. Ella se exponía a ser criticada, como lo fue, pero aceptó.

En cuando a la selección del material, me parece que hubo una decisión estética que también era una decisión ética.

La historia que Miriam cuenta es una historia brutal. Y no quisimos exponerla, quisimos cuidarla, y eliminamos todo lo que se pudo de la brutalidad de esa historia. Además había muchas horas de material, y hubo que eliminar muchas cosas.

La película cuenta, es cierto, la historia actual de Miriam, pero también es la historia actual de lo que está sucediendo en nuestro país. No hubiera sido posible años atrás. Ha sido posible por la política de derechos humanos del gobierno actual, que habilitó este film, y otros films, como **Los rubios**, de Albertina Carri, o **M** de Nicolás Prividera, películas con las que, lo digo con orgullo, mi película fue comparada. Estas películas renovaron el debate, pero esa renovación fue posible porque se derogaron las leyes de Punto final y Obediencia debida, y se realizaron los juicios y se condenó a los culpables. Terminada la impunidad, podemos avanzar en otro debate.

Mi película destituye la teoría de los dos demonios. En este país ha habido delitos de lesa humanidad, que se ha juzgado y condenado. Algo que en algún momento parecía imposible, ha ocurrido.

Mi película habla de otra cosa.

OSCAR MEYER: Me parece interesante señalar que las preguntas que hace Bomheker a Miriam, que a veces se escuchan, y a veces no, pero que se intuyen en las respuestas de Miriam, también sirven para organizar el relato. ¿Esas preguntas eran formuladas en momentos en que, para usted, durante la filmación, perdía intensidad lo que Miriam contaba, o señalaban cuestiones que Miriam, de alguna manera, eludía?

M. BOMHEKER: En mis últimos trabajos he establecido el criterio de intervenir lo menos posible, dejar que el entrevistado diga todo lo que tiene que decir, sin interrumpirlo. Las preguntas a Miriam se formulaban cuando el relato iba hacia cuestiones que me parecían difíciles de incluir en el film, o cuando se trataba de recalcar algo. Pero recuerdo que se hicieron muy pocas preguntas durante la entrevista.

O. MEYER: Pero esas preguntas, que orientan el trabajo durante la filmación, demuestran que algo se tenía pensado, preparado, que no se llegaba tan virgen a la filmación.

UNA ESPECTADORA: Hay en este film como una disonancia, palabra que usa Miriam en cierto momento. Mucho se ha filmado y dicho sobre los años setenta, pero este film presenta otro punto de vista, el de aquel, que por la manera azarosa de los militares para llevar adelante su plan de exterminio, queda libre. En algún momento alguien me preguntó: ¿crees en la sinceridad de Miriam? Sí, creo todo lo que dice Miriam, y viví lo azaroso de las decisiones de estos señores que se creían dueños de la vida y de la muerte. También me sentí desgarrada ante la circunstancia de que Miriam

ya no puede encontrar su patria en la Argentina. Su lugar es Israel, su lengua es el hebreo.

S. ROMANO SUED: En cuanto a la lengua, la radicación de Miriam en esa patria, en esa lengua, que debe ser traducida para su patria original, puede ser vista como la culminación de un trayecto desde su crianza, con aquellos conflictos de ser judío, o de ser argentino. **Cuentas del alma** es un film hecho de hablas, de lenguas y de identidades. Hay trayectos de vida, es cierto, pero también hay una especie de predestinación, a causa de la palabra del padre.

R. BECEYRO: Has mencionado, Mario, dos cuestiones que me gustaría replantear. Dijiste que tu película, y eso te enorgullecía, continuaba una línea en la que estaban **Los rubios** y **M**. No deberías sentirte tan orgulloso, porque tu película es mejor. Es mejor en cuanto a la economía del relato, y es mejor en cuanto al enfoque del problema.

Y aquí viene la segunda cuestión. Decís que tu film (y **Los rubios**, y **M**), existe gracias a la política de derechos humanos del actual gobierno. Es posible que **Los rubios** y **M** sí, pero tu película no. Tu película continúa el debate planteado por Oscar del Barco, y que tiene como epicentro Córdoba. Tanto ese debate como tu película no simplifican las cosas, no las adelgazan, sino que las complican, las enriquecen.

M. BOHMEKER: En cierto que en Córdoba, en 2004, comenzó ese debate en la revista «La intemperie», una muy buena revista que lamentablemente ya no se edita más, a raíz de un reportaje a Héctor Jouvé, integrante de una guerrilla que operaba en 1964 en Salta. En ese reportaje Jouvé cuenta un hecho terri-

ble: la ejecución de dos miembros de la guerrilla por sus propios compañeros. Ese relato originó una carta que Oscar del Barco envía a la revista, donde hace una especie de catarsis, o de mea culpa, hace sus «cuentas del alma». Eso originó un debate en todo el país, que se desarrolló durante mucho tiempo, con la participación de numerosos intelectuales...

R. BECEYRO: Y es eso lo que hace posible tu película.

M. BOHMEKER: Podemos discutir eso, pero me parece que hay una situación de época, en la que confluyen múltiples factores: la política de los derechos humanos, este debate, etc. Hay varios libros que me permitieron reflexionar sobre este tema, en especial **Traiciones** de Ana Longoni, que con la excusa de un análisis literario, al tomar la imagen de la mujer en tres novelas argentinas sobre la dictadura, desarrolló en el prólogo del libro, un análisis muy importante sobre el tema que estamos tratando. Además están los textos de Pilar Calveiro, y otras contribuciones al debate. Se trata, insisto, de una cuestión de época. Cuando le pregunto a Miriam: «¿tus hijos saben?», ella contesta: «no, pero yo tampoco sé todo». Y eso es algo que todos podríamos decir: ninguno de nosotros sabe todo. La proliferación de relatos podría acercarnos a lo que se podría llamar verdad, o al menos un solo relato está muy lejos de la verdad. Durante un tiempo hubo un solo relato, o predominó un solo relato, y si hay un atisbo, no ya de verdad, sino de comprensión, es a causa de la proliferación de relatos: cuantos más relatos haya, más se podrá evitar una cierta cristalización de la memoria. Una memoria que se cristaliza deja de cumplir su función. Debemos evitar los blancos y negros de la historia,





UN ESPECTADOR: El film me gusta porque no hay aquí ninguna visión unilateral de la historia, y porque además muestra la porosidad de los sujetos históricos, porque Miriam es alguien que puede ser considerada una guerrillera, una cobarde, una heroína, una traidora. Los sujetos históricos estamos parados más allá de las coyunturas que nos tocó atravesar, y a lo largo del testimonio de Miriam vemos una especie de imperativo ético, que es el de mantenerse viva, algo que se sitúa más allá de las ideologías e incluso más allá de los procesos históricos.

HUGO ECHAGÜE: Por una especie de deformación profesional, siempre tengo que ubicar lo que veo en términos formales. Y lo que quiero es evitar, desde el comienzo, la tentación del juicio. Se trata no de decir que esto está bien o está mal, sino de escuchar. Y lo que veo es una especie de épica, épica terrible, dolorosa, objetable, curiosa, en primera persona. Y lo que más me sorprende es el hecho de que Miriam acepte ocupar el lugar del sujeto que narra su propia historia. Lo que es el objeto de la película, la historia de Miriam, se transforma en su sujeto.

Un juicio, a favor o en contra clausuraría la cuestión, al producirse lo que sería sólo una identificación. Y se produce una especie de paradoja, porque en principio uno podría pensar que Miriam abandona el papel de militante, pero no es así. Sigue siendo militante al hablar con el micrófono, al mirar a la cámara, para finalmente contar su historia, con el mayor cuidado posible, según me parece.

He escuchado un relato, suspendo el juicio y no sé si la verdad surge de la proliferación de relatos, pero el conocimiento sí.

S. ROMANO SUED: Se habla de escuchar. En algún momento del trabajo decíamos con Mario que estos podrían llamarse testimonios inaudibles. Se trataba, para nosotros, de dar un lugar a la escucha de testimonios que no son escuchados. Siempre hubo escuchas parciales, o sorderas, precisamente la posibilidad de escuchar interferida por el juicio. Se trata de hacer audible todas las paradojas, la porosidad que mencionás, esas contradicciones, porque Miriam nunca abandona sus ideales, siempre necesita hacer un aporte a la comunidad a la que está perteneciendo en ese momento.

Eso genera una perspectiva, produce disonancias, complica las cosas, y descalifica todo maniqueísmo. Poder escuchar, de eso se trata.

M. BOHMEKER: Cuando hablo de la proliferación de relatos no quiero insinuar algo así como escuchar las dos campanas. Aquí se trata de la comisión de delitos de lesa humanidad. Hay que juzgar y condenar. Y con los delitos de lesa humanidad no hay que escuchar ni dialogar. Luego, sí, uno puede y debe analizar la complejidad de ese período histórico de nuestro país, antes y después de la dictadura militar, para conocer y comprender.

R. BECEYRO: El cine, por suerte, ni juzga ni condena. Eso le corresponde a otras instancias de la sociedad. Mario, cuando decías que en cierto momento había un relato único, ¿te referías a la película de Puenzo **La historia oficial**?

M. BOMHEKER: Cuando se recuperó la democracia, había no digamos un relato único, pero sí un relato dominante. Había una necesidad histórica, la de



concentrarse en la investigación de los crímenes de la dictadura. Era difícil, en ese momento, mirar hacia el otro lado y preguntarse qué había pasado acá. En ese momento era difícil plantear la cuestión de las responsabilidades políticas, porque había que concentrar los esfuerzos en una sola dirección.

R. BECEYRO: Me pregunto si Puenzo era la persona indicada para investigar los crímenes de la dictadura. Lo que es cierto es que en cierto momento hubo muchas películas en las que, con procedimientos e intenciones muy variadas, con oportunismo o sinceridad, se mencionaba la cuestión de los desaparecidos.

M. BOMHEKER: Hubo un momento histórico, entonces, en el que todos los esfuerzos discursivos estaban concentrados en hablar de los crímenes de la dictadura. Treinta años después se puede hablar de las cuestiones que plantea mi película. Ya en los noventa se había hablado de eso, en **Montoneros**, de Andrés Di Tella, por ejemplo.

UN ESPECTADOR: Se ha dicho que la elección de la entrevista pura era una manera de interpelar al espectador. Veo algo más: el documento sobre una vida «guiónada». Hay un guión previo a este documental, en esa creación de un personaje por parte del ejército argentino. A partir de esa conferencia de prensa de la «arrepentida» comienza una ficción, un personaje, una vida. El documental nos muestra una pura entrevista a una persona que comenzó como una entrevistada, en esa foto del 24 de marzo de 1976. Quizá en ese momento terminó el documental de su vida y comenzó una ficción.

Hoy a la noche veremos una película [**Crónica de un verano**, Rouch y Morin], en dónde, en eso llamado «Cine verdad», se seguirá hablando de estas cosas. Quisiera preguntar acerca de la verdad de un personaje, que depende de su voluntad, y de la manipulación que sufra.

M. BOMHEKER: Prefiero no hablar de verdad, sino de experiencia. Miriam cuenta su experiencia, y de eso no se puede dudar. No se me había ocurrido pensar en ese «guión» que hicieron los repesores para presentar a Miriam al «público».

O. MEYER: Puede pensarse, que Miriam es un personaje producto de la Historia: su origen judío, su actividad como guerrillera, la convierten en un personaje de la historia. Es un personaje producto no sólo de la dictadura militar, sino también de la historia de la Argentina.

UN ESPECTADOR: Veo el valor de la película en la manera «neutra» de presentar al personaje, y en Miriam no veo ningún rencor, ni odio. Quisiera preguntar si en algún momento de la entrevista manifestó algún tipo de arrepentimiento por lo que hizo.

M. BOMHEKER: Podría pensarse que todos nos construimos una vida de ficción, en esa constitución como sujetos. Resulta evidente que Miriam ha hecho un trabajo consigo mismo, no sé si podemos decir que elaboró un guión de ficción, pero ciertamente ha hecho un trabajo de elaboración de su pasado, de su vida entera, trabajo que se percibe en todo lo que dice. No creo que haya arrepentimiento de su parte. Hay,

sí, contradicciones, que aparecen en el film, aunque ella no las explicita. Esas contradicciones aparecen en sus vacilaciones, en sus momentos de emoción, cuando cuenta su historia antes, y después.

S. ROMANO SUED: Habría que preguntarse sobre la Mimesis, sobre la representación, sobre lo que se «copia» mediante el registro fílmico. Y podría decirse que hay como «grados» de la representación, y que el hecho de que haya un registro plantea preguntas sobre la consistencia de lo documental.

M. BOMHEKER: Los documentalistas corremos siempre el riesgo de caer en la tentación de la Mimesis, de la imitación, de la duplicación, de la repetición de lo real. Pero este film se aleja de esa Mimesis y, quizá como todos los documentales, es una reflexión sobre el hecho de hacer documentales. Incluso se plantea el por qué, en este momento de mi vida, hacer documentales como éste. Antes yo utilizaba la batería habitual de los documentales, pero ahora no.

R. BECEYRO: Se puede volver a utilizar.

M. BOMHEKER: Se puede volver a usar, pero ahora yo no.

R. BECEYRO: Se ha dicho que Bussi fue el guionista de la primera aparición pública de Miriam. Me parece que en la entrevista que filmás con Miriam, hay dos guionistas: vos y Miriam. Incluso aparece un tema complicado, que vos planteás, y que es si Miriam delató o no delató. Y en ese momento Miriam no sé si desarrolla un guión, pero sí desarrolla una argumentación previa, que ella pensó antes, y que no es algo que se le ocurrió en ese momento. Ella argumenta

que nadie de su grupo fue detenido, lo que prueba que ella no delató a nadie, etc.

Por tu lado vos vas con expectativas con respecto a ciertas cuestiones, entre ellas si Miriam delató o no, que tus preguntas procuran desarrollar. Vos le planteás la cuestión de lo que saben sus hijos y, no sé por qué, tengo la impresión de que sobre el asunto de si delató o no, Miriam contesta una pregunta tuya. Y entonces el entrevistador también va con una especie de guión, al menos temático. Esa lista de cuestiones que querés que se desarrollen en la conversación, que escribiste o que tenés en la cabeza, es lo más parecido a un guión cuando vas a filmar la entrevista.

M. BOMHEKER: Es cierto que tenía un cuaderno, escondido, donde anoté las cosas que iba a preguntarle a Miriam. Y es cierto, y vos te diste cuenta, de que le pregunté sobre si había delatado o no, porque yo quería saber. Y en la película está lo que contestó Miriam: no delató porque nadie le preguntó nada, la prueba es que sus compañeros cercanos no fueron detenidos. Pero alguien, alguna vez me dijo algo que me parece clausura la discusión. Miriam es una víctima, toda persona que entró en un campo es una víctima y sobre eso no hay ninguna duda.

Confieso que yo tenía dudas, pero creo que la cuestión debe ser planteada en esos términos, y no podemos convertir a la víctima en culpable de nada.

Esta convicción me permite enfrentar las discusiones que después de la proyección de la película se plantean, en Córdoba, en Buenos Aires, en todos los festivales en los que se presentó, y que a veces son muy difíciles.



Segundo día

R. BECEYRO: Acabamos de ver **Thelonious Monk Straight no chaser**, de Charlotte Zwerin, y podríamos aprovechar esta demora de Federico Monjeau, cuyo ómnibus acaba de llegar a la Terminal, y ya viene en auto hacia acá, para ver algunos detalles de la serie de casualidades que ha producido este film milagroso.

El material de base ha sido proporcionado por un documental filmado en 1967 por los hermanos Cristian y Michael Blackwood, quienes habían seguido a Monk durante meses en sus actuaciones, grabaciones, giras por todo el mundo, cuartos de hotel, aeropuertos, etc. Este material está filmado «a la documental», y en eso difiere de otros materiales que se encuentran en el film, de otros orígenes: programas de televisión, por ejemplo.

Justamente el camino que condujo a la realización de este film comenzó con una conversación casual en la calle entre Bruce Ricker (productor, junto con Zwerin, del film) y Cristian Blackwood, en 1981. Ricker se enteró de que Cristian y Michael Blackwood, cineastas alemanes que se establecieron en los Estados Unidos en los años sesenta para hacer películas para la televisión alemana, habían hecho ese documental sobre Monk, que había sido exhibido una sola vez en 1968. Los Blackwood tenían todos los derechos sobre el material filmado, que no había sido tocado desde entonces (habían pasado más de diez años).

Ricker conocía a Charlotte Zwerin porque le había propuesto a ella hacer el montaje de un documental que había realizado sobre la música de Jazz de la ciudad de Kansas, pero en esa ocasión Zwerin no había podido trabajar con él. Por esa relación previa, Ricker habla con Zwerin diciéndole lo que había encontrado, y le propone trabajar juntos otra vez.

Cuenta Ricker: «En 1981, cuando Christian habla conmigo, Charlotte y yo supimos que Cristian y Michael seguían teniendo el material. También pensamos que para hacer un film necesitábamos algo más que ese material histórico. Le pregunté a Charlotte si quería participar, advirtiéndole que podría ser algo complicado, porque teníamos cuatro productores [los hermanos Blackwood, Ricker y Zwerin] y dos directores [Christian Blackwood y Zwerin]. Me pareció que Christian y Charlotte podrían complementarse perfectamente, y eso fue lo que sucedió en la realidad.»

Un acuerdo entre las partes se concretó, y así Ricker y Zwerin pudieron comenzar a trabajar en el proyecto. En ese momento, a principio de los ochenta, Monk vivía, pero estaba muy enfermo. Cuando murió en 1982, Christian Blackwood filmó el funeral, y ese material está en el film.

Zwerin y Ricker iniciaron gestiones con los herederos de Monk, y ahí las cosas se complicaron. Ricker cuenta: «Monk no había hecho testamento. Siempre pensé que Nellie, su esposa y Thelonious estaban casados, pero no era así, y esa unión no fue reconocida legalmente.»

Los hijos de Monk fueron entonces reconocidos como sus herederos. Fue ahí cuando aparecieron dos jóvenes con dinero, que pagaron 5.000 dólares para obtener la exclusividad de los derechos sobre la vida de Monk durante tres años. El proyecto de Zwerin y Ricker tuvo que ser abandonado por un tiempo, que ellos dedicaron a hacer gestiones para conseguir dinero y a partir de 1985, el dinero comenzó a aparecer. La serie de PBS *American Masters*, el National Endowment for the Arts, Canal 4 en Inglaterra, y la firma Pioneer decidieron apoyar el proyecto.

Así se juntaron 200.000 dólares, lo suficiente para ha-

cer un programa de televisión de una hora, terminado en videotape, en cinta. Debido al costo elevado de los derechos sobre la música, ese programa tendría una difusión limitada.

En el verano de 1987 Ricker recibió una llamada de David Valdés de Warner Brothers, interesado en los derechos de distribución de la película que Ricker había hecho sobre jazz. Valdés trabajaba para Malpaso Productions de Clint Eastwood, que en ese momento estaba preparando **Bird**, el film sobre Charlie Parker. Ricker pudo así hablar con Clint Eastwood, que por su parte estaba enterado de que Ricker conocía a la baronesa Nica de Koenigswarter, en cuyo departamento había muerto Parker. Eastwood estaba interesado en que Ricker le facilitara el contacto con la baronesa, para poder hablar con ella de lo que sabía en torno a la muerte de Parker.

Cuando después de conversar con Eastwood, Ricker le dijo a Zwerin que existía la posibilidad de que la productora de Eastwood produjera el film sobre Monk, Zwerin se rió a carcajadas, y le dijo que era una locura. En cierto sentido Zwerin tenía razón: el cine de Eastwood no tenía nada que ver con el documental que estaban planeando, pero por otra parte Eastwood era un entendido en jazz, él mismo era pianista, y podía interesarse en un documental sobre un músico como Monk. Y así fue.

Después de ver un rollo de presentación, Eastwood y Joe Hyams, responsable de publicidad de Warner Brothers y, como Eastwood, aficionado al jazz, rápidamente acordaron que Malpaso produjera la película. Ricker y Zwerin dieron entonces a Eastwood un presupuesto detallando lo que necesitaban para terminar la película y distribuirla. 24 horas más tarde Eastwood llamó comprometiéndose a poner el dinero.

Cuando Ricker preguntó quién tendría el control editorial, Eastwood contestó que él estaba demasiado ocupado, que hicieran la película y que él daría la aprobación final

De esa manera se retiraron los coproductores que habían acordado participar (la televisión pública, Canal 4, etc.)

En el film hay materiales variados provenientes de: un programa de televisión de la CBS sobre los beatniks filmado en *Five spot cafe* en 1956, otro programa de televisión CBS *The Sound of Jazz*, material japonés con la ejecución de *Just a Gigolo*, imágenes de la televisión francesa y el material de Blackwood rodado en 1968.

En relación al material filmado en *Five spot cafe*, Zwerin había tratado de encontrarlo en los depósitos de la CBS durante un año y había fracasado

Clint Eastwood ayudó a resolver el problema. Ricker recibió una llamada de CBS Sports que estaba preparando la cobertura de la final de basquet de 1987 en Kansas City, y querían comprar algo de lo filmado por Ricker en Kansas City. Ricker comentó que estaba trabajando con Clint Eastwood que a su vez estaba preparando un film sobre Charlie Parker, originario de Kansas City.

La CBS quiso entonces lograr filmar una entrevista con Eastwood, pero este se negó. Llamaron a Ricker, desesperados, y Ricker les contestó que si encontraban en los archivos de CBS el material que quería Zwerin, quizá Eastwood aceptaría la entrevista.

Ricker llamó entonces a Eastwood, que le pidió que se ocupara de conseguir el material, y si la CBS se lo daba gratis, el accedería a conceder la entrevista. Un día después el material estaba disponible para el documental sobre Monk



Para desarrollar el tema del problema mental de Monk, Zwerin pensaba que necesitaba filmar una entrevista con alguien de la familia. Nellie estaba de acuerdo, pero se enfermó, o quizá no quiso hacerlo. La Baronesa de Koenigswarter, no quiso ser filmada, aunque se escucha un audio de ella en cierto momento de la película

Quedaba el hijo, Thelonius Jr. Y ahí también Eastwood fue muy útil.

Thelonius Jr. tenía la intención de crear una Fundación para preservar el trabajo de su padre, y el nombre de Eastwood podía ayudarlo al desarrollo de la fundación.

Dicen que no fue una cuestión de toma y daca, pero después de una visita a Eastwood en California, Thelonius Monk Jr. aceptó filmar una entrevista hablando de la relación con su padre, algo que quizá no fue fácil para él. Clint Eastwood y su socio Warner Brothers también facilitaron la obtención de los derechos sobre los temas musicales.

Quisiera aclarar que toda esta información surge de un largo artículo escrito, en inglés, por el sonidista y ensayista Larry Loewinger.

FEDERICO MONJEAU: No soy crítico de cine, el cine no es mi campo, y muchas veces allí donde uno ve música filmada, alguien que conoce de cine, ve una película. Pero evidentemente, aún para mí, tanto **Thelonius Monk Straight no chaser** como **Monterey Pop**, son películas, son mucho más que conciertos filmados.

¿Qué vendría a ser música filmada? Es eso que se puede ver en You Tube. Ponemos «Sinfonía Nº 5 de Mahler», y ahí tenemos un buen registro, con un cameraman asociado a un experto musical, porque se toman los instrumentos solistas en los momentos in-

dicados. Acepto que ese registro puede ser filmado de distintas maneras, aun cuando se siga al instrumento correcto en el momento del solo, y que, de alguna manera, también en ese caso hay una película. Y tomemos un caso más simple, el de un recital de piano. Hay ahí un solo instrumento, y un único ejecutante. Pero quizá por eso el cameraman o el director, o quien sea, deba tomar decisiones más claramente expresivas, o estéticas: cuándo ver las manos, cuándo el rostro, y en esa alternancia de manos y rostro hay decisiones expresivas.

Hay casos diferentes, como el film de Hugo Santiago **Mosaiques y Beethoven [Mosaiques et Beethoven]**, Francia, 1999, 83 minutos] donde Hugo Santiago sigue al Cuarteto *Mosaiques* desde el primer ensayo del cuarteto nº 14 opus 131 de Beethoven hasta el ensayo general. En ese film Hugo Santiago hace una especie de comentario de la interpretación musical. No se limita a seguir el instrumento que está llevando el tema principal, sino que mediante ciertos procedimientos, como fundidos a negro o congelamiento de la imagen, tiende a comentar la interpretación del Cuarteto *Mosaiques*. No puede hablarse de una «crítica» pero sí de un comentario; sabemos que Hugo Santiago es también músico, y ahí está poniendo una especie de segunda lectura de la interpretación musical.

En el caso de **Thelonius Monk Straight no chaser y Monterey Pop**, que son mucho más que conciertos filmados, comparten el hecho de que son grandes películas. Pero sus materiales, su origen, su forma, son muy diferentes.

Monterey Pop es la filmación del Festival de Monterey de 1967, y resume en 80 minutos las 3 jornadas del festival, pero más que la filmación de un concierto es la filmación del encuentro de la música con el pú-

blico. El tema de **Monterey Pop** es el efecto que produce la música en un público, en una sociedad, en una época determinada, y su antecedente es, según los expertos, **Jazz on a Summer's Day**, documental de Bert Stern sobre el Festival de Newport de 1958. Cuando Pennebaker y su equipo filman **Monterey Pop**, conocen el film de Stern, pero filman algo que rompe con la estética del documental sobre Newport. **Jazz on a Summer's Day** es un documental sobre un festival de Jazz pero podría ser un film turístico sobre Newport. Pensemos en la primera parte del film, donde la música aparece como el fondo de un espectáculo visual. Cuando vemos a los jóvenes bailando en las terrazas de las casas, estamos asistiendo a un musical, el film remeda a los films musicales, y en cierto sentido esos jóvenes están actuando para la película. No es lo que los americanos llaman «Cine directo», expresión que me parece extraordinaria.

R. BECEYRO: Resulta curioso que la expresión francesa «Cinéma verité» sea empleada en los países de habla inglesa y que la expresión «Cine directo», que viene del inglés, sea utilizada en Francia, y las dos expresiones designan lo mismo: lo que se puede llamar «Cine documental moderno».

F. MONJEAU: **Monterey Pop** tiene una deuda con el film de Stern, y al mismo tiempo supone un cambio radical: la nueva forma musical supone una nueva forma cinematográfica. No sé bien en qué consiste esa novedad cinematográfica, pero las diferencias se advierten fácilmente, dado que no hay aquí ninguna tentación turística, y lo que hay es una especie de interacción permanente entre los músicos y el público. Pero en **Monterey Pop** hay, por parte de la película,

una contención muy fuerte, que contrasta con el desborde que frecuentemente se produce en el escenario. En su estética, en su elaboración, nada que ver entre el film, y lo que muestra el film: pensemos en la actuación sobrevoltada de Jimi Hendrix.

En **Monterey Pop** hay dos planos (músicos y público), y en el documental sobre Monk también hay dos planos, pero diferidos en el tiempo: el material filmado por los Blackwood, en 1967, y las entrevistas filmadas en el presente del film, 1988, con el añadido del funeral de Monk (en 1982), filmado para la película.

El contraste con **Thelonious Monk Straight no chaser** es muy evidente. No hay en el documental sobre Monk una filmación continua, y por el contrario vemos materiales muy diversos, de diferentes orígenes.

Y si **Monterey Pop** es una película sobre la comunicación (entre la música y el público), el documental sobre Monk es una película sobre la incomunicación, o sobre la dificultad de la comunicación.

R. BECEYRO: Con **Monterey Pop** empieza todo, y de ahí su gran mérito. Eso que podemos llamar «documental» sobre música, va a adquirir formas diversas, una de las cuales se manifiesta en el documental sobre Monk.

Thelonious Monk Straight no chaser, no es solamente, como bien decís, un film sobre la incomunicación, sino un film que muestra las dificultades del trabajo artístico: está la secuencia extraordinaria de la actuación en Londres, cuando Monk detiene la ejecución de la música (se escuchan silbidos) porque no le gusta lo que está escuchando.

F. MONJEAU: Creo que lo que hay, sobre todo, son las vacilaciones del propio Monk. No en la ejecución en



el piano, porque tiene un estilo determinado, y ahí hay un momento extraordinario, cuando se seca el sudor y sigue tocando, con el pañuelo en la mano, como si eso no importara en lo más mínimo. Las notas suenan mal, pero a él no le importa, porque esa es su manera de trabajar.

Quienes trabajan con Monk se encuentran en una situación desesperante. Cuando toman el avión para ir a Londres, sólo consiguen ya en el avión la partitura de Monk y pasan todo el viaje copiándola.

A Monk le costaba tomar decisiones, pero no es porque fuera vacilante. No quería tomar decisiones porque no quería racionalizar. Cuando le preguntan qué acorde, o que notas tocar, contesta casi sin contestar, como diciendo: «No me hinchen». Al saxofonista que le pregunta dónde tiene que entrar, le contesta «donde te guste».

Y la película muestra el contraste entre la música de Monk, tan determinada, tan angular, tan punzante, y la especie de nebulosa comunicacional que lo rodea.

Thelonious Monk Straight no chaser habla de un enigma, que no devela, pero que ilumina con una luz muy potente. Confieso que nunca había visto a Monk en acción, de esta manera.

Se puede pensar que a veces Monk «se hace el loco», y está ese caminar, en un ida y vuelta, y ese canturrear que, según el propio Monk, si lo hiciera alguien, dirían que está loco, pero como es Monk...

Y entonces el film describe el contraste entre este aspecto opaco, inexpresivo de Monk, y la expresiva música de Monk, tan evidente. Por otra parte la película comienza con un tema que se llama «Evidence», y que se llama así por esa especie de autoconciencia que tenían esos músicos de lo que estaba haciendo: es algo evidente.

Y tampoco Monk tiene ninguna relación con el público, salvo una fugaz situación en el Five Spot Café. Lo más cercano a un espectador es Count Basie, a un metro del piano, mirándolo tocar. (Monk se va a quejar y a prometer que la próxima vez que Basie toque, él va a mirarlo de cerca todo el tiempo). Pero, claro, Basie no es un público común, es un par que lo mira de cerca, tratando de develar un enigma.

El hijo de Monk describe el ensimismamiento progresivo del padre, y su situación como hijo, alguien que prácticamente no conocía al padre, y quizá el padre tampoco lo conocía a él.

Ahora bien, si la película sobre Monk busca una causa, **Monterey Pop** más bien trabaja sobre un efecto, el efecto de la música en el público, y me parece que la película lo logra completamente. Hay en **Monterey Pop** tres momentos extraordinarios: en primer lugar la interpretación de Janis Joplin, que canta *Ball 'n' Chain*, con un grupo de guitarristas. Es un momento de una gran intensidad expresiva, diferente a todo lo que estábamos viendo. Y la cámara la muestra a Janis Joplin en esa situación, entrecortada con dos planos de Cass Elliot, la gordita de *Mamas & The Pappas*, escuchándola extasiada. La cámara está todo el tiempo enfocada en Janis Joplin, porque el film se da cuenta de que lo único que tiene que mostrar es esa voz, esa mujer, esa modulación vocal, y eso es todo. La otra escena que es bestial, en todo sentido, es la de Jimi Hendrix cantando *Wild Thing*, y hacia el final, literalmente, viola la guitarra, tiene una relación de cópula con la guitarra, y termina prendiéndole fuego. Y ahí se ven los rostros de dos chicas, espectadoras, que están como azoradas ante algo que las hubiera superado. Hay una especie de interrogación angustiada en los rostros de esas dos espectadoras, y por

parte de la película también, ante lo que estaba ocurriendo en el escenario.

El último fragmento extraordinario es, por supuesto, el de Ravi Shankar, momento sublime, con esa música «pre-capitalista», sin autoría, y al mismo tiempo de un oficio y un preciosismo extremos, una música comunitaria, que ocupa la cuarta parte final de la película y que comienza en off sobre la toma de los zapatos.

R. BECEYRO: En los 3 días del Festival de Monterey pasaron un montón de cosas, pero en la película no pasan un montón de cosas, y uno solo de los músicos, Ravi Shankar, ocupa, proporcionalmente a lo que sucedió en la realidad, un lugar enorme.

Cuando Pennebaker estuvo en el Bafici se le preguntó, justamente, si la actuación de Ravi Shankar, que cierra el film, había cerrado el festival. Pennebaker contestó que no se acordaba, pero dijo que en cierto momento las varias cámaras que estaban filmando a Ravi Shankar se dieron cuenta de que algo estaba pasando con el público, y se pusieron, todas a apuntar hacia el público.

F. MONJEAU: Y dentro de la secuencia de Ravi Shankar hay varios minutos en los que ya no vemos a Shankar, y lo que se ve es el público en un estado de éxtasis. Es cierto que la música de Shankar no tiene mucho que ver con lo que se venía viendo, pero la cultura de la India y la música de la India formaban parte de la cultura de esa época, el «Flower Power» y esas cosas.

Y todo el tiempo que la película dedica a Shankar y su trío (el percusionista y la mujer que toca una especie de arpa), es de alguna manera la película buscando su forma, su autonomía, buscando su propia

canción, y si lo de Hendrix puede ser visto como el punto culminante, todo lo de Shankar es una especie de gran Finale.

Hay también otra cuestión: dejando de lado algunas canciones, como la de Janis Joplin con las guitarras de *Big Brother*, que está tomada desde el vamos, la mayoría de las canciones están tomadas ya comenzadas, y ese procedimiento le da a la película una forma continua: no hay algo que empieza y termina, y luego otra cosa que empieza y termina. Incluso la música de Shankar aparece como algo que no empieza ni termina, como una música «eterna».

R. BECEYRO: Monterey Pop es una especie de modelo inalcanzable, y efectivamente todos los documentales en los cuales hay músicos, y hay público, lo tuvieron como referencia, acentuando algunos aspectos, desdibujando otros. Fue realmente el comienzo de todo.

F. MONJEAU: Y quizá también en este comienzo está lo mejor, como para Monk, para quien el comienzo era lo mejor: la primera vez que se interpretaba algo, era lo mejor, quizá la segunda, pero después ya nada servía.

R. BECEYRO: Y en el film tenemos esa dramática situación en la cual Monk se da cuenta de que no han grabado lo que estaban haciendo, porque para los técnicos eran ensayos, solamente, y para Monk era algo que debía grabarse, porque quizá eso, lo primero, era lo mejor.

Hay otra situación dramática, cuando se lo ve, ante las dificultades de esa actuación que está saliendo mal, hacer todo lo posible, con su piano, para que las cosas salgan bien, trabaja como un ciudadano



responsable, pero tiene que interrumpir la ejecución, porque piensa que las cosas no salen bien.

F. MONJEAU: Y seguramente cuando se para e interrumpe al trompetista, Monk tiene razón. Incluso puede pensarse que en ese momento la trompeta iba medio por su lado, y Monk, con tal de salvar la música era capaz de cualquier cosa, incluso pararse e interrumpir la ejecución.

Pero no hay que olvidar que Monk se resistía, aun en esa situación, a racionalizar, a explicar.

R. BECEYRO: Hay un momento en que Monk, sin embargo, se comporta como un civilizado ciudadano, al responderle bien, y sensatamente, al periodista que traduce al alemán preguntas y respuestas, entre ellas la pregunta sobre si piensa que el piano tiene suficientes teclas, y si no desearía que hubiera más de las 88 teclas. El contesta, muy razonablemente, que ya cuesta bastante tocar esas 88 teclas.

F. MONJEAU: Pero aun mejor es cuando le pregunta qué música le gusta, él dice que toda, y le pregunta si le gusta la música country, él no contesta nada, le vuelve a preguntar si le gusta la música country y él le habla a su colaborador: «éste no escucha nada».

R. BECEYRO: Claro, que el periodista no escuchó eso que él no dijo.

F. MONJEAU: Debo confesar que me siento un poco solidario con el periodista alemán, porque yo también me he visto en la situación de hacer preguntas banales a genios.

Un día tuve que hacerle una entrevista a Keith Jarrett,

por teléfono, en inglés, y le dije a mis compañeros de redacción: «hasta luego, voy a hablar con Dios». Y Jarrett, del otro lado, me respondía con monosílabos. O, cuando le preguntaba por su pianista más admirado, me contestaba «Charlie Parker». En esas situaciones uno se encuentra ante algo muy cerrado, ante un enigma, y sólo puede hacer preguntas un poco bobas.

UN ESPECTADOR: Federico hablaba de la alternancia de rostros y manos en el caso de un pianista como Monk. No olvidemos que los pies pueden hablar, tanto los pies de Monk, como los pies de Janis Joplin.

A Monk le costaba comunicarse, incluso con sus propios músicos, pero él se comunicaba con su cuerpo, y con su música. Y hablando del Bebop, recuerdo una frase que decía que con el Bebop el músico dejaba de pensar en el público y empezaba a pensar en sí mismo. Por eso paraba a un trompetista eximio y famoso y decía «así, no», porque para él el acto musical era lo único que contaba.

Quería preguntarle sobre la enfermedad de Monk, si era algo psicológico o algo físico, o una mezcla de ambos. Lo que se sabe es que murió de un derrame cerebral.

F. MONJEAU: En cierto momento el hijo habla de cierta bipolaridad, pasando de la depresión a la euforia.

El film muestra muy bien los pies de Monk y se ve que casi no tocaba el pedal. En el momento de esa gira, en los sesenta, todos los pianistas, por más salvajes que fueran, tocaban un poco el pedal. En otro momento de la película, hacia el final, Monk aparece usando el pedal, cuando utiliza una serie de acordes que requieren el uso del pedal.

Por otra parte Monk tocaba con sus dedos arqueados hacia arriba, como pinzas invertidas, en contra de cualquier escuela pianística. Y por eso el sonido medio latoso que tiene el piano de Monk, que no sé si no tiene alguna reminiscencia de la guitarra del blues, sólo podía conseguirse tocando de esa manera. Y ese sonido es el más sucio, y también el más hermoso, de la historia del piano en el jazz.

UNA ESPECTADORA: Hacia el final lo vemos a Monk escuchando tocar a los otros músicos. Es una manera de decir que Monk ya no podía tocar más, ya no quería tocar más.

Es cierto que Monk se despreocupaba del público (llegando a interrumpir una actuación en público), pero por otra parte él no hace ninguna música complicada, o no tiende a complicar su música, dificultando su relación con el público, y desea así ser escuchado, comprendido, por el público. El propio Monk dice que quiere que su música sea directa, que no tenga complicaciones.

F. MONJEAU: Es cierto que ningún músico, aún el más complicado, deja de desear ser escuchado. Los músicos del Bebop se olvidan del público, en el sentido de tener que rendirle un tributo al público, y entonces no tocan lo que se supone el público quería escuchar, pero en ellos, como incluso en la música contemporánea más estafalaria, está el deseo de ser escuchado, sentido, comprendido.

Monk era un músico, pero también era un hombre de la calle, y por eso quería que su música llegara a un público. E incluso hay algo de eso en su estilo: tan poco afelpado, tan incisivo, con tan pocos adornos, que supone que puede llegar directamente. «Straight

no chaser», como dice el título, sin nada, seco, puro, sin hielo.

IGNACIO AMARILLO: Incluso cuando interrumpe la ejecución, y después la retoma pero con otro tema...

R. BECEYRO: Quizá esa continuidad sea la del film, pero no la del concierto «real».

I. AMARILLO: Puede ser. También pensaba en Charlie Parker, sobre todo el que nos hemos formado a partir de «El perseguidor» de Cortázar. También en la música de Parker hay algo indecible, que no puede ser explicado. Es gracioso que no sea Monk, sino Charlie Rouse, el que dé algunas explicaciones a los otros músicos, tratando de organizar, de racionalizar esa música.

Monterey Pop es, en efecto, el comienzo de muchas cosas, incluso del público, ahí emerge el público de rock, y comienza el consumo de masas, esas multitudes que escuchan música.

Recuerdo una polémica publicidad de la gaseosa que auspicia festivales de rock, donde se acumulaban todos los problemas del público de esos festivales: se veía a gente embarrarse, desmayarse apretados por la multitud, etc. Aquello era el comienzo, y ahora vemos adónde hemos llegado.

S. ROMANO SUED: Viendo a Monk en el film, y pensando en la enfermedad que aquejaba a Monk, más que en una bipolaridad, uno puede pensar en una dolencia autista. Su única comunicación con el exterior es el lenguaje musical, y el ancla al mundo de su subjetividad, es la música.

El film muestra perfectamente ese autismo, y esa especie de caída o retirada final.



F. MONJEAU: Y hay una violencia que debe ejercer para poder salir de ese mundo autista.

UN ESPECTADOR: No veo en Monk ninguna enfermedad. Veo a un individuo jugando y en el film veo a los cineastas mirando al que juega. Y veo a sus compañeros músicos mirándolo esperando que les indique qué nota tocar. Me parece que hay en este caso una persona que tiene un desequilibrio y el cineasta no puede acompañar ese desequilibrio. A veces hay una coincidencia entre la persona filmada y el cineasta que lo filma, pero aquí veo que un abismo los separa.

R. BECEYRO: La respuesta la da la propia película. El film muestra la doble anormalidad de Monk: en primer lugar es un gran artista, lo que constituye ya una anormalidad, y en segundo lugar en cierto momento deja de tocar.

Aquí está la manera en que el cine describe a un ser excepcional.

Y hablando de cine: Charlotte Zwerin había codirigido con los hermanos Maysles dos films extraordinarios como **Gimme Shelter** y **El vendedor de biblias**. Pero su oficio es el de montajista, y aquí se lo ve. Esta película ofrece una tersa superficie a pesar de utilizar materiales muy diversos: el material de los Blackwood, programas de televisión, fotografías, entrevistas, etc. Además pensemos en la manera en que cada una de las secuencias, cada uno de los temas se desarrolla. Uno entiende todo, la película desarrolla calmamente el material narrativo.

UN ESPECTADOR: Pero quizá le falta lo principal, algo que se equipare a ese genio desequilibrado.

F. MONJEAU: ¿Pero cómo sería equiparar el film a esa singularidad de Monk, cuáles serían los recursos a utilizar? Uno debería dejar de hacer cine. No se me ocurre cómo podría acortarse esa distancia con Monk, porque no me parece que él jugara y que el problema fuese, simplemente, que los demás no sabían jugar con él. Además me pregunto de qué manera la película podría «jugar» con él. Quizá renunciando a ser una película. Como él dejó de tocar, quizá si se jugara con él, se debería dejar de hacer la película.

Tu razonamiento es que Monk no estaba enfermo, sino que estaba jugando. Yo no tengo elementos para juzgar eso, pero creo que lo que dice el hijo de Monk es más verdadero que lo que podemos pensar cualquiera de nosotros.

R. BECEYRO: Además aquí está una película que, como es una gran película, es digna de Monk, puede entablar un diálogo con él. No sé si puede «jugar» con él, pero la película se coloca frente a Monk como un interlocutor digno, lo que no es poca cosa.

Y aquí quisiera hacer una reivindicación pública a unos grandes artistas olvidados: los hermanos Cristian y Michael Blackwood. Porque si bien es cierto que el trabajo de Charlotte Zwerin es extraordinario, al lograr homogeneizar esos materiales tan diversos, hay que decir que lo filmado por los hermanos Blackwood también es extraordinario y que no conozco ningún material equivalente con ninguno músico o artista. Ellos sabían lo que buscaban, o encontrándose en diversas situaciones sabían qué mirar. A partir de ahora debemos colocar a los hermanos Blackwood en la primera fila de los grandes documentalistas.

Tercer día

R. BECEYRO: Acabamos de ver **Escuela Normal**, el documental de Celina Murga, y aquí tenemos con nosotros a Adelaida Pastorini, que es la Jefa de Preceptores de la Escuela, a quien todos conocen como *Macacha*, y que es el personaje central de **Escuela Normal**.

En este Encuentro de Cine Documental usualmente hablamos de los problemas que se plantean a quienes filman, pero aquí tenemos a alguien que «ha sido filmado».

Quisiera preguntarte, antes que nada, cómo ha sido esa experiencia de hacer las cosas de todos los días, pero con un micrófono inalámbrico en la solapa, y una cámara siguiéndote.

ADELAIDA MACACHA PASTORINI: Celina estuvo casi todo un año filmando en nuestra escuela, no todos los días, pero venía periódicamente y filmaba. En cierto momento le pidió a algunos preceptores si aceptaban llevar micrófono y ser filmados, pero varios dijeron que no. Me lo pidió a mí y, en un acto de inconciencia total, le dije que sí.

Me colocó el micrófono y me siguió filmándome, durante 3 o 4 días, y yo estuve haciendo las cosas que hacía todos los días. Al rato de ser filmado, la vorágine diaria te arrastra, y uno se olvida de micrófono y cámara.

Creo que pasa lo mismo con los alumnos y profesores que aparecen en la película.

R. BECEYRO: Pero tu caso es particular. ¿En qué momento Celina Murga te propone ponerte el micrófono y filmarte, al comienzo del trabajo?

MACACHA: Ya habían pasado muchos días de filmación cuando Celina me lo propuso.

R. BECEYRO: Así que, ya bien iniciada la filmación, Celina Murga se dio cuenta de que existía la posibilidad del personaje. Los alumnos ocupan también un lugar considerable en el film, pero más como un grupo. Como singularidad, como personaje, *Macacha* no tiene equivalente en el film.

Aquí se plantea la construcción del personaje en un documental. En este caso lo primero que había es la escuela, el sitio, el lugar, el ámbito. Y se puede suponer que Celina Murga empieza a tener relaciones, a hablar, a filmar, a diferentes personas. Y en cierto momento, pero no al comienzo, Celina se da cuenta de que tiene a una persona «en acción», por la cual pueden pasar los hilos de varios fragmentos del film. Es así como, en un documental, una persona de la realidad, puede transformarse en personaje del relato.

Es cierto que lo que hacés es lo normal, lo habitual, lo mismo que harías (y eso caracteriza al material del documental) si no hubiese ninguna cámara filmándolo. Sin embargo no es lo mismo, no resulta habitual, tener un micrófono en la solapa y una cámara detrás.

MACACHA: Seguramente cuando uno es filmado, se cuida más, sobre todo con el vocabulario que utiliza y con la forma de dirigirse a los alumnos. Pero pienso que en una escuela, existe un hecho determinante: uno es docente, y lo es en todo momento, desde que entra a la escuela, hasta que sale, por supuesto que con la impronta personal que se le da al trabajo.

Recuerdo que un amigo me planteaba esta cuestión, si yo había hecho algo que no correspondía, durante la filmación, y yo le decía que simplemente uno es docente, y lo es todo el tiempo.

Incluso pienso que, fuera de la escuela, uno sigue siendo docente, sobre todo cuando uno se encuen-



tra con alumnos o exalumnos de la escuela.

Al principio quizá sentía el ser filmada, pero después me acostumbré.

R. BECEYRO: Y un momento en que me parece que te habías olvidado de que eras filmada es cuando te encontrás con ese chico que está sacando la escalera, en una situación medio sospechosa, y vos le decís «¿lo hacés de patriota?»

MACACHA: Me había acostumbrado. Me filmaron 3 ó 4 días, durante varias horas, en días distintos, e incluso hay una diferencia de vestimenta entre algún día y otro. La escuela es una heladera, así que en invierno tenemos que abrigarnos mucho.

El equipo que me seguía estaba formado por dos chicos, el que tenía la cámara, y otro. Recuerdo que a veces eran dos las cámaras.

R. BECEYRO: Esa es otra cuestión que plantea el film. En algunas situaciones uno tiene la impresión de que había dos cámaras filmando. Un ejemplo es una reunión de trabajo de un grupo de estudiantes, cuando llega una chica y se sienta y comienza a dibujar.

Utilizar dos cámaras hace recordar lo que decía Monk en el documental que vimos ayer: ya bastante problemas plantean las 88 teclas del piano como para desear que tuviera más teclas. Parfraseando a Monk uno puede pensar que en cine, donde normalmente se usa, por supuesto, una sola cámara, ya hay bastantes problemas para usar bien una cámara como para multiplicar esos problemas por dos.

El fantasma de la segunda cámara, es una ilusión que revolotea frecuentemente en la cabeza de los estudiantes de cine.

Pero tengo la impresión de que en tu caso, materialmente incluso, se utilizó la mayor parte de las veces una sola cámara.

En relación con ese micrófono inalámbrico que llevaste esos 3 ó 4 días de filmación ¿qué idea tenías durante las largas horas de filmación? Porque recuerdo que en una filmación que hicimos hace años, por ese micrófono que llevaba una persona, uno escuchó comentarios sarcásticos sobre nosotros mismos, como si, encontrándose la cámara, y nosotros, lejos, no se pudiera ser oído.

MACACHA: Recuerdo el primer día de filmación, llevando yo el micrófono, cuando entré en el Rectorado a hacer alguna gestión, les señalé a los que estaban ahí que tenía el micrófono, y que en consecuencia tuvieran cuidado con lo que decían. Yo era en ese momento muy conciente del micrófono.

Después Celina me indicó que no estando la cámara presente, no se podía escuchar lo que el micrófono captaba.

R. BECEYRO: Me pregunto si Celina te dijo toda la verdad. Es cierto que si se está a mucha distancia el micrófono no es audible, pero en otras situaciones pueden escucharse algunas cosas.

Pero quisiera preguntarte algo más general: ¿por qué se acepta participar en algo que, finalmente, puede ocasionar algunas molestias, y supone incluso algún riesgo?

MACACHA: Acepté porque me pareció que debía participar en la filmación de ese documental sobre mi escuela, a la que quiero muchísimo, a pesar de que no soy oriunda de Paraná. Hace 38 años que vivimos

en Paraná, todos nuestros hijos fueron a esa escuela, desde el Jardín hasta terminar la escuela secundaria, considero que tengo puesta la camiseta de la escuela, y me pareció que no podía decir que no. En realidad lo hice con gusto, y no pensé que me iban a llamar «protagonista».

R. BECEYRO: ¿Qué impresión se tiene cuando uno se ve aquí, en la pantalla, ocupando un lugar considerable en un documental?

MACACHA: Esta es la primera vez que veo la película y mientras la miraba nos tomamos de la mano con Roberto, y sentí una gran emoción.

Celina Murga [En un reportaje filmado]: Egresé de la Escuela normal de Paraná en el 90, y desde entonces hasta el 2010 no había vuelto a entrar en el edificio. De alguna manera el documental fue una gran maravillosa excusa que me permitió volver a caminar por esos pasillos.

Recordaba una escuela mucho más silenciosa, donde el aula era el espacio de los alumnos, y donde la relación entre el maestro y el alumno era mucho más vertical.

Me encontré con una escuela mucho más atravesada por lo social, mucho más abierta hacia el afuera, hacia la sociedad, hacia la calle, hacia lo que pasa socialmente. Me parece que los chicos tienen más voz.

La Escuela Normal de Paraná se creó para 800 alumnos y hoy tiene 1.600; es un monstruo en cuanto a la cantidad de personas, y eso me impactaba, y creo que en el documental se ve también la

cantidad de chicos que ves en cuadro, como una superpoblación real.

Otra gran diferencia visual es que la Escuela convive con la Facultad de Ciencias de la Educación, y en mi época no era así. Ahora hay una convivencia edilicia que tiene sus conflictos, y por eso se está luchando para que la universidad tenga su espacio propio.

Esto produce una invasión muy grande de carteles políticos, que tiene más que ver con la Facultad que con la Escuela, y que impacta mucho en la escenografía del lugar. Los chicos de la Escuela están todo el tiempo viendo carteles políticos, y presenciando mucha movilización política. Se cruzan además con los estudiantes de la Universidad, y todo eso contrasta mucho con el aspecto cerrado, más de claustro, que tenía la escuela en mi época.

Este cambio es muy probable que haya impactado también en la actitud, más proactiva, de los chicos. En la filmación teníamos que lograr que realmente se pudiera percibir que la clase estaba sucediendo, más allá de la presencia de la cámara.

Por eso cada vez que llegábamos a una clase teníamos una charla con los alumnos, y les pedíamos esto: los alentábamos a que fueran ellos mismos, y que trataran de que la clase sucediera como hubiera sido si no la filmábamos, que dijeran lo que debían decir, que hubiera los silencios que hay en una situación normal, que si se aburrían, se aburrían no más. Buscábamos que la clase se desarrollara lo más realistamente posible, sabiendo que cuando hay una cámara, lo quieras o no, condiciona.

Estos alumnos pertenecen a una generación para la cual lo audiovisual es algo que está en su día a día, en su minuto a minuto, diría yo. Están los celu-



lares, la música que se baja de Internet, esa familiaridad que me impactó mucho.

Antes de filmar tenía el miedo de que lo que yo podía proyectar de mis recuerdos de la escuela era lo más inhibitorio. Si hace 20 años hubiera traído dos cámaras a un aula, el efecto hubiera sido inhibirse, mientras que hoy sucede, me parece, todo lo contrario. Siempre supe que las clases que más me interesaban eran aquellas en las que se podía revelar alguna cuestión política, o enfrentarlos a ellos con alguna situación que mostrara su relación con la política, con sus ideas. Quería que las clases pudieran revelar eso.

Lo primero que hicimos fue organizar una semana de trabajo, estando un día en cada aula. A partir de esa semana inicial empezaron a surgir otras líneas narrativas, desde lo más concreto, que fue el desarrollo y el trabajo de los chicos para encarar la votación para el Centro de estudiantes.

Y también apareció con más fuerza el personaje de *Macacha*, que es la Jefa de preceptores. *Macacha* pasó a ser este gran personaje que de alguna manera nos traía a la institución. Era muy contundente todo lo que pasaba alrededor de ella, entonces fue el personaje perfecto para esta idea de estructura. Desde el principio del proyecto tuve dos películas como referentes: **Ser y tener** de Nicolas Philibert, y **High School** de Frederick Wiseman. Esas dos películas me interesaban por cuestiones específicas, y bien distintas.

En Wiseman me gusta mucho toda su obra, y su trabajo sobre las instituciones: **High School** está filmada en una escuela secundaria, filmó en la cárcel, en manicomios, en comisarías. Trabaja mucho sobre el funcionamiento de las instituciones.

Por su parte **Ser y tener** está filmada en una escuela rural, y me interesaba sobre todo la puesta de cámara: una cámara fija que claramente se planta frente a la situación y tiene la paciencia de esperar que esa situación se revele. Evitar estar todo el tiempo buscando una situación, que es quizá lo más común en los documentales. De entrada se planteó la idea de encontrar ese punto de equilibrio, donde pueda estar el análisis de la institución y su funcionamiento, pero sin perder de vista que los actores de esa institución son seres humanos, y que como realizadora me interesa sobre todo rescatar el elemento humano sobre todas las cosas. Para mí fue muy liberador sentir que podía tirar una piedra y después tenía que esperar y confiar en lo que pasara a partir de eso, pero no estar manipulando cada cosa.

Para mí fue como un espacio de libertad y de disfrute, porque cada día iba con mucho interés y con mucha inquietud a ver «qué lograremos captar hoy».

El desafío es poder estar ahí para captar lo que iba a pasar, y no estar con la cámara apuntando a otro lado. Creo que logramos hacerlo.

La escuela donde se filmó el documental no es cualquiera escuela pública: es la primera Escuela Normal fundada por Sarmiento. Este fue otro elemento que me hizo elegirla. No fue solamente la cuestión autobiográfica, sino que también sentía, de cara al Bicentenario, era un lugar interesante para hablar de cómo está la educación hoy en la Argentina, después de haber tenido ese semillero de maestros que fueron las Escuelas Normales.

Nos planteamos varias veces cómo incluir la cuestión histórica, y si hubiéramos querido ser más exhaustivos sobre lo que significa el normalismo, hu-

biéramos tenido que incluir un montón de cuestiones de documentación, fotos, videos, entrevistas. El documental se hubiera vuelto algo más histórico, más historiográfico, antes que el registro del presente.

No encontré la manera de unificar las dos cosas, porque hacer, por ejemplo, entrevistas a cámara, llevaba la estructura hacia otro lado, y a separarme de esta idea de observación y de registro.

Los jóvenes para mí son la base de nuestra sociedad, y son el futuro, y me interesó mostrarlos desde ese ángulo, desde ese punto de vista, y valorizarlos en ese sentido.

R. BECEYRO: En este reportaje Celina Murga menciona las dos referencias que tuvo en su trabajo. En un caso vemos el extraordinario final de **Ser y tener**, de Nicolas Philibert, con el maestro, emocionado, despidiendo a sus alumnos al final del año. La otra referencia es **High School**, de Frederick Wiseman, de quien veremos hoy a las 20 horas su último film: **Crazy Horse**.

Cuando vimos **Cuentas del alma**, Mario dijo que había utilizado dos cámaras en la filmación de la entrevista, pero que en la película sólo hay tomas filmadas por una de las dos cámaras. Celina Murga acaba de hablar también de la cuestión de las dos cámaras: en lugar de decir «cuando la cámara entra», dice «cuando dos cámaras entran». Y ella nos había confirmado que todas las escenas filmadas en las aulas fueron filmadas con dos cámaras.

Viendo **Escuela Normal** uno podía tener la impresión de que algunas secuencias habían sido filmadas con dos cámaras, pero uno nunca puede estar seguro. Recuerdo en cierta ocasión que alguien que trabaja en cine, me había preguntado si nosotros habíamos utiliza-

do dos cámaras filmando cierto film, y como ejemplo había mencionado una situación: la candidata entra en una iglesia, en un plano general y se dirige al altar, corte y la vemos de frente, en un plano cercano, mirando el altar. Uno se ponía contento porque la observación evidenciaba que ese corte era bueno, y uno explicaba que no, que no había utilizado dos cámaras, que simplemente habíamos hecho el plano general y luego nos habíamos movido rápidamente hacia el altar, para hacer el plano que seguía. Eso es algo que se hace todo el tiempo en un documental: mientras se hace un plano ya se está pensando en el plano que sigue.

El uso de una segunda cámara, salvo casos excepcionales, en los cuales esa segunda cámara funciona casi como si fuera otro film, ya que tiene su guión propio, su director propio, su plan de filmación propio, en general se utiliza «para cubrirse». Y se sabe la poca convicción con que normalmente se hacen los planos «para cubrirse», que terminan, generalmente, por no usarse.

Por otra parte Celina Murga nos dice algo que ya sabíamos, habiendo visto la película: la irrupción de *Macacha*. Celina dice que de alguna manera el personaje de *Macacha* representa toda la institución, o atraviesa toda la institución, y por eso se la sigue, porque despliega ante nosotros la institución.

M. BOHMEKER: Me parece que el uso de dos cámaras favorece la haraganería del realizador: filmo todo con las dos cámaras y después veo cómo resuelvo la situación. Es difícil mantener, en la segunda cámara, esa tensión que se establece durante la filmación de situaciones como las que tiene a *Macacha* como centro o como eje.

La introducción de dos cámaras en la filmación no



solo de documentales sino también de films de ficción, me parece que es una prueba de la influencia de la televisión, sobre todo cuando se transmite en vivo, y se hacen necesarias varias cámaras para poder captar una situación.

La filmación con una sola cámara exige, es cierto, mayor atención en el momento de la filmación, pero facilita el montaje, dado que no se tiene mucho material inútil, lo que se filmó «para cubrirse».

R. BECEYRO: No es porque esté *Macacha* presente, pero me parece que el gran hallazgo de la película es su constitución como personaje, y ese es un real mérito de la película, porque no bastaba con que *Macacha* existiera en el mundo, sino que era necesario que existiera en el universo de la película.

I. AMARILLO: Es curioso el momento final, en el cual *Macacha*, sola, se dice, o dice a la película: «vamos a ver si puedo terminar». Es cierto que en el film hay otros personajes, como la rubia de la lista Bicentenario, que hoy estuvo en esta proyección, a quien se le contraponen una especie de antagonista, la morocha de la otra lista. Y la rubia no solo gana la elección, sino que también aparece mucho en la recepción de final de curso.

La cuestión de las dos cámaras remite quizá a lo que se llama «cine político», y pienso en el cine de Gleyzer, y cómo filmar las asambleas, por ejemplo.

Y eso me hace pensar que una instancia pública como la asamblea general en la que se presenta cada una de las listas, es más convincente que las reuniones más privadas, donde la intrusión de la cámara produce alguna incomodidad en los participantes. E incluso Celina usa dos cámaras en reuniones que son

íntimas, lo cual puede aumentar esa sensación de incomodidad. No sé si en esos casos se genera la intimidad, o se produce una suerte de exhibicionismo.

En las clases es otra cosa, porque es una situación pública, en la cual, incluso, profesor y oyentes «actúan». Recuerdo que en el film de Hugo Santiago **Christophe Coin, el músico [Christophe Coin, le musicien, 1995, 91 minutos]**, vemos una clase en la que no se ven a los oyentes.

R. BECEYRO: El uso de las dos cámaras en las clases permite el plano fijo, que es la marca de un cierto «control» por parte del cineasta. La cámara ya no se mueve tratando de seguir los acontecimientos, sino que se planta frente al hecho real, buscando algo preciso que, de alguna manera, sabe que va a pasar.

M. BOHMEKER: La construcción del personaje es una cuestión central en el documental, que en eso está, pese a todo lo hecho, pendiente de la ficción, esa especie de espejo en el cual el documental se mira.

Otra cuestión central que concierne al documental es esa presencia de la cámara. Y creo que ahí lo mejor es exteriorizar el artificio: hay ahí una cámara que está registrando lo que sucede y no se la oculta, y se confiesa que tiene incidencia en la realidad.

Hay algo que dice la propia Celina Murga, respecto a la reacción «natural» de los jóvenes a la presencia de la cámara. Recuerdo la filmación de mi documental sobre Monseñor Angelelli [**Angelelli, con un oído en el pueblo y otro en el Evangelio**, 1986, 45 minutos], cuando percibía mucha reticencia de la gente a dejarse filmar. Había alguna mejora respecto a los 70, cuando era estudiante de cine, pero seguía habiendo alguna reticencia.

Hoy en día si uno sale con una cámara a filmar, la reacción de la gente es natural, como si esa cámara estuviera incorporada a la vida cotidiana de las personas. De esta manera el problema que se tenía, tratando de disminuir o apaciguar esa presencia intrusa de la cámara, creo que hoy en día no es un problema.

R. BECEYRO: Desearía que tuvieras razón, pero no estoy tan seguro de que suceda lo que decís.

Alguien decía que la cámara siempre produce modificaciones en lo que está sucediendo, pero que eso depende del contexto. Si una cámara entra en un salón donde hay mil personas, la modificación es mínima, mientras que si entra en una habitación donde hay dos personas cuchicheando, entonces el cambio es muy grande.

No sé lo que pasa cuando una cámara entra a una escuela, pero no he tenido la impresión de que esta familiaridad con la imagen por parte de todos, permita que la realidad se manifieste, incontaminada de esta presencia de la cámara. Creo que sigue siendo un problema.

Porque si bien existe esa familiaridad con el mundo de la imagen, también existe cierta familiaridad con la manera en que los medios, hacen aparecer a las personas. Frecuentemente en la televisión, vemos a personas que no saben nada de nada, hablar sobre cualquier cosa, simplemente porque viven en la cuadrada en la que pasó algo. Y hay ahí ese minuto de gloria, o ese minuto de aparición pública, que es bastante malsano, y que produce una tergiversación de la relación entre una persona y una cámara.

UN ESPECTADOR: Lo que aparece claramente en **Escuela Normal** es que la escuela no es más el ambiente opresivo que frecuentamos nosotros, sino que es un ambiente de libertad, de enseñanza democrática...

UNA VOZ: De caos.

(Sigue) **UN ESPECTADOR:** También de caos, pero es mejor el caos, que el orden opresivo.

En su film Celina Murga no manipula la realidad, no pone ni cartelito ni voz en off para explicar nada: todo está ahí. Incluso no hay música: la música es diegética. La cámara se planta y entonces el espectador comparte con los alumnos los problemas, las situaciones.

Y hay un punto de vista preciso, de la cineasta, que evita toda situación jocosa, y que habla de la institución, y de la democracia en esa institución.

Esta Escuela Normal, la de la película, fue la primera escuela normal fundada por Sarmiento. En sus viajes Sarmiento cuenta detalladamente lo que sucede en su peregrinar por Europa y por Estados Unidos, buscando información para lo que luego construyó en la Argentina: un sistema educativo de primer nivel.

Escuela Normal es, me parece una película que interesa y emociona.

R. BECEYRO: Hay una edición de los **Viajes de Sarmiento**, en la Colección Archivos, con una introducción de Juan José Saer, dato que es oportuno recordar, dado que en este momento nos hallamos en la Sala Juan José Saer, del Foro Cultural Universitario. Y, para terminar, efectivamente cuando la película que uno hace, interesa y emociona, ya todo está dicho.

