



R24C

REVISTA 24 CUADROS

Todo pasado es un thriller

PANORAMA DOCUMENTAL

Escriben: Acevedo / Vallarelli / Fonte / Avila / Mazzini
Hernán Castaño / Mariano Castaño / Luca Maldini y Seba Garcia

PLOT

(NO) ESTAMOS BIEN LOS 33

Por Mariano Castaño

No estamos bien, ni somos 33. Pasaron cosas entre nuestro último número en este formato y hoy. Y ninguna fue buena.

Consideramos dedicarnos solamente a la página www.revista24cuadros.com, en la que se publican notas todos los días y es visitada por miles de personas cada mes, pero nos resistimos a abandonar este formato, que es el de nuestro nacimiento.

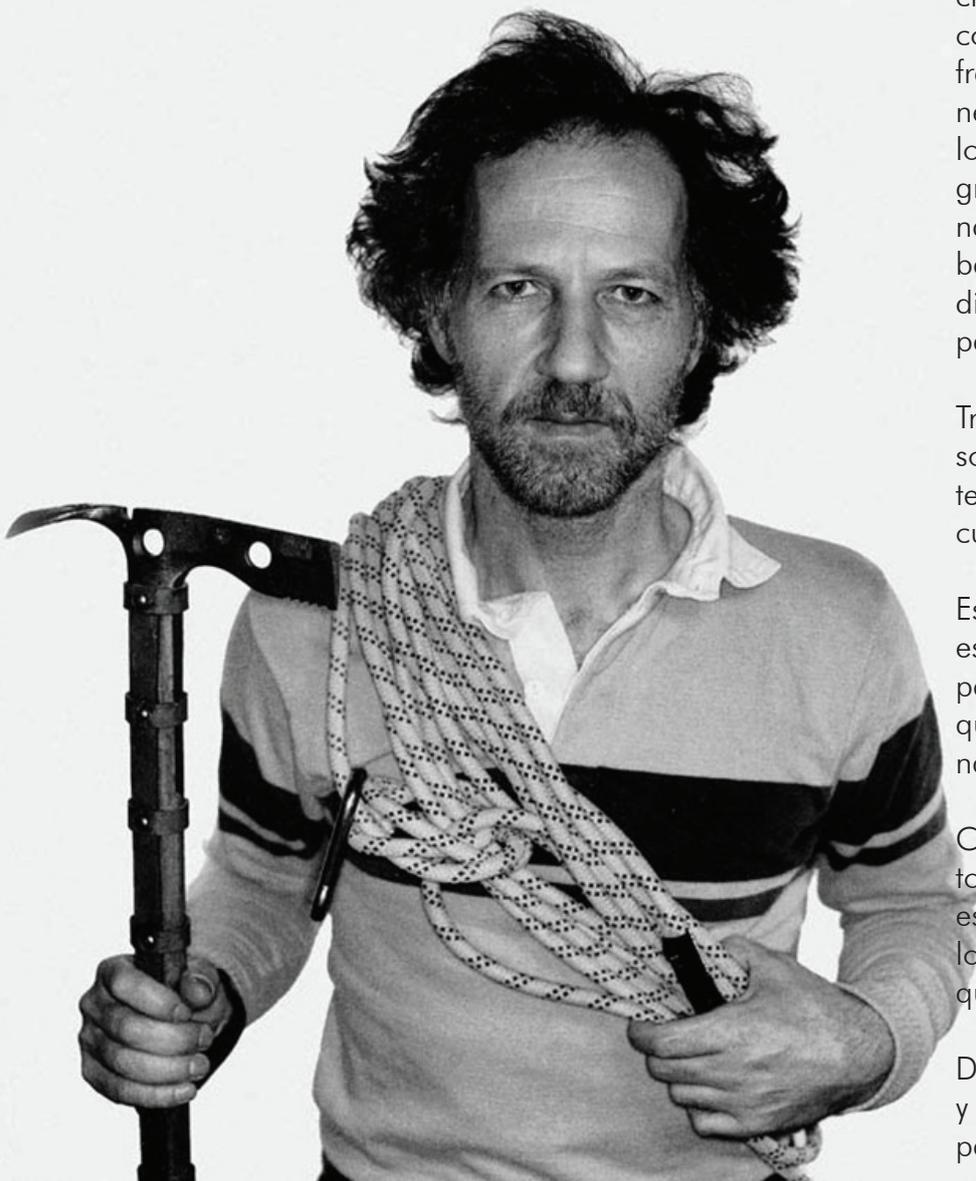
El especial de documentales fue especialmente difícil. Mezcla de pudor e inconvenientes varios, uno de nuestros frenos fue tratar de retratar de una manera interesante el panorama nacional, lo que creemos medianamente logrado, gracias a las entrevistas con Virna Molina y Ernesto Ardito, Néstor Frenkel y Albertina Carri, sin dudas algunos de los directores más importantes de nuestro país.

Tratar de abarcar el documental en un solo número es un error, pero nos gusta tener esa ambición desmedida, aunque cueste caro.

Este número, además, será el último con esta configuración de redactores. En la página se han sumado muchas plumas que esperan su turno para ingresar en la nave nodriza.

Con nuestros fracasos y nuestros muertos, y nuestro enojo y a veces desgano, es bueno poder decirles que no importa lo que pase, esta revista sigue. Para el que le interese, ahí estaremos.

Dedicamos estas páginas a Marcelo Gil y Luis Alberto Vallarelli, con nosotros para siempre.



P A R E N T A L
A D V I S O R Y
E X P L I C I T C O N T E N T

Nota del editor

Una consideración que me gustaría remarcar antes de que nuestro querido lector se sumerja en las páginas de este nuevo número de La 24 es el rigor del material que encontrará.

Esta revista, como ya bien saben, no es académica. No tenemos esa pretensión y tampoco intentamos arrojar algún tipo de rigor científico con nuestras apreciaciones.

Tradicionalmente, el documental ha sido acercado a las Ciencias Sociales con mayor preminencia que el resto de las expresiones cinematográficas. Esto es comprensible, aunque no necesariamente cierto. El cine es discurso en tanto es organización de una serie de materiales audiovisuales que constituyen una o una serie de ideas. Y en tanto discurso es manipulación.

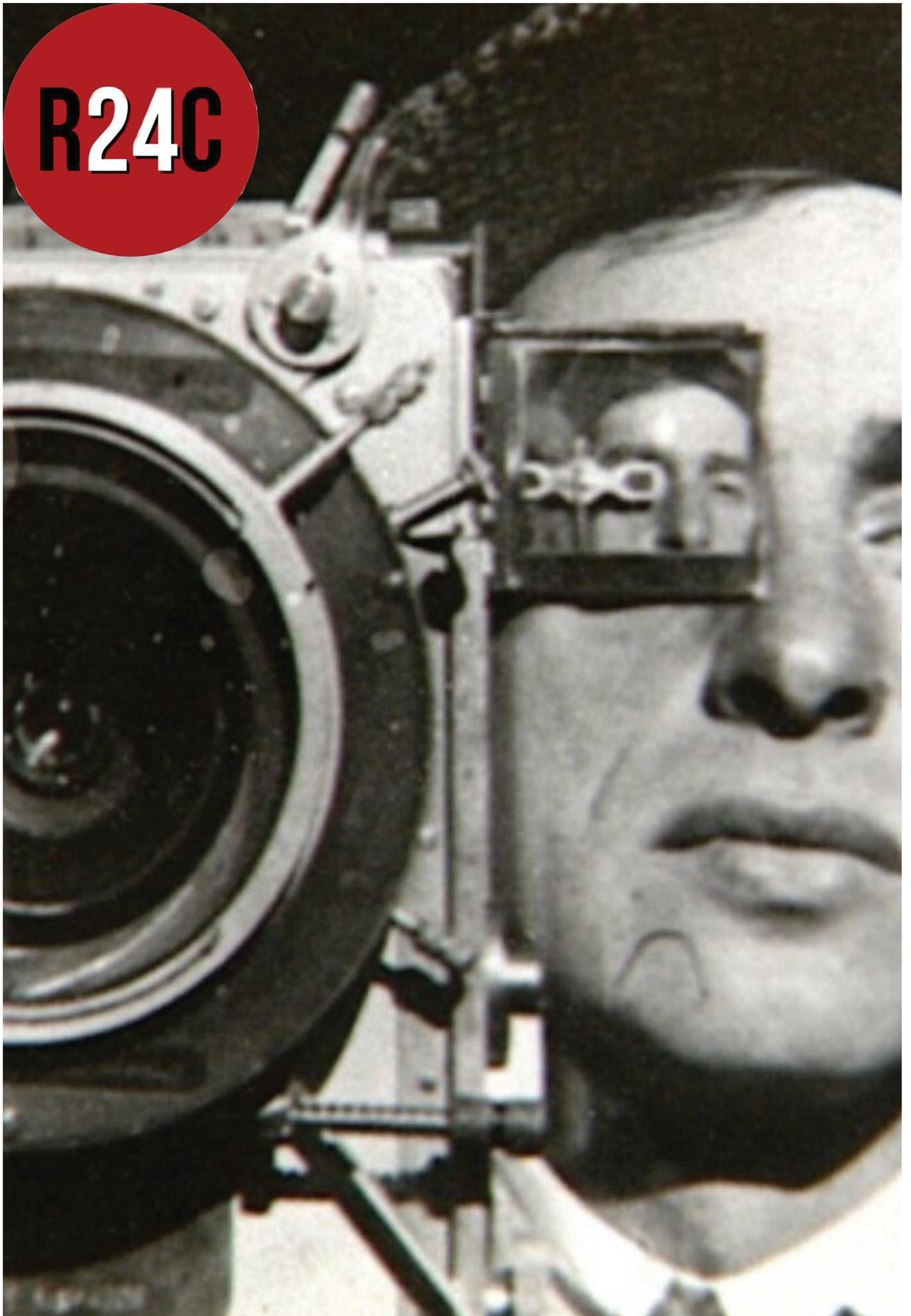
En la manipulación no puede, en consecuencia, haber ningún tipo de rigor científico.

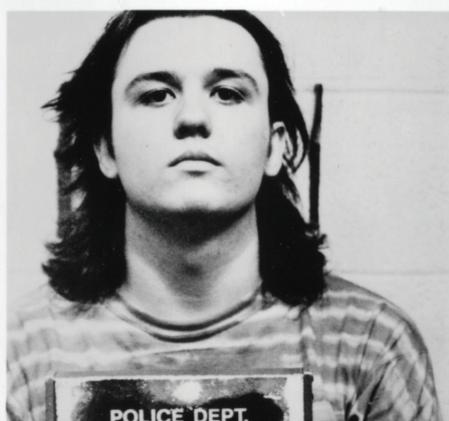
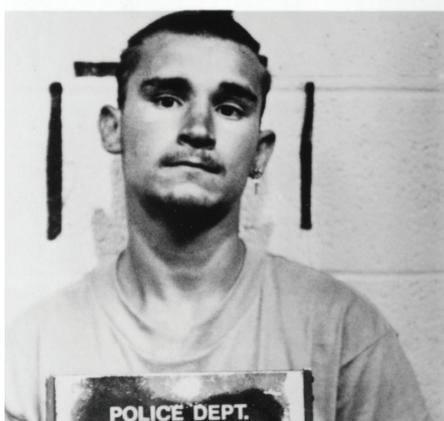
Es por eso que este especial está organizado como cualquier otro y pensado para nuestros lectores de a pie. No encontrarán complejidades innecesarias ni palabras difíciles desatinadas. Principalmente habrán opiniones y análisis, argumentados por supuesto, pero sin la necesidad de buscar la aprobación para ser publicados del CONICET.

Nuestra intención es que permita una cierta reflexión y divulgación del panorama actual. Luego quien sabe, quizás sirva como el puntapié que el lector necesite para encontrar textos más precisos y ajustados que los nuestros.

En resumen, esta revista es de cinefilia, no de estudio.

Esperamos que la disfruten, casi nos fundimos (literalmente) por hacerla.





Anticipar y construir la realidad: El documental policial como herramienta de transformación

Por Fabio Vallarelli

Introducción.

No es novedoso hablar del documental con relación a las crónicas policiales. Tradicionalmente (sobre todo desde el estallido de los noticieros como un elemento más de los hogares tipo, a partir de la década del 50') los medios de comunicación nos han hecho partícipes de coberturas, recreaciones y seguimientos de los crímenes y delitos más escabrosos de nuestra sociedad. No se pretende realizar un estudio psicológico del tema, pero resulta evidente que existe en nuestra sociedad –al menos en aquellas que componen las grandes urbes– un cierto interés en este tipo de cuestiones, donde el misterio y los crímenes parecen estimularnos a querer jugar a través del dispositivo audiovisual a una suerte de detective espectral.

Esto no es una característica propia de nuestro

territorio o de la región, es algo que atraviesa a todas las sociedades modernas y posmodernas (si es que el término vale).

En este sentido, otra característica más o menos universal en los tiempos que corren es la inmediatez. Día a día parece que los lapsos temporales se achican cada vez más. Aparece entonces una dinámica y una lógica de la optimización del tiempo: todo ya, más rápido, del modo más claro y digerido posible. La clave de la actualidad radica entonces en anticiparse; entender qué es lo que va a ocurrir antes que pase.

Si uno piensa cómo era la sociedad hasta hace algunos años –imaginemos unos diez o quince– resulta muy claro cómo las distancias se han acortado. Hoy, la existencia de un caso policial de relevancia en nuestro país se nos presenta no solo a través de los medios de comunicación; las redes

sociales ocupan un lugar trascendental y, en muchas ocasiones, hasta funcionan como verdaderas fuentes de información para la investigación. Un mensaje, un video, una foto, todos elementos con capacidad de volverse virales en cuestión de horas. De este modo, se vuelve notoria la posibilidad que adquiere el documental de afectar y modificar la realidad de una investigación casi instantáneamente.

En un pequeño libro de Michel Foucault, "La Verdad de las Formas Jurídicas", se recopilaban una serie de conferencias que el pensador francés dio en la Universidad Católica de Río de Janeiro en 1973. En aquel entonces, Foucault analizaba cómo desde la Antigua Grecia hasta nuestros días se había modificado el modo de conocer la verdad en los diferentes pueblos. De esta manera, el autor progresaba en la elaboración de un concepto central en su obra, que quedaría plasmado en la entrevista publicada en 1977 bajo el nombre "Verdad y Poder", respecto a la noción de verdad y el constructivismo como propiedad inherente a ella.

Este punto que acabamos de remarcar quizás sea el detalle más significativo a señalar como diferencia entre los documentales policiales clásicos y los modernos. La crónica policial actual ya no trata de seguir un caso, de contar "la realidad" de lo ocurrido. Hoy intenta crearla.

El documental policial moderno ya no retrata, incide. Transforma la realidad y genera un discurso que se impone modificando el estándar de verdad socialmente válido.

En nuestros días, más que nunca la realidad aparece construida de modo paralelo. "Elegimos" –las comillas son una apertura necesaria de paraguas– qué ver, qué escuchar y cuál de todos los múltiples relatos coexistentes seguir. La idea de una realidad/verdad dinámica está instalada con una fuerza nunca antes vista.

Pensemos en algunas películas icónicas de esto que estamos intentando demostrar y que desarrollaremos más adelante: casos como la trilogía de *Paradise Lost*, *The Thin Blue Line*, *Making a Murderer*, *The Jinx* o incluso la local *Rati Horror Show* no buscan realizar una crónica policial sobre un caso rimbombante; directamente intentan incidir sobre lo real.

Nos encontramos entonces en un presente en el

cual la investigación criminal utiliza lo documental y viceversa. El avance tecnológico, la disponibilidad de recursos y la inmediatez ponen a la investigación documental en un lugar de privilegio con relación al modo de pensar, producir y realizar que había treinta años atrás. Hoy por hoy este tipo de producciones, industriales a su manera en muchos casos, son elementos de prueba en juicios: destruyen o construyen la inocencia de imputados o testigos; colaboran, en definitiva, con la construcción de la Verdad Jurídica.

El puntapié: *The Thin Blue Line*

No es posible pensar el documental moderno de los últimos treinta años sin Errol Morris. Tanto sus películas como las de los realizadores de su generación cambiaron toda una forma de pensar el cine documental dentro de la industria cinematográfica.

Morris comenzó a involucrarse con la actualidad y con lo político-social. La cosa ya no era sobre procesos o sucesos que habían ocurrido; se trataba de registrar el vivo, los hechos mientras estaban ocurriendo para incidir en ellos de forma directa. En otros casos, la mirada estaba puesta en lo pequeño: una comunidad, un cementerio de animales o un experto en ejecuciones de pena de muerte.

Por otro lado, aludir a las estéticas más clásicas del documental expositivo le permitió al realizador alcanzar cierta popularidad y reconocimiento dentro de la industria, algo que no era tan común. En este sentido, la experimentación de Morris no venía dada por la utilización del formato y el trabajo reflexivo sobre el dispositivo (tal como hicieron Chris Marker, Agnes Varda o Farocki), sino por el enfoque temático y argumental.

En *The Thin Blue Line*, Errol Morris realiza una crónica del caso judicial protagonizado por Randall Dale Adams, un joven condenado a pena de muerte por un crimen que no había cometido. La estructura planteada por el realizador aquí será paradigmática para el resto de los documentales con temática similar.

En primer lugar, es destacable el modo en el que Morris ordena y estructura el relato utilizando una gran variedad de herramientas documentales –tales como la reconstrucción, la entrevista, el material de archivo, entre otras– para reconstruir el

homicidio, la investigación policial y, finalmente, el juicio y la condena de Adams.

La información aparece dada entonces con precisión quirúrgica. Datos, fechas, nombres y hechos son delimitados con suma claridad, pero de un modo abrumador. El documental no da respiro y el grado de detalle es tal que la información se vuelve indiscutible.

De este modo, durante toda la película Morris argumenta la inocencia de Adams. Expone las fallas de la investigación policial y las diferentes irregularidades que se fueron sucediendo a lo largo de los años hasta condenar al imputado.

Hasta aquí, más allá de lo novedoso de la aplicación de algunos recursos y lo que podría llamarse una búsqueda más plástica en la aplicación de alguno de ellos, en términos estrictamente de contenido, no aparece nada demasiado novedoso. Es en lo que se podría denominar un tercer acto donde el realizador va más allá y, desplegando el as bajo la manga retenido, aporta una confesión que modifica todo lo planteado anteriormente.

De este modo, casi con dos décadas de anticipación, Morris inicia aquello que hoy ya es una tendencia. El documental de este estilo ya no se corresponde meramente con una crónica de los hechos, busca directamente incidir sobre lo real, aportando elementos sustanciales al proceso y modificando lo que hasta ese momento era considerado una verdad.

Tal fue el impacto de la prueba que incorporó Morris que en 1989, un año después del estreno de la película, Adams fue liberado.

La saga de Paradise Lost

Joe Berlinger y Bruce Sinofsky realizaron en 1996 una película –a esta altura ya mítica– llamada “Paradise Lost: The Child Murders at Robin Hood Hills”. Este documental se encargaba de narrar la investigación llevada adelante sobre tres adolescentes acusados de haber cometido un triple homicidio en la ciudad de West Memphis, Arkansas, USA.

En mayo de 1993, luego de una intensa búsqueda, aparecían desparramados en un bosque los cuerpos de tres niños que habían sido reportados desaparecidos: Stevie Branch, Christopher Byers y Michael Moore. Los pequeños presentaban fuertes signos de sometimiento y mutilación en sus

cuerpos, lo que agregó al escenario una suerte de indignación colectiva generalizada por parte del pueblo y sus adyacencias.

La policía rápidamente señaló a un joven de la zona, Jessie Misskelley Jr., como posible sospechoso. Este adolescente, con dificultades madurativas, rápidamente cedió ante la presión policial, reconociendo su culpabilidad y señalando a dos conocidos suyos, Damien Echols y Jason Baldwin, como los coautores del salvaje homicidio.

Con este panorama iniciático, el documental se encargaba de retratar cómo una sociedad sureña prejuiciosa liga gustos musicales y estéticos de los jóvenes para hacerlos parecer adoradores de satán y confundir un sádico homicidio de niños en un ritual de adoración diabólico.

Paso a paso, los realizadores develan cómo toda la investigación y el sistema judicial norteamericano fueron redireccionados hacia los tres jóvenes sin prueba alguna, más allá de la sugestionada confesión de un niño con retraso madurativo y dificultades de comprensión.

Lo interesante, dejando de lado lo atrapante que pueda resultar el caso judicial, radica en observar con mucha precisión la evolución en términos cinematográficos que sufrió esta especie de género documental a través de cada entrega de la trilogía.

Un visionado completo de esta primera entrega y sus dos secuelas “Paradise Lost 2: Revelations” (2000) y “Paradise Lost 3: Purgatory” (2011) permiten explicar de manera muy gráfica todo lo que hemos estado trabajado hasta aquí con relación al cambio de paradigma y el paso de un documental retrata lo ocurrido hacia uno que redefine lo real.

En la primera entrega, tal como se explicaba, los realizadores se encargan de retratar, mostrar una situación dada: tres jóvenes respecto de los cuales no hay evidencia alguna, siendo acusados de cometer un brutal homicidio y una sociedad prejuiciosa que apoya popularmente la condena injustificada.

Hasta aquí tenemos una crónica del caso. Los realizadores acceden a la misma información que el espectador. En términos de focalización podríamos decir si se quiere que tanto los personajes como los realizadores y los espectadores conocen lo mismo.



En la segunda entrega Berlinger y Sinofsky modifican esto. Luego del final del primer film, en el que los tres jóvenes fueron condenados –Echols a pena de muerte, el resto a prisión perpetua–, los realizadores adoptan una postura novedosa e intentan ya no retratar lo ocurrido mientras la pena se ejecuta, sino militar a través de la utilización del documental la inocencia de los jóvenes.

Esto es significativo porque conlleva en sí mismo la idea de asumir un rol activo. Ya no se trata de contar, ahora el documental debe probar la inocencia, y parte de ese trabajo es señalar a los verdaderos responsables del salvaje hecho.

Aquí es donde los realizadores se posan en la figura de John Mark Byers, padrastro de una las víctimas, desde la cual intentan configurar la identidad del verdadero homicida. Por supuesto que la película también se encarga de seguir los pasos procesales de la causa (los recursos, las nuevas pruebas presentadas, más testimonios, etc.), pero todo ello será siempre en pos de un objetivo claro y concreto: que el documental demuestre la inocencia de estos jóvenes, sirva a su libertad y oriente la investigación hacia el “verdadero” responsable.

Es notorio el cambio de paradigma, el documental es utilizado como una herramienta de legitimación social de los tres jóvenes y ya no como el mero relato o crónica de un caso judicial rimbombante con muchos elementos coloridos para el morbo del espectador.

En la tercera entrega este cambio se radicaliza y acentúa. La película ya comienza a dialogar consigo misma y se pone en disputa. Los realizadores observan el camino recorrido y plantean

nuevos escenarios. Corrigen la información sobre Byers, la cual paradójicamente estaba fuertemente construida en prejuicios, y redireccionan con mucha más cautela y objetividad la investigación hacia otro sujeto: Terry Hobbs, otro padrastro de los niños.

A su vez, la película ya entra en una fase completa de redención de los, ahora ya adultos, imputados. Luego de la primera película, y gracias a su popularidad, surgió un grupo denominado “Free the West Memphis Three”. Estas personas comenzaron a militar la inocencia de los acusados y con el correr de los años se volvió tan grande que reunió figuras del espectáculo importantísimas (como Johnny Depp o Eddie Vedder) que también comenzaron a movilizarse por el caso.

Todo esto, sumado a la enorme difusión de las películas, generó una presión social tan grande que obligó a un sistema judicial a retroceder sobre sus pasos. El peligro de la ejecución de Echols añadió la gota que rebalsó el vaso, y los Tres de West Memphis fueron liberados en un pacto muy extraño en el que reconocían su culpabilidad, pero el Estado consentía que su condena estaba cumplida.

La película retrata este proceso, culminando con la liberación de los acusados, demostrando así cómo el propio dispositivo documental fue capaz de transformar una verdad.

Como dato de color, existe otro documental sobre el caso. Se trata de “West of Memphis” (2012), producido por el propio Echols, ya en libertad, y Peter Jackson. La película la Dirige Amy Berg (“Libranos del mal”), quien realiza una versión resumida de todo lo ocurrido en el caso hasta la liber-

tad de los muchachos. A su vez, en 2013, Atom Egoyam estrenó una película de ficción sobre el caso llamada “Devil’s Knot”; la cinta –basada en el libro homónimo de Mara Leveritt– reconstruye con muchas libertades lo ocurrido, posándose más en las cuestiones emocionales de algunos de los personajes que buscando dar una postura rigurosa respecto a los vericuetos policiales del caso.

The Jinx

En 2010 Andrew Jarecki (Capturing the Friedmans) estrenaba una película de ficción llamada “All The Good Things”. La película estaba inspirada en Robert Durst, un descendiente de una familia adinerada, quien había sido sospechado de la desaparición de su mujer en los 80’. Si bien el caso en su momento tuvo mucho run run mediático, lo cierto es que no se logró condenar a Durst y el cadáver de su mujer nunca apareció.

Lo interesante es que por fuera de este hecho Durst fue sospechado en otras ocasiones de cometer más crímenes, respecto de los cuales

tampoco se pudo comprobar su participación: el homicidio de su amiga Susan Bernan en el 2000, respecto de quien se rumoreaba que conocía la identidad del asesino de la mujer de Durst, y el homicidio de Morris Black, un vecino de Durst –quien en ese momento simulaba ser una mujer muda; sí, así de inaudito como suena– cuyo cadáver fuera encontrado en la Bahía de Galverson. Luego del estreno del film de Jarecki, el propio Durst se puso en contacto con él para felicitarlo por la película y proponerle realizar una entrevista. De este modo se pone en marcha una serie a través de la cual Jarecki reconstruye cada uno de los tres hechos en los que se involucraba al magnate, pero desde una óptica detectivesca. El propio realizador reabre para sí las investigaciones y comienza a analizar qué elementos de culpabilidad o de duda hay en ellos. A su vez, comienza a trazar los lazos existentes entre aquellos hechos.



MAKING A MURDERER

Todos estos recursos son acompañados con las ya no una sino varias entrevistas que el realizador mantiene con el siniestro personaje.

En “The Jinx” aparecen entonces varios elementos a tener en cuenta. Por un lado, el alejamiento de la crónica es notable; Jarecki ya no reconstruye un caso, sino que directamente documenta su propia investigación sobre Durst. Capítulo a capítulo acompañamos a este director y se simula un discurso a través del cual parece que vamos conociendo a medida que él conoce. La palabra clave es simula, porque en realidad somos manipulados mientras transitamos el camino.

En el último capítulo, instantes antes de la finalización del mismo, un Robert Durst cuestionado por una carta que aparece durante el programa y que podría incriminarlo pide ir al baño. Allí, sin

tener presente que llevaba aún el micrófono consigo, exclama para sí mismo “What the hell did I do? Killed them all, of course”.

Al finalizar la serie observamos cómo antes de la emisión

del primer capítulo Jarecki ya conocía todo. El realizador filmó y entrevistó al Sr. Durst, investigó a su vez lo sucedido, pero al momento de editar y finalizar el programa ya conocía lo que había ocurrido. Tenía una verdad establecida, una grabación oculta que termina de redefinir y resignificar todo el programa produciendo un efecto de espectacularidad abrumador.

Aquí hay un elemento que sería interesante de analizar en otra ocasión: la decisión ética de Jarecki. El director conoce un elemento fundamental para el desarrollo de los acontecimientos. Lo tiene en su poder durante meses. Recién lo pone en conocimiento de la justicia y las autoridades con la emisión del capítulo final de la serie. Es una decisión que por la magnitud de su relieve, cuanto mínimo, merece una reflexión.

Sin perjuicio de ello, lo central en The Jinx aparece al notar cómo el propio documental no solo

se impone y reconfigura la realidad, sino que lo hace incluso por encima del conocimiento existente hasta el momento. Se configura una situación casi única en la que es el propio documental el que posee la información. No es la justicia, no es un testigo; es una herramienta propia, generada única y solamente por la existencia de un documental, la que aporta el mundo real algo desconocido y reconfigura un escenario dado.

Construir al Asesino: Análisis de Making a Murderer²

Making a Murderer fue la serie del momento en Estados Unidos allá por diciembre del 2015. Al parecer toda una sociedad entró en shock luego de conocer la trágica historia de Steven Avery. En nuestro país, debido al gran impacto que ha tenido el desembarco de Netflix, se vivió a menor escala un fenómeno similar.

En el año 2003, Steven Avery, un hombre de Wisconsin, salía liberado de prisión tras pasar dieciocho años encarcelado injustamente por habersele imputado un abuso sexual. La prueba que permitió que fuese exonerado consistía en un análisis de ADN que, al momento del juicio, no era un elemento tan habitual como en nuestros días.

Luego de quedar libre de culpa y cargo por un crimen que no había cometido, Steven inició una cruzada contra el sistema judicial y las fuerzas de seguridad locales; generando manifestaciones, grupos activistas y, en el cúmulo de su reclamo, una millonaria demanda civil por daños al Estado que lo había privado erróneamente de su libertad durante tanto tiempo.

Esta suerte de lucha contra el sistema duraría poco. Dos años después de ser liberado, Avery volvería a ser el centro de atención de todos los noticieros al verse acusado de cometer el brutal homicidio de Teresa Halbach, una joven fotógrafa.

A partir de este punto, y con un rodaje ininterrumpido de diez años, es que "Making a Murderer" expone todo el procedimiento a través del cual se llegó a la condena de Steven Avery y su posterior encarcelamiento.

Como si fuese un rompecabezas, las realizadoras Moira Demos y Laura Ricciardi van lentamente reorganizando todo el proceso de la investigación penal que recayó sobre Avery. La recolección de

las diferentes pruebas –incluyendo el testimonio forzado del otro acusado en el crimen y sobriño de Avery, Brendan Dassey, un joven con serios problemas y retrasos madurativos– van marcando el ritmo de una investigación cuestionable y polémica.

Resulta innecesario entrar en todos los detalles del caso –que van desde cuestiones inexplicables como pequeñas gotas de sangre en un auto hasta elementos completamente inverosímiles, como el hecho de que no se encontrara ningún rastro de sangre de la víctima en el cuarto donde supuestamente fuera agredida sexualmente y luego degollada– debido a que los diez episodios que componen la serie los abordan con demasiada rigurosidad. Lo importante a destacar radica entonces en el trabajo y el proceso de registro documental, quizás el punto más fuerte y el más flojo de todo el programa.

Las realizadoras lograron con el paso de los años un acercamiento envidiable a los protagonistas, un nivel de intimidad muy pocas veces visto en este tipo de producciones; tal es así, que si bien tenemos determinadas interrupciones donde placas ponen en contexto las diferentes situaciones, no hay un narrador, sino que la historia nos es relatada por todos y cada uno de los actores sociales. Otro punto altísimo es la gran cantidad de material y herramientas documentales a las que han tenido acceso Demos y Ricciardi, en particular los audios de las llamadas realizadas desde las diferentes penitenciarías por Avery y Dassey.

Como se explicaba antes, la forma y la calidad en el proceso del registro documental de las realizadoras es la mayor virtud y a su vez el peor defecto que tiene la serie. Durante más de ocho horas nos encontramos recibiendo continuamente golpes en el estómago. Presenciamos cómo un sistema falla estrepitosamente y le arruina la vida a un montón de personas –si al ocuparnos de "The Jinx" nos referíamos a su efecto espectacular, con relación al modo de retratarnos al monstruo de Robert Durst, "Making a Murderer" produce una angustia indescriptible–.

El problema aparece entonces al observar que la cercanía lograda genera una empatía que, con mucha astucia y manipulación, nos lleva a esperar un desenlace puntual, de absolución, claro.

A lo largo de todos los capítulos el espectador

va entendiendo que en algún momento algo va a suceder: una prueba mágica, un nuevo sospechoso, la justicia revirtiendo sus errores. No sabemos qué, pero algo esperamos y acá es donde la realidad le gana al cine y más específicamente al documental. No pasa nada, Avery es encarcelado, sometido a un proceso, juzgado y condenado. Fin.

De alguna forma, luego de observar la serie y sus “defectuosos” últimos dos capítulos, uno entiende que las realizadoras guardaron el material todo lo que pudieron.

Se terminó el juicio de Avery y fue condenado, se terminó el juicio de Dassey y fue condenado. Ambos presentaron oportunamente todos los recursos procesales que el sistema legal les otorgaba, y no pasó absolutamente nada.

Demos y Ricciardi se encontraron entonces con un montón de material con el que no había otra forma de compilar que de la manera en la que lo hicieron. Si la estrategia era contar la historia de Steven Avery y su inocencia, debían concentrarse solo en la primera parte de su registro: el juicio. Y eso intentaron, no les quedó otra salida. Ahí es donde se comprende la rapidez con la que avanza la línea de tiempo en los últimos dos episodios. Lo interesante de “Making a Murderer”, y creo que el punto central donde reside su valor, no recae en la inocencia o culpabilidad de Steven Avery. Cada uno, desde la comodidad de su sillón, podrá cínicamente jugar al detective y tener su propia versión de los hechos, pero lo fundamental está en otro lugar. Consiste en exponer cómo una maquinaria, que funciona arduamente de manera ininterrumpida, falla catastróficamente, y cómo todas aquellas cosas que uno da por sentado desde su lugar de ciudadano común no operan necesariamente con la lucidez que se estima.

Luego de que el documental haya salido a la luz, varios artículos se han publicado con relación al caso. En ellos se mencionan determinados puntos vinculados a aspectos de la investigación y del pasado del protagonista que habrían sido manifiestamente obviados por las realizadoras y que comprometerían a Avery.

Por otro lado, el documental ha influenciado la investigación judicial. De un modo menos radical que los casos anteriores, pero también de manera

más actual; a partir de la emisión de la serie, el caso se ha vuelto a discutir y la lupa se ha vuelto a posar allí. En agosto de 2016 fue revocada la condena de Dassey, dado que la justicia consideró que su testimonio había sido obtenido de forma forzada. Así, al igual que en los ejemplos anteriores, “Making a Murderer” comienza de a poco a hacerse el camino de lograr construir una nueva realidad para sus personajes.

La pata local: “El Rati Horror Show”

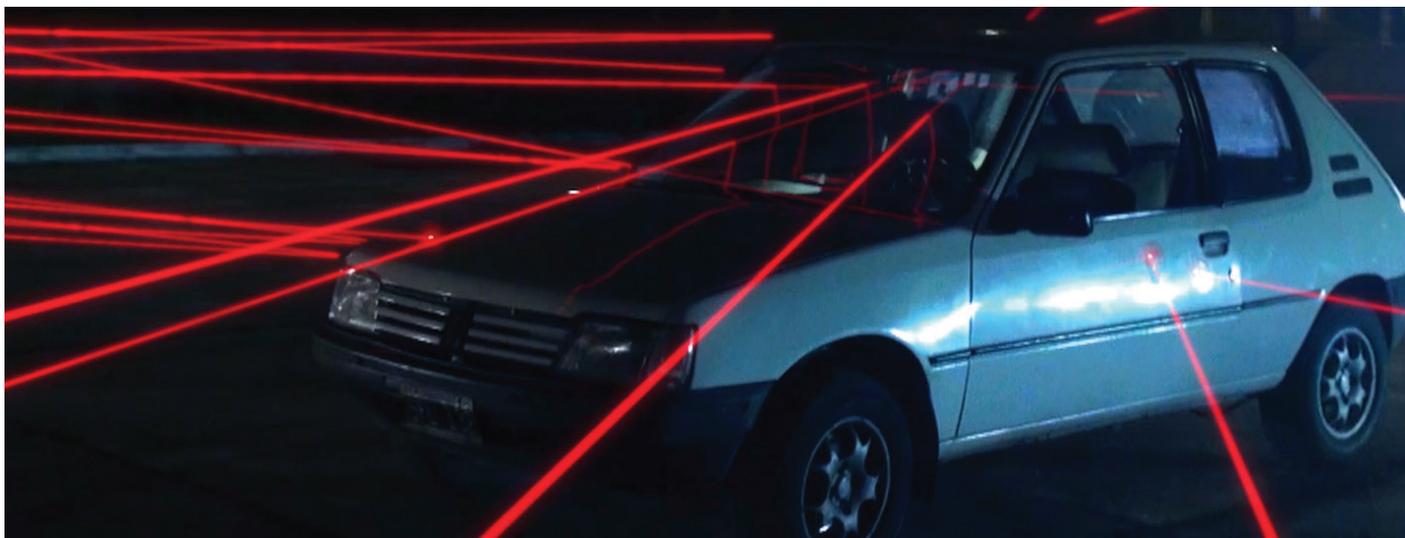
El 25 de enero de 2005 un Peugeot 205 blanco atropelló a tres personas en las inmediaciones de la Av. Saénz, barrio de Pompeya. Aparentemente, el conductor del vehículo se encontraba protagonizando una persecución policial iniciada en el partido de Moreno.

Al llegar a la zona del accidente, los policías de civil que venían siguiendo el vehículo abrieron fuego, causando que el presunto malhechor perdiera el control y terminara colisionando.

El hecho fue conocido como “La Masacre de Pompeya”, el presunto autor responsable de los hechos era Fernando Ariel Carrera, que no tenía antecedentes penales y se dedicaba a vender artículos de gomería.

Carrera, que recibió una enorme cantidad de tiros luego de que el vehículo se detuviera, terminó hospitalizado en el Hospital Penna sobreviviendo de milagro al suceso. Luego de salir del hospital sería encarcelado y dos años después, en 2007, condenado a treinta años de prisión por el hecho. En 2008 la Cámara de Casación confirmaba la sentencia de primera instancia y el futuro de Carrera solo podía verse modificado por la Corte Suprema de Justicia Nacional.

Durante todo este proceso, organismos de Derechos Humanos, movimientos políticos y diferentes personalidades repudiaron lo ocurrido. La versión de Carrera explicaba que él venía manejando su vehículo tranquilamente hasta que otro rodado, no identificado como procedente de las fuerzas de seguridad, le ordena detenerse y le dispara inmediatamente. Pensando que se trataba de un robo y asustado por la situación, Carrera decide escapar. En un momento de la persecución uno de los disparos impacta en su mandíbula, dejándolo inconsciente y provocando la pérdida de control sobre el vehículo, generando así el trá-



RATI HORROR SHOW

gico accidente. Ya detenido, desde el exterior de su vehículo, recibe dieciocho disparos más, de los cuales 8 le impactan de forma directa en el cuerpo. A su vez, inexplicablemente, un arma sin sus huellas aparecía luego desparramada en el interior del automóvil.

Todos estos eran los elementos en los cuales se basaba una defensa que sostenía algo muy habitual en nuestro país: el hecho era una causa armada de la policía. Ahora bien... ¿Cuál era el motivo para ello? ¿Por qué la policía le armaría una causa a una persona que desconocía y que no tenía ningún vínculo con ella? Aquellos eran los interrogantes respecto de los cuales la historia de Carrera no cerraba del todo. Pero fue en ese momento, previo a que el acusado fuera condenado, que una película lo modificó todo.

En 2010 Enrique Piñeyro (Whisky Romeo Zulú, Fuerza Aérea S.A), completamente indignado por el accionar de la Justicia en el caso de Carrera, lanzaba un documental que reconstruía los hechos: "El Rati Horror Show".

En un tono similar a *The Thin Blue Line*, pero con mucha más ironía, el realizador se encargaba de narrar la masacre ubicando a las personas involucradas en tiempo y lugar. A través de la utilización de varias herramientas documentales (videos, gráficos, animaciones, testimonios, etc.) el propio Piñeyro se encargaba de contar lo sucedido y hasta trazar las hipótesis sobre lo ocurrido.

La postura del documental, replicada a su vez en la defensa judicial de Carrera, se ocupa de explicar cómo la policía se confundió de vehículo perseguido y, sin asegurarse siquiera de la persona

que lo manejaba, acribilló al sospechoso.

Luego del error notorio, lo único que les quedaba entonces era ocultar sus desprolijidades y es ahí donde intentan hacer oficial la historia de que Carrera se dio a la fuga luego de ser perseguido, plantando a su vez un arma de una forma tan burda como habitual en el ambiente policiaco.

La argumentación del documental era tan clara y precisa que luego del estreno de la película el caso cobró una notoriedad inimaginable. Todo el país conocía la historia y un gran sector de la sociedad exigía la libertad de Carrera, quien, luego de algunos vaivenes judiciales, finalmente quedaría absuelto en octubre de 2016.

Lo interesante de analizar en la película de Piñeyro es su finalidad. La obra documental nace aquí con un fin utilitarista claro y concreto: lograr la libertad de un individuo erróneamente encarcelado. Se trata entonces de poner todo un dispositivo al servicio de un único fin, transformar la realidad. En definitiva, transformar la verdad jurídica.

NOTAS

¹Sacando el último ejemplo mencionado aquí –referido al film *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.* (1999)– vale aclarar que el resto pertenece al género que Michael Rabiger describe como documentales de "Ciudad Amurallada", que desarrollara con mucha maestría el cineasta Frederick Wiseman.

²Artículo originalmente publicado en el sitio web de la Revista 24 Cuadros y modificado para esta edición.

<https://revista24cuadros.com/2016/01/12/cuando-la-realidad-golpea-analisis-de-making-a-murderer/>



Addenda: Evil Genius

Por Mariano Castaño

En esta línea de documentales sobre crímenes, Evil Genius se destaca por su dureza. Casi antiética.

Venimos de una muy buena seguidilla de series documentales pensadas y armadas como thrillers. Tal vez empezó con la emisión original de *The Staircase* (2004-2017, Jean-Xavier de Lestrade), siguiendo por *The Jinx* (2015, Andrew Jarecki), *Making a Murderer* (2015, Laura Ricciardi / Moira Demos) y *The keepers* (2017, Ryan White), todas ellas excelentes, y erigiéndose sobre los hombros de películas gigantes como *Paradise Lost* (1996, Joe Berlinger / Bruce Sinofsky) y la fundacional *The Thin Blue Line* (1988-Errol Morris). De todas ellas se da cuenta en el artículo de Fabio Vallarelli que precede a esta nota.

Ninguna de las mencionadas es tan polémica como la que motiva esta reseña.

Evil Genius cuenta la historia, en principio, de un complejo robo que incluye una conspiración, búsqueda del tesoro y el ocultamiento de un cadáver. En el año 2003, Brian Wells entró a un banco en Erie, Pennsylvania, con un “bas-

tón escopeta” y un collar bomba al cuello, exigiendo 250.000 dólares. Wells era un tranquilo repartidor de pizzas de la zona que no parecía muy seguro de lo que hacía. Acorralado por la policía, minutos después de la salida del banco, intenta explicar que tiene un collar bomba al cuello. Los oficiales a cargo del operativo llaman al escuadrón antibombas, que llega demasiado tarde para salvar a Wells, que muere en la explosión. Todo esto es mostrado y reiterado. No hay respeto para Wells. Sus últimos minutos y su espantosa muerte se nos muestran sin decoro.

Los directores, Barbara Shroeder y Trey Borzilleri, reflejan lo demostrado por la investigación policial: Wells es una víctima y no un perpetrador. Para eso nos someten a reconocer su horrorosa muerte. Para los espectadores, que enfrentemos el espanto, es el antídoto para que no podamos empatizar jamás con el ingenio diabólico de los acusados. Aquí, a una persona evidentemente de luces tenues, le ataron una bomba al cuello. Y la bomba explotó.

La mencionada investigación nos lleva a Mar-



EVIL GENIUS / MARJORIE Y BILL

Marjorie Diehl-Armstrong, a su esposo? William Rothstein y a Kenneth Barnes; los dos primeros, totalmente desquiciados y el tercero, un cocainómano. Marjorie Diehl-Armstrong sostuvo una extensa relación epistolar y telefónica con Trey Borzillieri, y la investigación sobre su vida ocupa una gran parte del documental. Al parecer, Diehl-Armstrong era una mujer igualmente brillante que perturbada y siniestra. Su eterno enamorado, Bill Rothstein, no se quedaba atrás.

En esta relación, que duró más de una década, Diehl-Armstrong sostuvo su inocencia a rajatabla. Borzillieri parece resentir esto y por ello todo empieza como empieza, tal como les relaté. La historia de Marjorie entrelaza, al menos, otros dos asesinatos y su prontuario de auténtica viuda negra.

Evil Genius empieza con firmeza contando el caso. De sus cuatro episodios, los dos primeros son de una solidez envidiable. Luego, a partir del tercero, todo se vuelve brumoso. Borzillieri irrumpe como protagonista de su propio documental, a partir de la relación con Diehl-Armstrong, sin darnos demasiados indicios, narrando en primera persona sin contar cómo llegó allí o por qué entabló relación con la acusada. La compleja personalidad de Marjorie no llega nunca a desentrañarse.

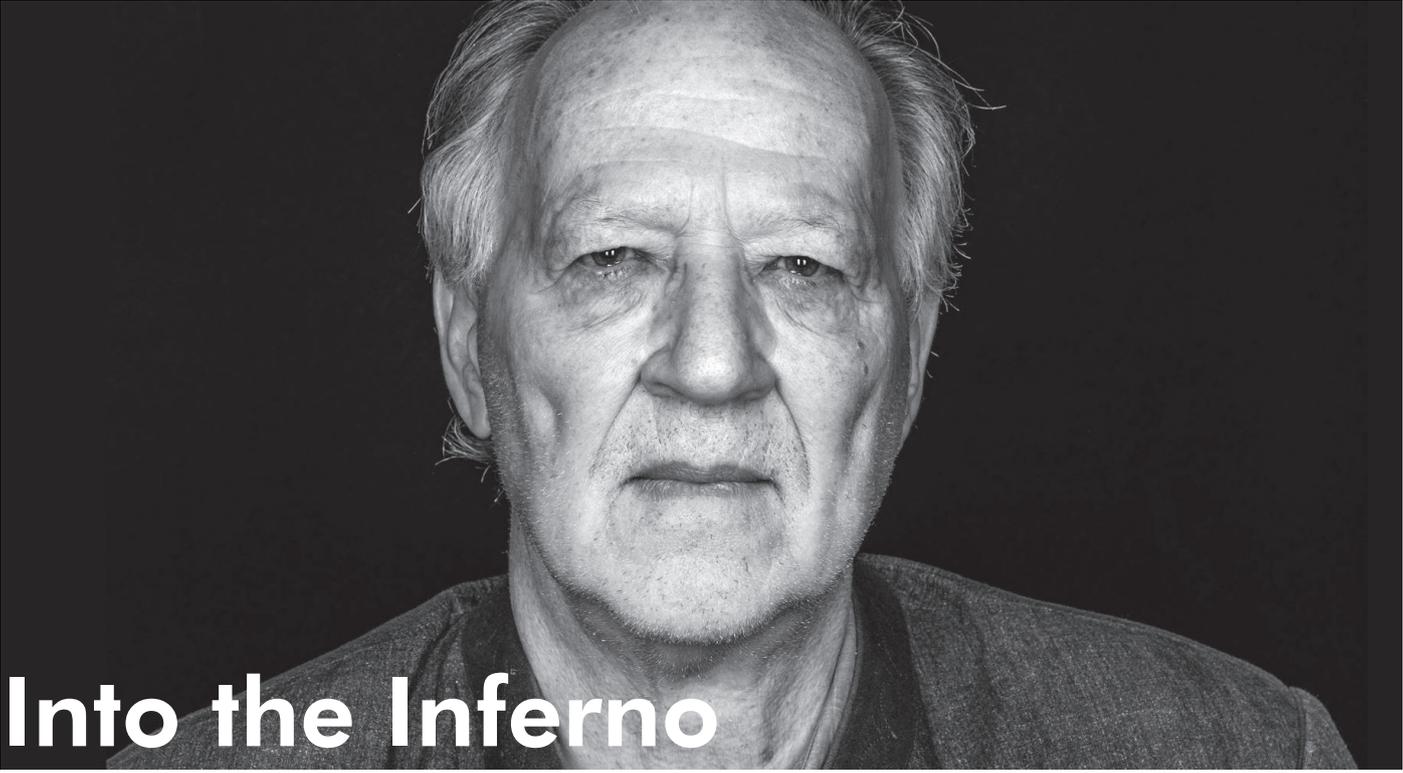
El caso, considerado uno de los más complejos en la historia del FBI, no tuvo jamás una explicación plausible y satisfactoria, ya que nadie confesó lo que ocurrió realmente. El documental ensaya una, metiéndose de nuevo en terreno fangoso. La explicación de lo que ocurrió no puede ser una reconstrucción porque nadie lo sabe realmente. Es parte de una ficción. De la imaginación de los realizadores y algunos de los investigadores.

Reseñar un docu-thriller no es faena fácil. Es susceptible de spoilers. Una palabra de más y los lectores se perderían la sorpresa, que desde este rincón del mundo tenemos ante los casos presentados que, si bien son de conocimiento masivo en EE. UU., aquí son novedades, afortunadamente, ya que tenemos bastante con los nuestros.

Evil Genius es el segundo documental que se presenta este año en Netflix por parte de la productora de los Hermanos Duplass. El otro es Wild Wild Country. Aunque me quedo con el impecable relato sobre OSHO de WWC, vale la pena, para quienes disfrutamos del documental, analizar cómo funciona Evil Genius: en su propia ley, está la trampa.

Nota

¹Una versión de esta nota fue publicada previamente en www.revista24cuadros.com



Into the Inferno

Herzog contra el cancerbero

por Marcelo Acevedo

En junio del 2005 me encontraba de viaje en el sur del país, más precisamente en la ciudad rionegrina de Bariloche, y un suceso natural espectacular me golpeó como nunca antes. Lo que sucedió aquella tarde de invierno fue que el volcán chileno Peyehue hizo erupción y las cenizas calientes se elevaron hacía el cielo chocando con las capas del frío aire sureño, produciendo grandes truenos y llenado de cenizas volcánicas tanto la región chilena como Villa La Angostura y Bariloche, ciudades que se encuentran a menos de 100 kilómetros del Peyehue. Ese fue mi primer –y hasta ahora único- contacto con un volcán activo. La odisea homérica que tuvimos que atravesar para regresar a Buenos Aires -teniendo en cuenta que los aeropuertos y las rutas estaban cerradas por precaución- fue algo que nunca voy a olvidar: vi el día hacerse de noche de un momento a otro; contemplé la oscuridad total, una negrura como nunca había visto en mi vida ¡a las 11 de la mañana! A partir de este suceso comencé a interesarme un poco más por esos monstruos dormidos llamados volcanes, y me interioricé en el tema leyendo y viendo algunos programas y documentales para televisión. Por esa misma razón debo confesar que cuando me enteré de la existencia de esta película, me extasié. Herzog y volcanes ¿Qué más se puede pedir?

Herzog post 2010

Pero antes de su documental definitivo sobre los volcanes, este inquieto alemán se dedicó a explorar con su cámara diversas cuestiones arqueológicas y antropológicas, pero también temáticas más mundanas y sociales. Arrancó la década con la excepcional *The cave of the forgotten dreams* (2010), un documental que nos introduce en lo profundo de las cuevas de Chauvet, encontradas por accidente en un valle remoto del sur de Francia sobre el cauce del río Ardèche, donde unos exploradores descubrieron pinturas rupestres datadas hace más de 30.000 años y mantenidas inalteradas gracias a un derrumbe que tapó las entradas de las cuevas. Herzog y su equipo técnico consiguieron un permiso especial para poder ingresar –con el acompañamiento y la guía de espeleólogos, arqueólogos y otros expertos- a las cuevas con toda la técnica cinematográfica y de esa manera poder registrar y narrar un lugar mágico y atemporal, con la ayuda del 3D que le aportó profundidad y armonía a la belleza de ese espacio recóndito tan especial. *Into the abys* (2011) fue su siguiente documental, un relato ontológico que busca desnudar el inconsciente colectivo de una sociedad que acepta la Pena Capital como un hecho lógico y cotidiano, a través de la historia de dos jóvenes con-

denados a muerte en Conroe, estado de Texas, acusados de un triple homicidio. Dividido en 5 capítulos y un prólogo, el documental se centra en las experiencias de los actores involucrados en el caso: los futuros asesinados por el Estado y sus allegados, la familia de las víctimas y también los -por demás interesantes y reveladores- testimonios de un cura dedicado a dar la extremaunción y el mismísimo verdugo -labor ingrata, contradictoria y terrible si las hay- utilizando como herramienta fundamental las entrevistas directas, prescindiendo casi por completo del material de archivo, a excepción de algunos video de la policía local utilizados en el prólogo del documental. Para filmar *Happy people: A year in the Taiga* (2013) -último documental antes de su obra maestra de esta década-, Herzog se trasladó has-

ple: *A year in the Taiga* es un documento íntimo, hipnótico y didáctico con el sello de calidad Herzog.

El infierno en la Tierra

Y finalmente llegamos a *Into the inferno*, documental número 15 -sin contar los teledocumentales, por supuesto- del septuagenario alemán, y para este humilde redactor, su mejor trabajo en lo que va de la década. Producido por Netflix y estrenado en la misma plataforma, la película nos lleva por un viaje al corazón ardiente de la tierra, esos núcleos naturales de fuego y lava destructiva repartidos alrededor del mundo. La particular voz de Herzog, con una cadencia hipnótica y una pronunciación del idioma inglés entre un Žižek y un Jodorowsky, se planta como voz off narradora, guía y eje, articulando un relato por



INTO THE INFERNO

ta Asia septentrional en el año 2011 con la intención de narrar la durísima vida de los nativos de Bahkta, una aldea de apenas 300 habitantes ubicada en Taiga, Siberia. Dirigida junto a Dmitry Vasyukov, ambos registraron la cotidianeidad de los habitantes de la Rusia profunda, conviviendo con ellos durante el transcurso de un año mientras cazadores natos como Gennady Solovyev les enseñaban los secretos de la supervivencia en temperaturas extremadamente hostiles y las dificultades que estos climas traen aparejada, desde frío extremo, metros de nieve infranqueable y escasez de alimento en invierno, hasta la mayor invasión de mosquitos imaginable en verano. *Happy peo-*

mentos errático, pero siempre emocionante. En cierta manera esta película empezó 10 años atrás en la Antártida, durante el rodaje del documental *Encuentros en el fin del mundo* (2007). Allí Herzog conoció a Clive Oppenheimer, mientras registraba la furia del monte Erebus. Oppenheimer, un vulcanólogo de la Universidad de Cambridge, es el autor de *Erupciones que sacudieron al mundo* (2011), libro que sirvió de inspiración para este documental y lazo definitivo en la relación artístico-profesional del cineasta y con el científico.

El Masaya es uno de los 7 volcanes activos de Ni-

caragua. En el siglo XVI, colonizadores y obispos españoles se aventuraron hasta la fosa del volcán para conocer lo que los nativos llamaban una “puerta de entrada al infierno”. Cuando vieron el inconmensurable espectáculo de la lava ardiente danzando en el ojo del volcán, no tuvieron más remedio que ratificar la creencia mágico-religiosa de los habitantes de la zona. Los asustados obispos hicieron erigir una inmensa cruz sobre el borde del cráter, la famosa cruz de Bobadilla -aún hoy en pie-, la cual se supone que manteniendo alejados a los demonios de “la boca del infierno”. Pero, claro, el Masaya no es el único volcán activo considerado por los nativos como una puerta al inframundo.

Las puertas del averno

Into the inferno comienza de manera impactante: Una cámara-dron se eleva por encima de un volcán en plena erupción para enseñarnos la imponente entrada al infierno, el ojo rojo e irascible de la madre tierra, la lava que todo lo destruye como una sopa primigenia de calor y fuego. El reino de este dios volcánico se asienta sobre el archipiélago de Vanuatu, en la isla de Ambryn. El equipo técnico con Herzog a la cabeza fue guiado hasta allí por Clive Oppenheimer, quien ya había visitado el volcán y conocía a los aldeanos. Mael Moses, jefe de la aldea de Endu, entrevistado por Oppenheimer, le (nos) cuenta las costumbres de la comunidad y su constante tributo y adoración al volcán, incluso luego de una destrucción masiva de la aldea algunos años atrás, cortesía de su dios de lava. Lo que narra Endu es un relato mitopoético de ribetes chamanicos, sobre espíritus que habitan el volcán y un apocalipsis particular; su propio Ragnarok.

Herzog registró su primer volcán mientras filmaba *La soufrière* (1977), documental para televisión rodado en la isla caribeña de Guadalupe. El alemán rememora la increíble entrevista a un vagabundo que se niega a abandonar la ciudad a pesar del peligro que representa la inminente erupción del volcán. 70.000 personas había sido evacuadas, pero el ciruja solo quería dormir sin que nadie lo moleste. Su indiferencia hacia la muerte, su herejía y falta de respeto hacia el destructivo dios de lava lo volvieron en un personaje más interesante incluso que el propio volcán a punto de explotar. Los vulcanólogos franceses (Katia y Maurice Krafft), famosos por sus increíbles fotos de los volcanes, son otros personajes reales con una historia

extraordinaria narrada a través de imágenes de archivo de una fuerza demoledora. Los ríos de lava fluyendo y los volcanes en plena erupción filmados a una distancia tan corta, junto a la banda sonora grandilocuente -todo el documental está bañado con música de Vivaldi y Verdi-, consiguen un clima espeso, emotivo, con imágenes que espantan y maravillan por partes iguales. El amor con el que la pareja observa y adora a los volcanes estremece el corazón. Parecen fotogramas extraídos de una película de ciencia ficción o fantasía desbocada. Es posible que en algún momento el espectador se sienta mareado y le cueste diferenciar cuales son las escenas que corresponden originalmente a esta película, cuales son tomadas de otro documental y cuales son imágenes puramente de archivo. Lo interesante es que Herzog dispone de estas imágenes de manera acertada, las amalgama y las yuxtapone en un montaje orgánico y se apropia de ellas integrándolas a su obra de manera inteligente. Ergo, las imágenes se transforman en propias -da lo mismo quien las haya filmado- a partir de este documental.

Pequeñas historias sobre el infierno

“A mí no me interesaba el volcán, me interesaba un hombre”, que se negaba a que lo evacuaran”, le cuenta Herzog a Oppenheimer, y en esa frase se condensa, en gran parte, lo que define a un verdadero documentalista o a un relator de crónicas: narrar un todo desde lo particular, con el ojo y el lente siempre atento a las pequeñas grandes historias. La búsqueda de estas historias perdidas y su inclusión en la película proveen de fuerza al relato documental, le dan vida, color y calor.

El viaje sigue su recorrido hacia el lago Toba en Indonesia, lugar donde se formó profesionalmente Clive Oppenheimer. Allí también se celebran ceremonias mágico-religiosas para reconciliar a la diosa del océano con el demonio del volcán y se repasan los métodos de prevención y emergencia ante la erupción de volcanes activos, trabajo al que Oppenheimer dedica su vida.

De allí nos elipsamos a Etiopía, en la región de Afar, o el “lugar más caliente del planeta”, rincón del mundo donde se encuentra El Erta Ale, uno de los tres volcanes donde el magma está expuesto directamente. Aquí la dupla conocerá a un personaje peculiar, el profesor Tim White de la universidad de California, quien

les (nos) explicará la importancia del volcán Erta Ale para el proceso de fosilización de restos del homo sapiens de hace 100,000 años.

“Cuando miramos el magma durante la noche, el interior de nuestro planeta nos revela una extraña belleza”

Más adelante la dupla visita las islas Vestman en la pequeña Islandia, país donde los volcanes y su lava destructora tuvieron una poderosa influencia al momento de la creación de su poesía épica. El texto de apertura de su libro sagrado llamado “La profecía del vidente”, narra una visión apocalíptica del fin de los dioses paganos, descripto

(Corea del norte), los realizadores se centran en su flanco mágico, el vínculo entre volcán y sus líderes revolucionarios —e indiscutidos—, la simbología y el relato mitopoético, sin dejar de lado el contexto político e histórico. A medida que avanza el relato vamos comprendiendo que no se trata de un simple documental etnográfico que busca retratar al ser humano en su entorno, sino que mezcla diferentes registros, estilos y herramientas porque en definitiva tiene otra búsqueda, una aún más ambiciosa y trascendental. El resultado es una película fascinante, un documental inquietante lleno de panorámicas de una belleza indescriptible y escenas de una fuerza tan



EL MAESTRO ALEMÁN

como algo similar a un gran episodio volcánico.

Algo que tienen en común los habitantes de todas las porciones de tierra que albergan volcanes visitados por Herzog y Oppenheimer es el relato mágico-religioso como primera —y en algunos casos única— explicación de la actividad volcánica. Y esto es justamente una de las principales motivaciones de quienes llevan adelante el documental. “Nuestro viaje tenía un costado científico, por supuesto. Pero lo que realmente buscábamos era el costado mágico: los demonios, los nuevos dioses”, asegura Herzog en off, y deja en claro sus intenciones: filmar una película que oscile entre lo pedagógico-científico y lo fantástico-místico.

Incluso en la última parada del viaje, el Monte Paektu de la República Popular de Corea

devastadora que, de forma inevitable, transforman a quien esté visionando en un espectador ciclotímico que pasa de la euforia al horror, y de la emoción a la melancolía. En resumen: puro Herzog.

Lo and Behold: la singularidad tecnológica acecha.

El —por ahora— último documental de Werner Herzog se adentra en los terrenos de la tecnología: la computación, la automatización, la inteligencia artificial, los gadgets y demás artefactos de un futuro que ya está aquí, impulsado por los pioneros de la informática y genios modernos como el fundador de la empresa de pagos en línea Paypal Elon Musk, un multimillonario con tintes megalomaniacos que está invirtiendo todo su tiempo, fortuna e inteligencia en proyectos como SpaceX, empresa dedicada



LO AND BEHOLD

a crear sistemas de transporte interplanetarios. La hipotética singularidad tecnológica –momento en que las IA fuerte pueda replicarse y auto-mejorarse ilimitadamente, llegando incluso a superar a la inteligencia del ser humano- es abordada por Herzog analizando los avances de la tecnología desde un punto de partida virtual –la creación de la internet- hasta los nuevos mass-media digitales, la realidad virtual y los viajes al planeta Marte planeados por Elon Musk y sus empresas futuristas. Para darle un marco teórico a su película, Herzog se sirve de variadas entrevistas que van desde los creadores de la Internet hasta hackers míticos, pasando por neurólogos, personas que viven aisladas de la radiación culpa de una extraña enfermedad, matemáticos y físicos hasta adictos a la web.

El resultado es un documental onírico y por momentos filosófico, mezcla de divulgación científica y guía audiovisual para principiantes, quizá un tanto disperso, hasta el punto de que parece atravesar un sendero bifurcado sin una meta clara a la cual llegar. El director abre muchas puertas y la sensación es que no alcanza a cerrarlas todas, pero como la buena filosofía, Lo and behold más que aclarar y responder propone preguntas interesantes –e importantes para nuestro futuro- y cuestiones filosóficas que tendrá que analizar cada espectador con su propia almohada, antes de que el futuro nos alcance y se imponga con fuerza, sin darnos tiempo a reflexionar desde donde venimos y hacia dónde vamos.



De cerca nadie es normal

Sobre Amateur y El gran simulador

por Juan Pablo Mazzini

Fred Lincoln Wray, soñaba con ser cantante y guitarrista desde su niñez. Ya en su juventud, y en los albores de su carrera artística, pierde un pulmón a raíz de una enfermedad contraída en el frente de Corea. Esta condición trunca sus capacidades como cantante...

Morris Holt, se ganaba la vida recogiendo algodón en un campo de Mississippi, mientras se desarrollaba como pianista. Un accidente de trabajo le cuesta el dedo meñique de su mano derecha...

Jean Baptiste Reinhardt, era un hábil guitarrista gitano francés. A los 18 años, a raíz de un incendio pierde la movilidad en los dedos meñique y anular de su mano izquierda...

Fred se convertirá en Link Wray, destacado guitarrista instrumental que establecerá las bases del género musical conocido como Surf Rock.

Morris pasará a la guitarra y se convertirá en Magic Slim, llegando a ser uno de los más fuertes referentes del blues de Chicago de los últimos 30 años.

Jean Baptiste se convertirá en Django Reinhardt y, gracias a una particular técnica de digitación desarrollada por él mismo, será el precursor del

estilo musical denominado Gipsy Jazz o Jazz Manouche.

En una primer mirada, uno pensaría que el mérito de estos tres guitarristas fue el de superar una limitación concreta para llevar a cabo su obra, pero la realidad es que su triunfo no fue ése, sino el haber transformado una limitación en un disparador. La misma, lejos de ser un obstáculo, terminó siendo su luz al final del túnel. Su posibilidad de desarrollar aquello que los hizo ser extraordinarios.

Bajo esta premisa contaremos la historia de otros tres hombres: Dos que han logrado fluir con sus limitaciones, y un tercero, que ha decidido contar sus historias.

Episodio 1: El Hombre que amaba los naipes

“Narra la leyenda que un viejo mago perdió su mano derecha en plena fama... Sufrió mucho. Con ella había deleitado a miles de niños y de grandes...”

Un día maldijo a los dioses y fue condenado... Fue condenado a vivir en una mazmorra que sólo podía abrirse con su mano derecha...”

En el año 1928, en la Ciudad de Buenos Aires nace Héctor René Lavandera. Desde muy pequeño se interesa por la magia, aprendiendo algunos juegos con cartas. A los nueve años, a raíz de un accidente automovilístico pierde su mano derecha, circunstancia que lo obliga a desarrollar, de forma autodidacta, técnicas para efectuar sus juegos y rutinas con su mano izquierda.

Trabaja durante años como bancario, aunque sin abandonar los trucos y las cartas. En 1961 gana una competencia, que le sirve como puerta de entrada a su carrera profesional como ilusionista y cartomago: Nace René Lavand.

A diferencia de lo que puede esperarse habitualmente de un documental biográfico, *El Gran Simulador* (2013), dirigido por Néstor Frenkel, se sale de la estructura cronológica convencional (inicios, vicisitudes, triunfos, etc.) para meternos de lleno en la cotidianidad de Lavand en su día a día, sus anécdotas, y sus mañas; amalgamando de forma indivisible al hombre y al artista.

Estos registros directos, en los que priman las entrevistas muy sutilmente direccionadas, se alternan con materiales de archivo que, sin seguir una linealidad temporal estricta, nos hablan de la trayectoria y éxito, tanto local como internacional, del protagonista.

Se nota en el material una permanente búsqueda de generar una sensación de naturalidad y espontaneidad: Lavand aparece ante el espectador charlando de forma distendida, efectuando trucos, contando historias, incluso bromeando con miembros del equipo de filmación.

Su figura se construye tanto por su testimonio, como el de sus allegados, aproximando al material a los documentales del tipo "historia de vida", en los que los entrevistados parecen llevar el relato adelante, provocando la ilusión de que la incidencia del realizador es mínima.

Pero tras este aguafuerte de anécdotas y archivos, Frenkel aborda la historia de un hombre que ha perdido algo y, tácitamente, busca recuperarlo: La mano extraviada se convierte en un motivo recurrente, que aparece una y otra vez. Por momentos como un adorno que cuelga de una puerta. Por momentos como una prótesis que tarda mucho en llegar. Por momentos como contraparte de esa educada y hábil mano izquierda, que domina los naipes con absoluta maestría, haciendo de la lentitud y el aplomo una inconfundible marca de estilo.

De esta forma el material pone ante nosotros a un René Lavand por momentos reflexivo, por momentos malhumorado, por momentos pícaro, y por momentos anecdótico: Sus historias van configurando las sutiles tramas del relato sobre un hombre que ha vivido y ha sido precedido por su reputación. Un hombre marcado por un capricho del destino. Un hombre que al final del cuento quizá encuentre aquello que ha buscado.

"...Pasó años muy crueles, años de dolor, de locura, de encierro; pero un día imprevistamente se abrió la puerta..."

Salió llorando de alegría, pensando que por fin había sido perdonado por los dioses, pero quedó paralizado... Del picaporte de la puerta, colgaba allí su mano derecha..."

Episodio 2: El Hombre que amaba las películas

A los 10 años el pequeño Jorge Mario presencia el rodaje del western *Way of the Gaucho*, dirigido por Jacques Tourneur, en la ciudad de Concordia. Esa experiencia lo marca a fuego, convirtiéndose en la semilla de lo que será su amor por el cine.

Ya en su adultez, y pudiendo acceder a una cámara súper 8, comienza a registrar todos los momentos significativos de su vida, pero con una particularidad: Los estructura como pequeñas ficciones, buscando trascender el mero registro hogareño, con la intención de convertir su propia vida en una película. Pero lejos de conformarse con esto, Mario, de una forma absolutamente intuitiva y autodidacta, se propone abordar la realización de materiales de género, llegando a su obra más amada, el western *Winchester Martin*...

En *Amateur* (2011), Frenkel explora las diversas facetas de este particular individuo, que hizo de la odontología su profesión y el cine su pasión.

Con un ritmo dinámico y buen pulso narrativo, el director nos muestra las numerosas caras de Jorge Mario: el profesional, el líder scout, el escritor, el coleccionista, el cronista radial, el cinéfilo y principalmente el realizador.

Los impedimentos que podrían suponerse; debido a la falta de equipamientos profesionales, un grupo de técnicos estable, o una formación formal o profesional en artes audiovisuales; no resultan un impedimento para este artesano, que sabe perfectamente lo que quiere delante de una cámara. Muy por el contrario, lo llevan a desarrollar un particular estilo que nada tiene que envidiarle al



AMATEUR

ya tan conocido "hazlo tu mismo" predicado por el movimiento punk.

Su incursión en el western con Winchester Martín, no sólo lo conecta con su primer contacto con el cine, sino que también marca el inicio de una obsesión: Repetir su obra para mejorarla, para superarla y, a su vez, para superarse a sí mismo como realizador.

De esta forma, Amateur no es sólo una historia de un polifacético y cinéfilo odontólogo, sino la de un hombre que a sus setenta años, luego de haber pasado muchos años sin poder filmar, y con recursos mínimos y aguda inventiva, decide hacer una película, o mejor dicho decide rehacer su más preciada película.

Esta épica será seguida muy de cerca por Frenkel, quien logra balancear el humor y la nostalgia sin caer en lugares comunes o sentimentalismos de manual.

En un momento crucial de la película, el doctor Mario, cámara en mano, dice con cierta complacencia al director: "Esto es volver a vivir", dejando en claro que su convicción, su empuje y su pasión no tienen edad.

Episodio 3: El Hombre que amaba contar historias

Néstor Frenkel entiende claramente que el documental debe trascender la fría exposición de datos para, lisa y llanamente, contar historias. Historias con un anclaje en la realidad, historias que hallan su verosímil más allá de sí mismas, pero que estructuran sus hechos de acuerdo a una progresión dramática concreta que apela a la atención y las

emociones del espectador.

También entiende la importancia de tomar posición ante los temas que se tratan, por lo que, sutilmente, nos va dejando ver su mirada sobre quienes protagonizan sus historias: Cada encuadre, cada pieza musical y cada situación planteada nos hablan del respeto y simpatía que tiene ante sus actores sociales, a los cuales da el rango de personajes protagónicos de la narración. Las imágenes recurrentes del fastidio de Lavand, cuando llaman reiteradamente a su casa, preguntando por una remisería; o de la mujer del doctor Mario, planchando la ropa que él utiliza para cada una de sus actividades, nos hablan claramente de esto.

Al inicio de El Gran Simulador, René Lavand se presenta mediante su reflejo, narrando la historia de un mago que ha perdido su mano. Al inicio de Amateur una voz en off nos sintetiza la historia del cine, desembocando en la figura del doctor Mario.

Frenkel alterna la caracterización de sus actores sociales, con una trama basada en la búsqueda y el anhelo de reencontrar algo pasado y parcialmente perdido: El destacado cartomago buscará su mano. El excéntrico odontólogo buscará su película. Estas búsquedas funcionan como un discreto eje central y, finalmente, permitirán dilucidar la tesis de las dos historias: Aquello que buscan es ni más ni menos que el catalizador de sus logros, su propia y particular piedra filosofal.

¿Alguna duda respecto a la posición del director?

A portrait of Néstor Frenkel, a man with curly grey hair and sunglasses, looking out a window. He is wearing a blue zip-up jacket. The background shows a window frame and a pink wall.

Néstor Frenkel

Interviú

Por Fabio Vallarelli

En alguna oportunidad recuerdo haber leído en una entrevista una cosa así como que llegaste al documental medio de casualidad, no como una decisión consciente. Y que lo que sucedió después fue que a partir de diferentes personajes se te abrieron otras historias ¿Es esto así?

Sí, apareció medio naturalmente. Yo no tengo una formación clásica, a mí me interesaba el cine. Venía trabajando como sonidista y así me fui metiendo en el lenguaje del cine y en la práctica del cine. Las publicidades no me atraían, me fui acercando más a cierta cosa del cine independiente, siempre como sonidista. Después de algunos años ya mi propia inquietud me daba ganas de hacer mis propias cosas. Lo primero que me apareció fue un documental que no se hizo, en principio iba a ser el sonidista y después apareció la idea de producción. Después hice algunas cosas amateur de ficción con muñequitos en mi casa, con un amigo y una cámara súper 8. Animaciones. Luego, en un momento en que daba clases de sonido en una escuela de cine, armamos algo entre unos docentes y alumnos. Yo tenía un guión y lo dirigí. Hicimos como una especie de película mini dv de un verano.

Estaba como intentando, no con una idea, pero con inquietudes. Un poco me atraía salir del sonido, no sabía bien cuáles eran las intenciones. Y en algún momento apareció lo de Reynolds, medio de casualidad. No lo asocié yo con la idea de que con eso podía hacer una película, sino que me llamaron la atención. Al tiempo, tampoco sabiendo si iba a hacer un documental, me acerqué a ellos porque quería filmar, como una excusa. No estaba muy claro qué quería hacer, no sabía. Quería mirarlos, acercarme y registrarlo con una cámara. En un momento se me hizo patente cómo era eso que quería. Era un largometraje documental, con un estilo definido y lo hice. Ahí me sentí muy cómodo de muchas maneras, con el lenguaje, con el sistema de trabajo y con los resultados también. A partir de ahí tampoco sabía si iba hacer documentales. Estaba con ganas de hacer algo, por ahí otra ficción, y ahí aparecí en Federación, de casualidad. Me enteré la historia y dije "hay que hacer una película con esto" y también entendí que estaba bueno que fuera un documental. Y bueno creo que desde eso ya me di cuenta que iba a seguir haciendo documentales. Ya no me engancha más nada que tenga que ver con trabajar con 40 personas a la vez. Con

planillas largas, decenas y decenas de números de teléfonos, todo eso la verdad que no me seduce para nada.

En relación a eso me interesaba preguntarte cómo aparece esto de Jorge Mario casi como un actor fetiche en tus películas...

Eso se dice después que sucedió, no antes. Lo que pasó es que fui a buscar material súper 8 para "Construcción de una ciudad" y me apareció un personaje increíble. Y me dije "bueno ¿Qué hago?" encima él no era de Federación, su único link era que tenía ese material súper 8. La película se trataba de las personas que pasaron ese suceso de la inundación y él no tenía nada que ver con lo ocurrido. Igual lo filmé, me fui varios días a verlo. Lo filmé hablando de la película y de la vida, algo de ese material -muy poco- quedó en "Amateur" después. Me di cuenta que en esa película él no entraba para nada, era un absurdo total ponerlo. Quedó entonces ahí en el prólogo, bastante sobrio. Enseguida después empezó una relación, no es que dije "quiero que sea mi actor fetiche", había que hacer una película de él con él y en esos años con todo lo que fue "Construcción de una ciudad" tuve que ir a Federación varias veces. Por proyecciones, devolver cosas, etc. Aprovechaba entonces y me quedaba en Concordia unas horas. Iba abonando la relación y conociéndolo, porque todo el tiempo eran cosas nuevas, y cada vez más y más. Y después bueno un poco la seguimos por mail, había que hacer esa película y la hice. Después en el medio hice dos películas, cada tanto dejo de robar por dos años con Jorge Mario...

Pero él aparece como un nexo en "En los Ganadores"...

En esta sí. Fue medio un punto de partida. Dentro del universo cine queda "con la actuación estelar de..." Fue un poco por él que apareció la película.

En esta especie de amistad que tengo con él, una vez que vino a Buenos Aires, al mismo premio que se ve en la película, me citó y estuve toda la tarde ahí en los "Estampas de Buenos Aires". Y bueno fui a saludarlo, me quedé un rato y me hice esta película.

Ahora él me está proponiendo cosas, siempre me propone cosas. Me pide que re-filme las películas que él hizo en súper 8. A tanto no me atrevo, pero ahora me vino con una historia que puede estar buena. Alguno se le acercó con un proyecto, pero él dijo que no, que ya estaba retirado y me lo acercó a mí. Soy como su heredero de alguna manera.

¿Desde qué lugar posicionás tu mirada como director? En este sentido la película -"Los Ganadores"- genera una fuerte contradicción, porque interpela. No sabés si es cruel el retrato que a veces se hace y genera gracia, o la crueldad es la nuestra, como espectadores, que eso nos resulte gracioso...

Y bueno ahí está todo. Yo no te quiero hacer mirar a vos de alguna manera en particular. Yo miro algo, encuentro algo. Voy ese día a esa Fiesta. Eso me interpela a mí también. Voy ese día y registro eso que pasó en esos momentos. Me da risa, pero también otras cosas. Con la risa sola no hago una película. Es una reacción a una cantidad de cosas que no podés soportarlas de otra manera y te terminás riendo. No solamente eso. Eso mismo yo lo trato de compartir y de ser honesto con lo que pienso, con lo que siento y con lo que sucede, finalmente hago algo con eso. Después te toca ver a vos qué te pasa ahí. Hay gente que se enoja mucho, o es prejuiciosa, muy reprimida, o muy temerosa de ser políticamente incorrecta, eso queda en cada uno. No me hago mucho cargo. Un poco sí, porque tampoco soy inocente. Sé lo que puede provocar, y un poco me gusta. De lo que me río quizá es de la gente que ve así, por ahí no me estoy burlando de los que aparecen en la película sino de aquellos a los que les parece que me estoy burlando. El que no puede ver eso, es porque no se puede ver parecido a lo que se muestra, con la alegría que el ser humano llegue a esos extremos. Porque son iguales pero distintos. O sea, yo me veo ahí. Yo no hago la película para ver qué tan distinto soy de eso, sino que tan parecido soy. Cuánto pertenezco a eso. El que puede jugar a eso lo disfruta, el que no -porque tiene ciertos prejuicios- le desagrada. Muchos se enojan conmigo y lo ven como que es inmoral o anti-ético.

Hay en este sentido una cierta analogía que plantea la película con el mundo del cine y los festivales...

Sí, claro. Cien por ciento. Lo pensé todo el tiempo, desde que escribí el proyecto para el INCAA y para quienes lo iban a leer, que son realizadores de cine, dije "esto habla de nosotros", por supuesto. Los Oscars se equivocan con el papeliño. Más allá de la categoría o no, se trata de la necesidad humana de sentirse querido, valioso. Hay gente que se desespera por contarte que a su película fueron cien espectadores más que a otra; o en los festivales, para decirte dónde estuvo seleccionada "estoy en tal sección o en tal sala, conseguí que tal programador me la venga a presentar". Es exactamente lo mismo lo que sucede, lo que se negocia. El juego de construcción de prestigio es el mismo, con otros condimentos, con otros elementos. Se trata de cuánto uno se pueda ver ahí.

Osea que lo que más te interesaba retratar de ese universo era eso...

Sí, y otras cosas. Porque me pasa que es algo que no termino de entender, me pasan otras cosas. Me hace ruido, me provoca hacerme preguntas. Un documental sobre los pasillos del BAFICI no sé si me entretiene. Esto es como hacer un documental sobre el BAFICI -o Mar del Plata, llámalo como quieras no por nada puntual-. Es exactamente lo mismo en esos festivales, están los ganadores ahí y el resto. La hoguera de las vanidades sucediendo....

¿Tuviste alguna devolución de los actores sociales que aparecen en el documental?

Todavía no se han terminado de contactar los mundos. Yo mantengo una relación por mail con Héctor y Nela, que son los protagonistas de alguna manera. Con ellos dos la verdad que se estiró todo un poco en el tiempo. Duró un par de años en hacerse esta película y ellos se fueron desconectando un poco del proyecto. Pero mantene-mos una relación en la que les voy contando en qué estado estoy y cómo viene la película. Para ellos es mucho más interesante por sus eventos cuando la película se pase por televisión, para que la gente que se inscribe y juega este juego

de los premios pueda verla. Fue una relación un poco más distante, pero eso para mí estuvo bueno, poder hacer una película donde no hubiera necesariamente un vínculo sino un poco más de distancia y tensión. Eso se ve en la película, momentos donde aparece cierta tensión en el material -y que se dejó en el montaje luego- que es real. No está ni forzada, ni buscada, sino que apareció y le da cierto tono.

Sobre eso quería seguir, con relación al tono de tus películas. En general se podría decir que son una suerte de "comedias documentales" ¿Vas decididamente a buscar eso o creés que es algo que aparece más naturalmente?

No, yo lo busco. Trabajo el material en esa dirección. Con el ritmo de la comedia, ciertos efectos y humor, que sí, es consciente. No me parece que esté mal. Es así, está buscado. No es lo único en mis películas, se trata de contar una historia que según como vos conectes con ese tono te puede sacar una sonrisa. Hay gente que le gusta mucho, gente que no, gente que se angustia, y que se enoja mucho con las películas porque ve algo del ser humano que lo increpa.

No siento que la película fracase igual si no causa gracia, es sólo una lectura posible. En general trato de hacer un documental sobre situaciones o personas interesantes y la risa es una capa que según el entorno y el contexto se lee de muchas maneras. Eso también está buscado, que haya diferentes capas con las que puedas conectar. Dejar la película un poco libre para que uno pueda circular por ahí.

El género te permite un poco eso. Suele ser como una herramienta para canalizar ciertas cosas por ahí y luego trabajar desde otro lugar

Sí, totalmente. Me gusta mucho el juego ese. Ver algo del mundo y que me interpele a mí y yo a eso, para después relacionarme con eso. A veces con más amistad, a veces con cierta tensión. Con o más o menos alegría. Me resulta mucho más creativo el trabajo. No forzar todo por una idea que vos tenías antes, sino ir con ideas y adaptarte al mundo. Eso me resulta más propio, no sé si es mejor. Yo me encuentro ahí.



BUSCANDO A REYNOLS

¿Cuáles son las perspectivas a partir del estreno de la película?

La verdad es que el lanzamiento de películas documentales es un evento muy pequeño. Cuesta pelear un lugar. Lo hago, le pongo ganas, pero estoy un poco pesimista en eso la verdad. En el sentido más inmediato. No soy nada pesimista respecto a que las películas duren en el tiempo y hacen su recorrido con los años. Se siguen dando, aparecen en un lugar, después en otro. Eso las mantiene vivas y les da un sentido mucho más amplio que un estreno.

Lo que no hicimos mucho con "Los Ganadores" fue entrar al circuito de los festivales. Era un poco paradójico estar ahí llenando formularios, te piden "Entry Fee". Ya hice la película, no voy a estar pagando para que la vean. Para eso me anoto en el "Estampas de Buenos Aires". Eso había escrito en la carpeta del proyecto "¿Qué diferencia hay entre esto y pagar en un festival para que vean tu película?" Es inaudito.

¿Tenés algún otro proyecto en mente en el que estés trabajando?

Tengo este proyecto en mente que me contó Mario, es para más adelante y puede estar interesante. No es sobre él igual, sino a través de él. Después, estoy bastante avanzado con otro proyecto que ya tengo muy encaminado. Se trata sobre gente durante once meses vive su vida y por un mes vive otra. Son las personas que trabajan

de ser "Papá Noel". No sólo viven otra vida, sino una vida mítica, con hechos reales y de actuación. Son muchos Papá Noel...

¿Por qué hacés documentales?

Me parece que es una forma noble, ecológica, de hacer cine. A veces veo una filmación de cuarenta personas subir cosas y todo eso, y yo entiendo el afán, el desafío de la gran obra, pero me resulta una experiencia medio militarista, un poco de poder. El hombre por sobre todo creando muros de fantasía, jugando a Dios. Lo entiendo, no es que vomito. Lo disfruto, se ven cosas lindas. No es lo que me motiva para filmar. Me motiva algo de lo que te decía antes: mirar el mundo y ver qué me interpela de eso. Me divierte un poco la aventura de hacerlo ¿Dónde me quiero parar para hacerlo? ¿Cómo me paro para hacerlo? Y si no me puedo parar como me acomodo. Todo eso es como súper creativo y vivencial.

Vos como espectador ¿ves documentales?

Sí, de a poco fui entrando. Cuando empecé casi no miraba nada. Me gustaba esa idea de "yo hago documentales pero miro ficción". Me cabía eso, pero después ya no. Hay cosas que me interesan y me mueven. También lo que pasa es que hay cierta explosión del cine documental "interesante" y muy productivo que no me termina de conmover. Tiene como un fin únicamente didáctico que no me conmueve a otro nivel. Lo que más me conmueve aparece cuando está el diálogo

con la realidad más abiertamente, lo que pasa delante de una cámara.

También el documental y la ficción están un poco más mezclados. Digo, hay como una idea de documental más alejada de esa solemnidad de representación de lo real, como algo más autoconsciente y liberado...

Sí, eso hay mucho. El documental "moderno", pero tiene sus trampas también. Es complicado ahí porque muchas veces termina siendo como muy aburrido, vacío. Pasa que por ahí yo soy muy ansioso y necesito un poco gente que hable, que pasen cosas, que algo se mueva. Es lo bueno también, lo laxo que es el tema y la gran cantidad de cosas que pueden aparecer. Pero bueno pasa eso, hay mucho documental observacional o yoísta. Tampoco está mal, hay muchos caminos que están buenos cuando el que lo hace es consciente de lo que hace y todo se alinea y funciona.

En el caso de tus películas que utilizan herramientas más formales y tradicionales como entrevistas y demás, pero respecto del tema son llamativos. Un documental de hace treinta años no hubiese ido a buscar esos temas. Hay una innovación también en esas cuestiones por ahí.

Sí, eso tal cual. En la elección de los temas ya te ubicás en algo. Capaz que algún día termino haciendo un documental sobre la esquina de mi casa, hay que ser bueno para hacer eso...

¿Cómo ves vos el panorama del cine documental? En general y en particular en Argentina

Me parece que hay una experimentación desde hace muchos años de lenguaje y una expansión de cantidad y diversidad que está buenísima. Que sucedan muchas cosas y haya muchas miradas y se mezclen. Yo del panorama noto eso, como que todavía está todo muy compartimentado y yo no estoy en ningún cajón (risas)... Están los documentales militantes, los documentales muy modernos, y yo bueno como que estoy ahí siendo... medio clásico... Uso entrevistas, historias que se cuentan, gente hablando, música. Todo lo que se supone que está mal para el documental interna-

tional style modelo festival. El hecho que sea todos compartimentos tan cerrados me deja a mí en un lugar medio desierto. También están apareciendo como cosas más intermedias, que no entran tanto en la caja de cómo se debe hacer un documental, eso me entusiasma. Hay de todo, y cuando hay cantidad hay más posibilidades que haya calidad, entonces está bueno que se siga haciendo y mucho. El documental siempre es un campo de experimentación, de innovación, de búsqueda, de estiramiento del lenguaje, de producción alternativa. Tiene muchas cosas a favor. Es un lugar de mayores riesgos. El público no lo acompaña, o lo acompaña en una medida muy pequeña. Esto un poco es comprensible y un poco es también trabajo del documental hacer algo atractivo para que la gente la pueda pasar bien y pueda irse pensando y no con algo que ya sabía. Si vos vas al cine a que te cuenten que los malos son malos y hay gente que sufre por los malos... eso ya lo sabés. No sé hasta que punto tiene sentido. Claro que hay documentales que te interpelan y te ponen en ciertos lugares, pero también otros que te tranquilizan... "Che qué malos que son los malos ¿No?" sí, te tranquilizan. En el medio de todo eso hay de todo. Entonces, para retomar, el panorama es enorme, rico, complejo.

¿Cómo pensás vos hoy el límite entre la ficción y el documental?

No sé. No hay límite. Los límites los pone el Instituto -El INCAA- cuando tenés que aplicar a una ley o a la otra, o en los festivales. Yo tengo claro que está pasando cuando hago un documental, pero no sé bien cuál es el límite. Yo no digo acción o corte, me parece que es un poco eso. Todo tiene algo de ficción. Cuando vos le ponés una cámara a alguien y tiene que hacer algo, ya empieza a ser ficción porque todo lo que haga va a estar mediatizado por la idea de qué está siendo filmado. No hay un límite nunca y ahí está lo rico de lo que llamamos el documental. La ficción sabés que es ficción, el documental no sabés bien qué es, entonces te interpela de otra manera. El otro día en el cine me pasó, la vi de nuevo la película -Los Ganadores- y por momentos pensaba que era una película de ficción, y mucha gente salió diciendo que era una película de ficción, se lo volvían a preguntar: "Este tipo puso este salón

con toda esta gente, es una súper producción". Lo ves y decís "Este tipo está actuando". Y un poco está actuando de sí mismo para la película y ahí vos tenés que ingeniártelas para armar una película con todo eso.

¿Qué lugar creés vos que ocupan las escuelas de cine en la producción documental?

Sirven. Que haya más producción hace que haya más escuelas, y que haya más escuelas hace que haya más producción. Hay un instituto en el medio que apoya tanto la producción como la formación y hace que todo eso crezca, ojalá que siga así. Se retroalimentan y está buenísimo que la gente se pueda formar, que pueda conocer gente de su misma edad, en situaciones parecidas y con intereses afines. Eso es lo mejor de las escuelas de cine. Son lugares sociales, creo que esa es su función, impulsar la producción. Hay mucho para aprender. Yo no pasé por escuelas de cine y un poco no lo lamento y otro tanto sí.

¿Cómo creés que juegan el abaratamiento de los costos de producción en la realización documental? Más que nada teniendo en cuenta también que el documental pareciera tener estándares menos estrictos que la ficción, en términos de "Como se tiene que ver una ficción y como se tiene que ver un documental"

A la ficción no le afectó tanto estos cambios. Cada vez hace cosas más espectaculares con más capas y al final todos terminan filmando con los fondos verdes. Un amigo montajista me decía "Yo antes editaba películas y ahora edito cosas verdes todo el día". La revolución tecnológica en la ficción la ha ido empobreciendo de alguna manera y al documental no. Es impresionante la cantidad de cosas que podés hacer. Se gana flexibilidad, cuestiones de textura de abordaje. Para esta película que te contaba, estoy filmando algunas cosas con mi celular por el tipo de captura que me permite. No podría hacerlo de otra manera y no necesito que se vea de otra manera. Podría hacer una película entera con el celular si quisiera. Tenés la posibilidad de filmar con poca luz, en lugares inhóspitos, chiquitos. Es fabuloso.

¿Cuáles son los problemas que ves en la producción documental en Argentina?

No lo sé, un poco lo que te decía antes. La vez que más estuve conectado con la producción fue el año pasado que estuve integrando el comité de selección de proyectos del INCAA, y durante dos meses leí cuarenta y pico de proyectos. Y vi que sí, algunos problemas era la repetición de temas. Cierta tendencia al buenismo "esto es importante e interesante porque habla de algo importante e interesante". Son dos cosas distintas, que algo sea interesante y que tu película lo sea sólo por ese hecho. No es transitivo eso. También por ahí pasaba que se acerca un porcentaje de gente sin mucha idea del cine, que proviene de otras disciplinas, y se propone hacer un documental como si eso lo hiciera cualquiera. No es lo mismo hacer un paper para un trabajo práctico de una carrera de humanísticas que una película documental. Ahí vislumbré un poco el panorama, como problemas eso es un poco lo que vi. Algo de falta de originalidad, algo de falta de personalidad, de punto de vista. No porque todo deba hacerse a contrapelo, pero bueno ¿Por qué una película? El documental igual tiene a favor un poco de eso, registrás un poco el mundo y eso de por sí se supone que tiene un valor, pero quizá hay algo de descansar en eso que a nivel escuela como ejercicio está bien, pero cuando uno ya quiere ser profesional tiene que aparecer algo más, un por qué, para qué, un algoito más ¹.

Y con relación al financiamiento ¿Cómo lo ves vos?

Complicado, ahora está complicado. Los últimos años estaba bien. Desde que apareció la quinta vía, surgió como un lugar muy laxo y cómodo para primeras experiencias o para experiencias que no necesiten más que eso. Y tiene, o tenía, una cosa más ágil de financiamiento con el instituto. Pero bueno ahora estuvo muy complicado este último tiempo. Si no gira esa rueda se complica mucho la producción.

¿Cómo ves la exhibición y la difusión documental? ¿Qué problemas y posibles soluciones ves ahí?

Me parece que es un tema de difusión. El espacio de casi todo hoy pareciera ser la computadora.



LOS GANADORES

El cine es mucho más lindo, me gusta. Me gusta en el cine ver películas, pero pareciera que todo eso se va terminando y está quedando en manos de las computadoras. Me parece bien que siga existiendo el circuito de arte. Queda chico; el Gaumont, el MALBA, por ahí habría que abrirlo un poco más en Buenos Aires y en el interior. Está un poco acotado ese circuito de exhibición ultra independiente. Tampoco sé si existe gente que pueda llegar ahí como negocio, quizás el Estado debería estar más presente. Ahí están las salas INCAA. Algunas funcionan otras, no tanto. El tema está en la difusión. Nadie se entera que existen las películas. Pero un poco así está el mundo y el país ¿por qué no va a estar así el cine documental? Hay muy pocas películas que ven todos y un millón de películas que no ve nadie. Se acabaron las películas de cien mil o doscientos mil especta-

dores. Las películas tienen o un millón de espectadores o diez mil. Desapareció la clase media. Si encima el documental es clase baja, imagínate de qué nos vamos a disfrazar. Yo igual me alegro, invito amigos, les digo "venite al Gaumont, venite al MALBA, vamos al Matienzo" y ya. No hay como mucha expectativa de volverme loco y decirle a la gente "chicos por favor vayan el fin de semana que tengo que llenar la sala y no sé qué". Eso lo podés hacer con tu primera película a los 20, a los 30. Yo ya estoy un poco más grande, tengo seis películas, no estoy para decirle a la gente que vaya a ver mis películas. Por supuesto, las comunico lo más que puedo y le pongo garra. Hay alguien de prensa, hay un distribuidor, la muevo por las redes, le pongo todo el amor, pero ya me gané un lugar. No te quiero deprimir mucho tampoco (risas). La pasión está, pero está puesta en hacer la película, ahí me vuelvo loco.



Top 40

El documental musical

Por Luciano Avila

El mundo de la música muchas veces resulta algo cerrado, no nos permite ver demasiado hacia dentro de él, la mayoría de las veces podemos espiar sólo una parte y nos limitamos a ver a los músicos como engendadores de canciones y no los imaginamos como personas con problemas cotidianos y mundanos. Algunos músicos dejan ver este otro aspecto suyo mientras que otros se esfuerzan por mantenerlo en privado, por este segundo tipo de músicos es que existen los documentales musicales que buscan dar a conocer el lado humano de los artistas, muchas veces a través del testimonio de la gente cercana a ellos que llega a conocer este costado del músico, pero otras veces hace falta un documental para sacarlo a la luz.

Gracias a ese desconocimiento popular y a la necesidad de los fans por llenar una historia (incluso tal vez ficticia) en su cabeza, es que surgen mitos sobre estos aspectos personales de los músicos que a la mayoría nos son desconocidos. Hay documentales que se dedican puramente a exponer la historia del artista o banda sin mayores pre-

tensiones audiovisuales o narrativas que contar la historia de principio a fin, a veces incluso aportando apenas más información de la que podríamos encontrar en Wikipedia o en alguno de los libros que seguramente ya se hayan escrito sobre el tema. Por esto es importante indagar por fuera de los lugares habituales y buscar retratar a la persona en base a algo un poco más palpable e íntimo que la opinión verbal de algunos testigos.

Kurt Cobain: Montage of heck

Montage of Heck retrata al Kurt Cobain que había por detrás de su figura como cantante de Nirvana, lo comienza mostrando como un personaje algo excéntrico y conflictuado, para luego ir a sus inicios y ver la raíz de esto desde su infancia, muestra primero el destino alcanzado y luego el viaje. La construcción del artista que Cobain fue, comienza marcando la separación de sus padres como un hecho fundamental tras el cual Kurt no encontraba un hogar estable, saltando de familia en familia, pero siempre encontrado hospedaje y catarsis en la música.



SOUND CITY

A través de manuscritos y grabaciones caseras del propio Cobain podemos atestiguar algunos momentos de su intimidad y otros simplemente cotidianos, un material que resulta un reflejo mucho más fidedigno que el testimonio que cualquier persona podría dar, sin necesidad de contarlo con una situación generada por el documental mismo como podría ser una entrevista o un narrador, sino casi puramente con registros de la época, formando una cadena de sucesos, donde somos testigos de la evolución de Kurt en todo sentido: musical, emocional y actitudinal, esto a la vez se ve complementado por las animaciones hechas por rotoscopía que dan imagen a grabaciones de audio y funcionan como una ventana hacia la intimidad, en forma de una recreación animada de la situación.

A la vez, contrasta los dichos externos de los medios sobre Cobain con los testimonios que los mismos protagonistas dejaron, pero no testimonios sobre hechos, sino testimonios sobre sus emociones. Es la manera más certera de entender a un músico incomprendido como lo fue Kurt y de cómo las distintas experiencias y etapas de su vida afectaron su música, mostrando a esta última como resultado de su susceptibilidad frente a las muchas y desdichadas situaciones en las que

la vida lo arrojó, como el rechazo que sufría por parte de sus compañeros de clase, de las mujeres y hasta de su familia, el divorcio de sus padres, su adicción a las drogas, entre otras. Estas experiencias necesitaban ser canalizadas a través de algo, y el resultado fueron canciones extremadamente sinceras tanto desde la letra como desde lo musical, reflejado en su tocar sucio y desprolijo pero con seguridad, lo cual es un reflejo de su personalidad y actitud frente a la vida. Gran parte de lo que hacía que la música de Nirvana fuera lo que es, era la interpretación, pero para que esas características interpretativas se luzcan, hace falta que se graben en un lugar que permita captar esas sutilezas, un lugar como Sound City Studios.

Sound City

Este documental nos enseña la cara que no se suele apreciar detrás de los discos: el estudio, con sus respectivos equipos y miembros, los cuales son un factor fundamental para el sonido de un disco y a la vez son un fenómeno en sí. Sound City retrata los inicios del estudio del mismo nombre, pintándolo en un primer momento como un antro rescatado por una concordancia de coincidencias que llevaron a Fleetwood Mac hasta el estudio. A partir de allí la creciente fama del lugar hizo que

fueran a grabar allí artistas como Tom Petty, Santana, Dio, Nirvana, Rage Against the Machine, Tool, Slayer, Red Hot Chili Peppers, Johnny Cash, Queens of the Stone Age, System of a Down, Metallica, Nine Inch Nails, entre un larguísimo etcétera. Un estudio diseñado por nadie y que va en contra de toda probabilidad acústica al hacer que todo suene sublime, incluso la batería (instrumento para el cual es indispensable una buena acústica), un estudio que tenía sus propios personajes y que estuvo detrás de grandes discos que hicieron historia en la música gracias al sonido extremadamente fiel que brindaba la cualidad analógica del estudio. Esto mismo fue lo que más adelante les supuso una contra cuando perdió mucha clientela en la década del '80 con la digitalización de la música, pero a pesar de que el estudio tuvo un resurgir en los '90 gracias al disco Nevermind, volvió a despegar sólo para terminar cerrando definitivamente sus puertas sólo unos años después.

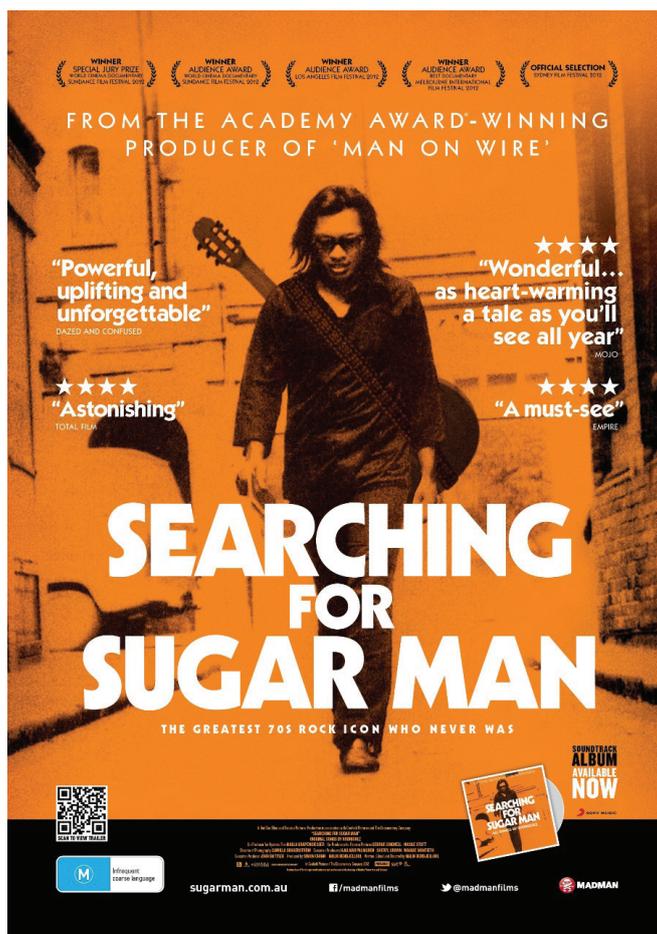
Más allá de la leyenda del estudio, el lugar se volvió un icono de la fidelidad y autenticidad que sólo una grabación análoga puede conseguir. Como bien resalta Dave Grohl (quien además de dar testimonio es el director de este documental), en una era donde todo es digital y retocado artificialmente, la consola conserva el elemento humano de la música, lo cual es justamente lo que el documental enfatiza, la necesidad e importancia de esa esencia humana en el arte.

Searching for Sugarman

Si hablamos de que un lugar que puede simbolizar o representar una idea, por supuesto que hay hombres que pueden hacer lo mismo, un documental que no se dedica a contar una historia concreta sino a investigarla y descubrirla en el proceso es Searching for Sugarman. El film se centra en la figura mítica del músico conocido simplemente como "Rodríguez", en lo que éste

generó a nivel social y (lo más increíble) cómo lo hizo sin enterarse sino hasta décadas después. En esta historia el músico se convirtió en una figura casi legendaria y fue dado por muerto con distintas versiones circulando sobre su suicidio. Las canciones de Rodríguez enseñaron a Sudáfrica (el único lugar del mundo donde sus discos trascendieron) a ponerse en contra del sistema vigente allí en ese momento (el apartheid), pero lo verdaderamente increíble llega cuando el documental, luego de introducirnos en todo el mito de esta persona, toma un giro en la trama que parece salido de una ficción forzada cuando nos enteramos

que Rodríguez está vivo. El documental no ahonda en intentar develar la identidad del anónimo que se adueñó de todo el dinero generado a partir de los miles y miles de discos de Rodríguez vendidos en Sudáfrica, sino que se dedica a mostrar el fenómeno que produjeron las canciones del cantautor y evidenciar lo azarosa que puede ser la industria de la música, lleva a preguntarnos cuántos otros artistas interesantes nos estaremos perdiendo simplemente porque su material no logra llegar a nosotros y qué hubiera pasado si una canción adecuada hubiera llegado al lugar y momento indicados.



Por la búsqueda en sí misma que es el mito de Searching for Sugarman, por los elementos simbólicos encontrados en la historia de Sound City y por poner su fuerte en la exploración de grabaciones caseras sin saber con lo que se van a encontrar como lo hace Montage of Heck, vemos que el documental musical moderno se vuelve un proceso de investigación en sí mismo más que de exposición, que no se limita sólo a contar, sino que trata de explicar, que no se concentra en el "qué", sino que busca el "por qué", que es un camino que se recorre hacia un destino desconocido que sólo se revela como tal al llegar a él.



Plano Focal

Sobre *The salt of the earth* y *Finding Vivian Maier*

Por Néstor Fonte

La prerrogativa del cine documental sobre el de ficción es que, en general, el primero tiene adherido un mayor valor agregado educativo que el segundo, aparentemente por su propia naturaleza.

En su libro, *Dirección de documentales* (Tercera edición), el realizador y teórico del cine documental, Michael Rabiger manifiesta: "Si preguntáramos a dos documentalistas lo que es un documental, con seguridad no se pondrían de acuerdo. Con el paso del tiempo, los parámetros se van ampliando y las nuevas generaciones continúan con la misma discusión. Lo que sí resulta incontestable es el meollo del espíritu del documental - la noción de que el documental explora personas y situaciones reales. Más adelante al referirse al Documental como arte social, arriesga una definición que viene al caso: "Un documental es una construcción hecha a base de evidencias. Su objetivo es hacer vivir a los espectadores la experiencia por la que sus autores han pasado, mientras tratan de entender el significado de los acontecimientos concretos que se van sucediendo ante sus ojos". Sin embargo, de acuerdo a nuestra experiencia como espectadores, después de ver

un documental, parte del público puede quedar algo insatisfecho por la dificultad de interpretación ante el filme, trance derivado de una falta de conocimiento previo respecto de la materia tratada. En este sentido, entendemos que esto puede agravarse cuando el argumento está sustentado en el "punto de vista" sobre el "punto de vista" de otro artista con relación a un acontecimiento, suceso, manifestación, estado o expresión que enuncia o de los que opina a través de su propia obra artística o artesanal, aplicando para ello un lenguaje distinto al del vehículo audiovisual que intenta difundirlo/explorarlo; lenguas expresivas distintas, aunque no totalmente alejadas entre sí cuando de fotografía y cine se trata. Sobre estas cuestiones, entonces: ¿Qué es lo que pasa con los documentales considerados en esta nota? A continuación vamos a intentar dar una idea de ello...

Las películas documentales de las que vamos a ocuparnos en este texto, que llevan por nombre "La sal de la tierra" (de Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado) y "Buscando a Vivian Maier" (de John Maloof y Charlie Siskel), hablan sobre la producción fotográfica de dos artistas lanzados

a la captura de bellas y conmovedoras imágenes que ilustran su cosmovisión sobre el mundo considerado a distintas escalas, según el caso, pero siempre desde una mirada humanista. Dos subjetividades resueltas, dentro de un rango de excelencia técnica aprendida o innata, y focalizadas sobre universos que les son en principio ajenos, pero que les resultan totalmente atractivos como para indagar con perseverancia en ellos hasta alcanzar resultados, como mínimo, interesantes. Situaciones y circunstancias que los artistas convocados son capaces de retratar con habilidades especiales para “ver mejor” las cosas, superando holgadamente la mirada del común de los mortales.

Uno de esos dos personajes es el fotógrafo brasileño Sebastião Salgado, quien dedicó buena parte de su vida a viajar a través de los continentes tratando de captar sentidas expresiones de una humanidad en constante cambio, y constituyéndose así en un testigo presencial de muchos de los más notables acontecimientos ocurridos en la historia que le fue contemporánea.

“Ese anciano que se ha pateado los paisajes más abruptos y

exóticos se apoya ahora en un bastón para seguir caminando y observar con esos privilegiados ojos, lugares, ambientes y personas que van a arañar el alma del que contemple la obra de arte, tantas veces dolorosa, que va a captar su prodigiosa cámara fotográfica, intentando según sus propias palabras escribir y reescribir la vida en sus luces y sus sombras” (Carlos Boyero, El País).

El otro personaje, que completa el par referenciado, es Vivian Maier: una excéntrica niñera en la Chicago de los años 70, que en su peculiaridad fingía tener un acento francés y sacaba fotos en las calles, sin previo aviso, a personas con las que se cruzaba durante sus tiempos libres. La nana, que sabía cómo fotografiar a esa gente que le pintaba un paisaje social (en situaciones de calle,

de pobreza o de indigencia), podía hacerlo sin ridiculizarlos ni restarle humanidad, pero pocas veces revelaba los rollos fotográficos utilizados, en muchos casos no lo hacía por razones económicas.

“Era socialista, feminista, crítica de cine y campechana. Aprendió inglés yendo al teatro porque le encantaba. Solía llevar chaqueta de hombre, zapatos de hombre y un sombrero grande. Estaba tomando fotografías todo el tiempo y luego no se las enseñaba a nadie”. (así resume Maloof, realizador del documental, las descripciones que hacían de la nodriza, algunas personas a las que cuidó de niños).

Justamente, parte de los rollos impresionados pero no revelados como fotos, son los que el destino puso en manos de John Maloof durante el

invierno de 2007, mientras buscaba imágenes de la ciudad de Chicago para su proyecto literario sobre la historia del vecindario. Cumpliendo esa tarea, fue que adquirió, en una subasta, una caja llena de negativos de origen desconocido, un material que en un principio no imaginó tan valioso. En adelante, como una



FINDING VIVIAN MAIER

rutina de trabajo sin demasiadas expectativas, Maloof escaneó digitalmente los negativos y así se sorprendió con un material fotográfico interesante, que averiguó que pertenecía a una tal Vivian Maier.

Por el lado de Juliano Ribeiro Salgado, hijo del consagrado fotógrafo Sebastião Salgado, y colaborador de Wenders en la dirección de *The Salt of the earth*, conviene rescatar la descripción que hizo en una entrevista, respecto del comienzo del proyecto audiovisual en conjunto con el realizador alemán. Sobre estos inicios manifestó: “Wim Wenders era la persona ideal. Ya conocía el trabajo de Salgado, y se habían visto unas cuantas veces. En ese momento, Wim ya estaba dándole vueltas a la idea de hacer una película sobre

Sebastião. Nos vimos muchas veces, hablamos muchísimo, así que era lógico que decidiéramos hacer juntos esta película”.

Otra cuestión a destacar es que los dos artistas, Sebastião y Wim, además de tener en común un destacable ejercicio de la fotografía, también coinciden por el gusto cromático por el blanco y negro. Siendo esta una de las características más reconocibles de Salgado para realizar sus fotos, Wenders en el marco del proyecto conjunto reconoció el gusto coincidente con la siguiente frase alusiva: “Sí, la verdad es que me identifico totalmente con su uso del blanco y negro”... “De hecho, la parte de la película que filmé también es en blanco y negro para que encajara mejor con sus fotografías”.

Volviendo a Maloof, su intención de rastrear el nombre de Vivian Maier, no tuvo éxito en los primeros intentos de investigación; sin embargo, las fotos le hablaban cada vez más y mejor acerca del talento de su supuesta autora. La mayoría contenía sorprendentes y estilizados registros de los habitantes del vecindario, en distintas épocas, y revelaban una extraordinaria capacidad para sujetar de lo cotidiano los instantes de máxima expresividad. Frustrado en su búsqueda, Maloof publicó entonces el material revelado en un blog y a partir de esta acción comenzó a recibir demostraciones de interés; entonces se decidió reiniciar la investigación y se hizo de más material inédito de la fotógrafa; que supo, a esta altura; que no era de una profesional, sino de una mujer que se ganaba la vida como nodriza. A partir de este punto, John emprendió la que sería la empresa más obsesiva de su joven vida: la recopilación y difusión de la obra fotográfica de esta talentosa aficionada.

Al ver la película de Wenders y Salgado (Hijo), uno se hace la idea de lo difícil que debe haber resultado, para sus realizadores, el proceso de selección de las imágenes que forman una parte esencial del documental; máxime teniendo en cuenta la vasta obra de Sebastião Salgado. No obstante, las fotografías elegidas, que tratan sobre la miseria de la condición humana en la primera parte del filme, han resultado tan potentes, duras, dolorosas e inquietantes, que llegan a conmover al espectador de una manera impactante, lo que evidencia el éxito del proceso selectivo desarrollado.

La investigación de John Maloof, aún con ciertas limitaciones formales lo llevaron a una serie de descubrimientos de los que da cuenta Finding Vivian Maier, y lo hace a través de estructura documental que apela simplemente a ilustrar con prolijidad y simetría el relato de su realizador, alternándolo con ocasionales testimonios de personas que conocieron personalmente a fotógrafa en su rol de niñera. Por su parte, el montaje no ofrece hallazgos sobresalientes fuera de las formas utilizadas para la revisión del impresionante material fotográfico y de la utilidad fresca de alguna secuencia en formato hogareño proveniente de los archivos de la nana. Sin embargo, hay que señalar que la intervención personal de Maloof en el relato, esparce una dosis de pasión y de intriga suficiente respecto de Vivian Maier, como ser responsable de un invalorable tesoro fotográfico que, merced al relato audiovisual iremos rescatando a la par del realizador. De todas maneras, debemos aclarar que nos queda la sensación de que el interés del espectador se hubiera potenciado con una mayor profundización en la indagación sobre el personaje rescatado, a fin de desentrañar sus aspectos más extraños y elusivos, interés insatisfecho que también surge de algunos testimonios presentados en el filme.

En el filme sobre la vida y la obra de Sebastião Salgado, se ve a la cámara que se acerca asiduamente al rostro del maestro brasileño, el resultado es una imagen contundente de un semblante sincero y valiente, que emana sabiduría, pero muestra vestigios de todo lo vivido. El relato en La sal de la tierra contiene además, un resumen de más de cuarenta años de viajes y experiencias por todo el planeta por parte del famoso fotógrafo; desde el Polo Norte hasta el Amazonas; todo narrado en gran medida a través de sus fotografías. Algo que queda claro es que a Sebastião realmente le importa la gente: “Al fin y al cabo, las personas son la sal de la Tierra”, se dice en el filme y de ahí sale el título.

En este sentido, el testimonio fotográfico se va integrando al recorrido fílmico brindando un comprometido alegato acerca de la situación de nuestro planeta, en especial a nivel medio ambiental, y una importante reflexión sobre la condición humana, como consecuencia de las guerras, la explotación del hombre por el hombre y en cuanto a la depredación de la ambición sin límites. Sin em-

bargo, a pesar de la densidad de su planteo y de su contenido, el filme propone en su conclusión una visión positiva que intenta apuntalarse en la supuesta capacidad del ser humano para sobrevivir cuando se mantienen valores como el respeto a la naturaleza y a los seres vivos en general.

En cuanto a las fotos de Maier, sus registros son capaces de demostrar no sólo la existencia de un notorio dominio técnico y un muy buen nivel de comprensión de las reglas de composición por su parte, sino que, además, expresan a una persona que seguro posee una enorme sensibilidad y un ojo diestro para lo extraño y lo truculento. También transmiten un cierto compromiso social y una mirada política, como factores implícitos en el accionar artístico. Pero, curiosamente, en contraposición con estas ideas planteadas a partir de esas imágenes fijas, el filme propaga algunas dudas preocupantes sobre la personalidad de Vivian.

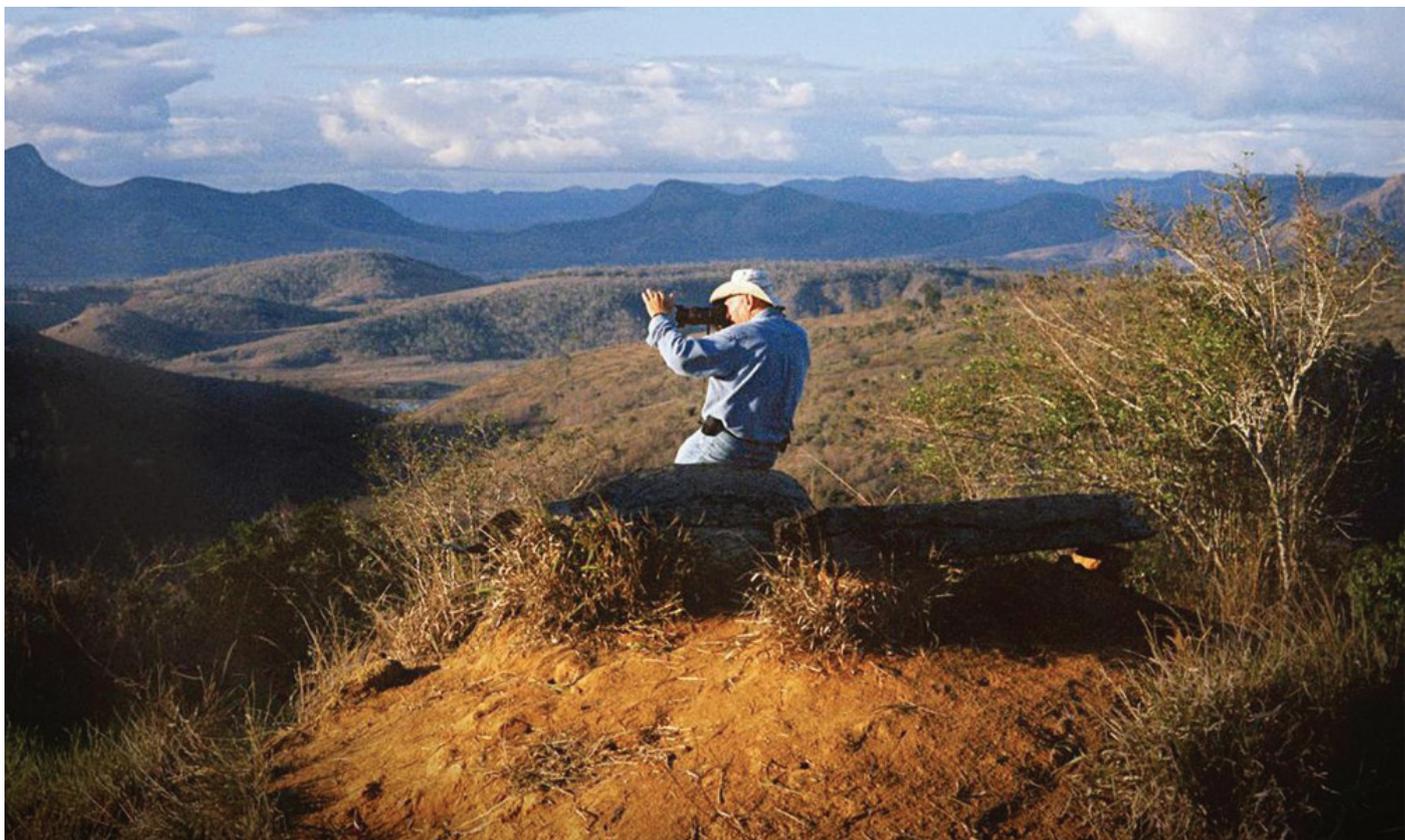
Una vez avanzado el filme: La sal de la Tierra, el relato supera la dramática y espectacular referencia a los males que acechan o han acechado a la humanidad y su entorno de vida que, con seguridad nos ha dejado avergonzados y desesperanzados, y cambia su rumbo a los fines reanimar los ánimos de los espectadores y para ello, se embarca/nos embarca en la búsqueda de nuevas visiones del mundo existente como el que nos permite el descubrimiento de territorios prístinos, de flora y fauna salvaje y grandiosos paisajes inéditos para el gran público. Tal vocación es organizada en un nuevo proyecto fotográfico

denominado Génesis; plan que nació, se diseñó y desarrolló con el propósito de rendir tributo a la belleza de nuestra Tierra, siempre con el apoyo y colaboración de su amada esposa. De esta manera, junto al protagonista del filme y autor de las fotografías, como privilegiados espectadores viajamos del horror a la belleza, para vivenciar esas manifestaciones tan diversas de nuestro universo con imágenes surgidas a partir de la misma exquisita técnica e idéntico talento.

Otras cuestiones interesantes que cabe mencionar acerca del documental de John Maloof y Charlie Siskel y que dejan claramente planteadas más incógnitas sobre el carácter privado e inédito de la obra y sobre la esquiva personalidad de la fotógrafa Maier, pero que no han sido suficientemente resueltas en la película, pueden quedar resumidas en un pequeño grupo de preguntas que estaría bueno que pudiesen ser contestadas en algún momento: ¿Para quién eran entonces las fotografías? ¿Cuál fue el sentido de la ejercitación de un arte personal que no iba a ser mostrado a los demás? ¿Cómo hubiera tomado la niñera/fotógrafa la intromisión de la película en su vida privada, y en el destino que tenía aparentemente previsto para la producción de su actividad artística? ¿Qué hubo detrás de sus extrañas conductas que por el lado positivo canalizaron en la creación de un valioso legado fotográfico?

Y con relación al documental de Wim Wenders y Juliano Ribeiro Salgado, podemos concluir con la idea de que los co-directores se han propuesto





LA SAL DE LA TIERRA

presentarnos muy respetuosamente a un extraordinario artista que además es un ser humano excepcional capaz, tanto de sensibilizarnos ante la miseria de la condición humana, como frente a la magnificencia del mundo en el que vivimos. Un hombre íntegro y coherente junto a una esposa que ha acompañado de la mejor manera su trayectoria y que en su vejez lo ha impulsado a comprometerse con un nuevo proyecto capaz de revivir un territorio yermo, en las tierras de sus orígenes de vida. Propósito de reforestación que también se ha propuesto acompañar con su fotografía ilustrando su desarrollo.

Una última reflexión (que no agota el tema) acerca de estos dos documentales, que en principio funcionan como una especie de respetable alabanza audiovisual a dos extraordinarios artistas de la imagen fija, debe dejar en claro que los mismos no sólo deberían ser considerados como productos disfrutables para los amantes de la fotografía, sino que su visionado resultará de inmensa utilidad para todos aquellos que aún conserven algo de su capacidad de sorpresa, sensibilidad y curiosidad; y con más razón, si todavía no han perdido su entusiasmo por intentar una profunda reflexión sobre la condición humana, su naturaleza y el medio ambiente.

NOTAS:

VIVIAN MAIER

(01/02/1926, Nueva York / 21/04/2009, Chicago) Fotógrafa estadounidense aficionada que trabajó como niñera en Chicago durante cuatro décadas.

JOHN MALOOF

Realizador, fotógrafo e historiador; jefe curador y editor del libro sobre Vivian Maier.

Finding Vivian Maier, es su debut como director.

CHARLIE SISKEL

Productor de televisión y cine, sus créditos incluyen Bowling for Columbine, y Religulous.

Finding Vivian Maier, es su debut como director.

SEBASTIÃO SALGADO

(1944, Aymorés, Minas Gerais) Prestigioso fotógrafo que ha viajado con su cámara a los más terribles y hermosos rincones de nuestro planeta para realizar una profusa obra fotográfica reconocida mundialmente.

WIM WENDERS

Reconocido cineasta alemán nacido allá por el 1945, y un gran experto en la realización de películas tanto documentales como de ficción.

JULIANO RIBEIRO SALGADO

Hijo de Sebastião Salgado, fotógrafo brasileiro protagonista de: La sal de la tierra. Co-director del documental acompañando a Wim Wenders.

CARLOS BOYERO

(02/05/1953, Salamanca, España) Crítico de cine español, que tras colaborar durante varios años en el diario El Mundo, empezó a trabajar en El País en octubre de 2007. Con anterioridad había trabajado también en El Independiente y Diario 16



Sexy Sadie

Sobre Wild Wild Country

Por Mariano Castaño

Sexy Sadie, what have you done
You made a fool of everyone
You made a fool of everyone
Sexy Sadie! ooh, what have you done
Lennon / McCartney

No sé si califica el término spoilers para una reseña de una miniserie documental. Los hechos ocurrieron y son de público conocimiento. Pero estoy seguro de algo: si Ud. es afín a los cultos misticistas hindúes, si le gustó El arte de vivir, si tiene un póster de Sai Baba, si compró los libros de Osho; incluso le diría, si profesa simpatía por las religiones en general, incluida la de los muchachos de Roma, esta reseña no es lo suyo.

En serio. Deje de leerla ahora. La miniserie... no sé, haga lo que quiera. Netflix sabe cuidarse mejor que nosotros.

Bhagwan u Osho

A mucha gente le resultará sorprendente descubrir que Osho (Bhagwan Shri Rashnish) tuvo este devenir. Entiendo perfectamente que el mensaje de paz, amor y meditación pueda tener predicamento entre muchas personas que necesitan cambiar su vida por la razón que fuera y que, en principio, en los fundamentos básicos, es positivo y esperanzador.

La historia de cómo devienen las enseñanzas de un hindú bastante pícaro en un culto mesiánico, en el cual, no necesariamente manda el Mesías, es el motor de esta genial miniserie, dirigida por Chapman y Maclain Way, y producida por los

hermanos Duplass para Netflix.

Bhagwan era un hindú, profesor de Filosofía, devenido en gurú, que había fundado su ashram-lugar de meditación y enseñanza en el que los alumnos y el maestro conviven - en Pune (India).

Tuvo varios conflictos en su país, puesto que sus enseñanzas querían unir "el misticismo de oriente con el materialismo de occidente" y, para ello, no tuvo mejor idea que fustigar a Mahatma Gandhi.

"Mahatma Gandhi fue el ignorante más limpio del mundo".

"La vida entera de Gandhi deberá ser estudiada, no por historiadores, sino por psicólogos y psicoanalistas que puedan descifrar a este hombre, su personalidad artera, sus estrategias, sus mentiras y sus juegos políticos. En comparación, Adolf Hitler era sencillo y directo". Luego, se ensalzó en una batalla contra el socialismo:

"¿A qué me refiero cuando les digo "Cuidado con el Socialismo"? Les pido que dejen que el término del embarazo se complete. Y el término del embarazo es el Capitalismo. Dejen que dure sus nueve meses".

“La pobreza en la India es crónica, entonces piensen bien antes de dar un paso más en esta dirección (el socialismo). No dejemos que el proceso formador de capital se interrumpa”.

“Estoy en contra del comunismo, porque si una persona es privada de sus posesiones, algo de su individualidad muere. Sus posesiones son una suerte de seguridad a su alrededor, que lo mantienen vivo como individuo”.

No extraña para nada que los liberales del mundo tengan siempre un gurú a mano.

Sumémosle a todo esto que entendió en el momento justo, principios de los setenta, que si se metía de lleno en el tema del sexo libre, era un gol de media cancha, aún con frases polémicas como:

“Estoy en dificultades continuamente, porque la sociedad te fuerza a permanecer célibe hasta los 21 años. Eso significa que la mejor posibilidad de conseguir sexo, de aprender el sexo, de entender el sexo, se perderán. Para cuando llegas a los 21, 22 años, ya eres viejo en lo que a sexo se refiere. Cerca de la edad de 17 es cuando se está al pico, tan potente, tan poderoso, que el orgasmo se extenderá a todas tus células. Todo tu cuerpo se dará un baño de bendición eterna”.

En el ashram en Pune empezaron a llegar una mezcla de hippies tardíos, hombres de negocios hartos y aburridos de la vida, psicópatas varios y pavotes sin remedio. Los reportes de las sesiones de meditación, power yoga y orgías no tardaron en diseminarse. La gente, según la leyenda, le daba su dinero a Bhagwan, al que le encantaban las cosas sencillas, como los Rolls Royce. La primer ministro hindú, allá a mediados de los setenta, Indira Gandhi (sin relación con Mahatma) se hartó del ashram, del Bhagwan y la madre que lo parió. Hubo un atentado contra su vida. Y corte. De repente estamos en Antelope, Oregon, EE. UU. Población: 50 habitantes.

Antelope, Oregon

El punto de partida de Wild Wild Country es la llegada de Bhagwan Shri Rashnish y sus sannyasis o rajnishees (discípulos) a un pueblito de Oregon (EE. UU.).

La historia, y cito al primer capítulo, parece demasiado inverosímil para ser verdad. Pero lo es. Y fue documentada en gran parte por los noticie-

ros de la época. En la misma se incluyen atentados bacteriológicos, decenas de AK-47, drogas, sexo, un aeropuerto privado y 17 Rolls Royce.

Bhagwan y su secretaria, Ma Anand Sheela, establecen una comunidad utópica de avanzada, que incluía cultivos sin agrotóxicos, en el año 1982, pleno gobierno de Ronald Reagan. ¿Cómo es que esto termina como una suerte de afiebrada Fight Club, con atentados terroristas incluidos? Hay que disfrutar de los excelentes 6 capítulos para saberlo. El viaje es realmente alucinante.

Así como el material de archivo de la TV de la época es valiosísimo, son imperdibles las miradas de los maduros supervivientes de esos tiempos, notablemente los habitantes del pueblo, a quienes presumimos como unos retrógrados, conservadores republicanos y socios de la Asociación Nacional del Rifle, pero que bien pronto en el relato se van transformando en una voz medida, de gente común en circunstancias extraordinarias, y con una sabiduría y capacidad de reflexión inesperada. Y también imperdibles las miradas de los viejos discípulos de Bhagwan, unos deliciosos extraviados mentales, en especial esa villana de película, personaje extraordinario que es Ma Anand Sheela, que quedará en la memoria del firmante para siempre, en el mismo nivel que Jacques Vergès, el protagonista de ese otro documental increíble que es L'avocat de la terre, de Barbet Schroeder.

Meditación final

A Bhagwan le encantaban los Rolls Royce y su espiritualísimo reloj de más de un millón de dólares. Hoy, que sus seguidores quieran formar un pueblo de la nada, elegir intendente, reclutar un pequeño ejército, planificar asesinatos que les permitan crecer territorialmente, siempre rindiéndole culto, puede parecer medio alejado y hasta afiebrado. Pero hace solo dos años, un tal Sri Sri Ravi Shankar reunió a miles de personas en Palermo para enseñarles a respirar, patrocinado por el Estado, y con muchos de los máximos exponentes del Gobierno meta inhalar/exhalar. A lo mejor, ya lo lograron, y no nos dimos cuenta.

Nota

¹ Una versión de esta nota fue publicada previamente en www.revista24cuadros.com



Construyendo una sensación

Sobre **Notes on Blindness**

Por Luca Maldini

Notes on Blindness: construyendo una sensación

No creo haber visto suficientes documentales como para poder decir con seguridad qué se hizo y qué no se hizo en términos de forma, estilo y estética en el ámbito documental. Por otro lado, podría considerar que mi fortaleza está en el cine de ficción, en el cual, y sobre todo hoy en día, es difícil encontrar formas de innovar y dejar una sensación de frescura y novedad desde lo narrativo. Es curioso entonces el caso de *Notes on Blindness*, un documental que toma elementos formales y de construcción del relato propios de la ficción para arribar en algo realmente especial y único que, por lo menos yo, nunca había visto.

Teniendo en cuenta lo dicho, uno podría pensar que estamos ante un documental de reconstrucción, como podrían ser *The Thin Blue Line* (1988) o *The Imposter* (2012), donde mediante archivos o entrevistas que detallan los hechos se lleva a cabo una representación, emulando la situación real. Esto es particularmente efectivo cuando lo retratado es un hecho, algo que sucedió y que involucra acciones y sus consecuencias. ¿Pero qué pasa cuando el objetivo a documentar es una sensación, algo interno del ser humano? *Notes on Blindness* tiene una respuesta a este interrogante... y es bastante buena.

La película empieza con un texto que explica lo que estamos a punto de ver: John Hull, escritor



NOTES ON BLINDNESS STILL

y teólogo, perdió la vista a principios de los '80. Durante el proceso y posterior pérdida total de su visión, grabó sus experiencias y pensamientos en forma de diario. Las voces en el film están tomadas de estos diarios y entrevistas a John y su esposa Marilyn, las cuales serán sincronizadas con los actores que los interpretan durante todo el film (lip sync).

Desde ya que el planteo inicial es más que atractivo, pero también difícil de lograr, muy proclive a la posibilidad de romper la inmersión en el relato, ya sea por la notoriedad que puede suponer la sincronización de los diálogos, como la necesidad de generar una estructura narrativa coherente con estas mismas limitaciones. Sin embargo Peter Middleton y James Spinney - ópera prima de ambos - generan un clima tanto cautivador como profundo. Como mencionaba anteriormente, Notes on Blindness no funciona como una reconstrucción por dos razones principales. Por un lado, si bien a veces se hace alusión a una situación que está siendo representada, muchas otras estamos ante imágenes más oníricas donde los realizadores se toman las libertades que necesitan para generar un clima de sensaciones acorde a lo relatado por John Hull - a veces literalmente representando sueños narrados por él-. Incluso cuando una secuencia es más cercana a una reconstrucción, esta se ve enrarecida por el conocimiento del espectador sobre el origen de los diálogos -diarios y entrevistas- y genera una especie de ambigüedad muy interesante. Por otro lado, al sostenerse todo el film bajo esta idea de

sincronización, funciona más como una ventana hacia el interior de la psiquis de Hull y su proceso de asimilación, negación y posterior aceptación de su ceguera que como una recapitulación de su vida bajo esta condición.

Es entonces que estamos ante un documental sobre cómo se siente y qué se experimenta cuando uno se queda ciego, pudiendo haber anteriormente sentido el mundo de las imágenes. Esto lleva a que el sonido pase a tomar un rol importantísimo tanto en la vida del teólogo como en el film. En una de las secuencias más memorables, John, ya privado por completo de su visión, está en el umbral de su casa cuando siente la lluvia y se detiene a escucharla. La escucha golpear las hojas y las distintas superficies sintiendo que, a través de los sonidos, puede percibir el espacio que lo rodea. El uso del sonido tanto en un plano narrativo como en un plano formal -el aspecto técnico es muy riguroso en imagen y audio- funciona de tal manera que nos sumergimos en las sensaciones de John Hull y tenemos una aproximación, aunque sea pequeña pero valiosa, de cómo es vivir en un mundo privado de figuras en movimiento.

Otros aspectos, como muy buenas interpretaciones y la atrapante voz de John, junto con su forma poética de narrar, hacen a Notes on Blindness un documental especial, y deja en evidencia que, a la hora de elegir la forma de contar una historia, la línea entre documental y ficción -en cuanto a aspectos formales y de recursos cinematográficos- es extremadamente fina.



A propósito de Cuatrerros, entrevista con Albertina Carri ¹

por Fabio Vallarelli

“Más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos”

Isidro Velázquez, formas prerrevolucionarias de la violencia”, Roberto Carri

Sería falaz decir que “Cuatrerros” es una película sobre Isidro Velazquez, aquel mítico gaucho revolucionario. Es en realidad una película sobre Carri, una suerte de secuela o continuación espiritual de Los Rubios.

Albertina va nuevamente tras los pasos de sus padres y sus recuerdos, lo hace a través de un film experimental en el que catárticamente, y creo que sin darse cuenta del todo, nos cuenta qué fue de su vida luego de Los Rubios. A dónde ha ido, con quién vivió y qué le ha pasado durante los últimos trece años.

Todo ese devenir aparece atravesado por la búsqueda de aquel caudillo perdido; por recuperar una película que ya no existe.

Carri narra todo esto a través de un hermoso ensayo en off que se ve atravesado por un gran caudal de material de archivo, mucho de este extremadamente novedoso e interesante. Sin dudas es una propuesta arriesgada, una búsqueda que

puede no resultar interesante para cualquiera y una obra que tiene un interés y un peso más histórico y literario que cinematográfico. Cuatrerros entonces es una analogía, una revisión de la lucha contra la derecha de ayer y de hoy. Una película única por su estilo en nuestro cine nacional.

Entrevista.

Fabio Vallarelli: “Cuatrerros” aparece articulada a través de un ensayo narrado en off. En alguna ocasión comentaste que el texto apareció de forma previa y la película, de alguna manera, se articuló en función de ese escrito. ¿Cómo llegaste a escribir ese texto? ¿En qué momento te diste cuenta de que ese escrito podía ser el puntapié para una película? ¿Qué modificaciones sufrió mientras la película se estaba gestando?

Albertina Carri: En un principio intenté durante varios años hacer una ficción sobre la vida de Isidro Velazquez, un gaucho de leyenda sobre el que mi padre escribió un libro en 1968, tomándolo como caso de referencia y haciendo con esa historia una reflexión y una crítica al cuatrerismo de los poderosos, pero incluso a los estudios sociológicos que no daban cuenta de estos personajes que de algún modo representaban el deseo

de “venganza” del pueblo oprimido. Luego de escribir varias versiones de guion abandoné ese proyecto porque en términos de ficción la historia de Isidro carecía de tensiones narrativas, había sencillamente unos malos (el ejército, la policía, la oligarquía chaqueña) que perseguía a este ladrón de poca monta hasta matarlo, pero faltaban traiciones, enredos, una tensión dramática menos literal que esta persecución tan directa y nada más. Y así abandoné el proyecto hasta que luego me convocaron para hacer una performance sobre proyectos inconclusos, y entonces me senté a escribir la historia de la película imposible. Terminada la performance abandoné nuevamente el proyecto y me puse a hacer otras dos ficciones, hasta que mi productor y gran amigo Diego Schipani me convenció de que ahí había una película y debíamos buscarla. Me negué durante un largo tiempo hasta que su convencimiento me resultó tan contundente que decidí al menos probar a ver si la película aparecía. Empezamos entonces a trabajar con Lautaro Colace, el editor, la composición y convivencia de las múltiples pantallas; mientras eso ocurría, yo iba reescribiendo el texto. Sobre todo me parecía importante desde el texto también dar cuenta de los cambios políticos y personales que había vivido en los últimos años. De algún modo, también para dar cuenta de la frase del libro de mi padre que dice “más importante que la crónica de los sucesos es la significación actual de los mismos”. Creo que esa frase es el faro de toda la película.

La película, en algún punto, parece una suerte de continuación de “Los Rubios”, de hecho da la sensación de comenzar con acontecimientos que ocurren inmediatamente después de que aquella película finaliza. ¿Sentís que hay una conexión directa e inmediata entre ambas películas? ¿Buscaste expresamente vincularlas?

No busqué especialmente vincularlas, pero su vinculación es inevitable porque vuelvo sobre la desaparición de mis padres, sobre la memoria, sobre los recuerdos, lo difuso y lo confuso, las certezas que da la muerte. La herencia de violencia con la que carga nuestro país. La gran diferencia con Los Rubios, es que yo allí todavía era hija y ahora, de algún modo extraño, dejé de serlo, aunque esto sea imposible. Lo que quiero decir es que ya no los miro como una niña a la que dejaron en el mundo de los vivos, sino como adulta, más grande que ellos. Entonces ahora Ro-

berto y Ana María pasan a tener otra envergadura en mi vida, discuto con iguales, con dos jóvenes brillantes que fueron asesinados por sus ideales en un mundo lleno de injusticia, pero ya no como dos padres que de algún modo no me eligieron y se la jugaron por su causa. En Cuatrerros les agradezco esa herencia de libertad y determinación que me dejaron.

En el film se plantea de algún modo una relectura de la historia nacional del siglo XX a partir de la búsqueda y construcción mitológica que gira en torno a la imagen de Isidro Velázquez ¿Qué es lo que te cautiva del personaje? ¿Qué importancia te parece que tiene para la actualidad nacional reflatar su figura?

No sé si me hubiese interesado en Velázquez si no hubiera existido el libro de Roberto. Para mí, Velázquez siempre fue eso, un personaje de mi padre, y lo que me interesó en un principio fue esa búsqueda, encontrar a mi padre a través de Isidro, buscar las marcas de su obra, de su pensamiento a través de este caso particular que es el de Velázquez y Gauna.

Me parece que en la actualidad Velázquez sigue poniendo en evidencia la desigualdad social y la injusticia. La brutal persecución y posterior asesinato a un ladrón de poca monta, al que además se lo acusó de cuanto delito circulaba por ahí, sigue hablando de lo que es capaz la pequeña burguesía argentina cuando ve su confortable y diminuto mundo amenazado. Algo así como lo que pasa ahora mismo con el avance de la derecha.

Por otro lado, Velázquez aparece casi como una excusa para contar otras cosas y para reencontrarte con tu propia historia. ¿Cómo pensaste ese proceso?

Esto diría que no lo pensé, más bien el proyecto y sus múltiples intentos fracasados de contarlo de otro modo me llevó a esto. Intenté de todos los modos posibles hablar solo de Velázquez y correr a mi padre, su libro, la película desaparecida, mi propia historia con respecto a todos esos eventos, pero no logré. Siempre me parecía que en esos intentos había un silencio pudoroso que atentaba incluso contra los hechos verdaderos, contra la idea de la implicancia de esos hechos en el presente.

¿Cómo fue el desarrollo en la búsqueda y selección de imágenes para las diferentes “pantallas” que aparecen en la película? ¿Cómo



ALBERTINA CARRI

encararon el trabajo con el montajista Lautaro Colace?

La búsqueda del archivo llevó años, muchos años, porque incluso cuando empecé a buscar archivo siquiera tenía este proyecto en mente. Luego, el trabajo de selección y organización del material llevó otro tanto que hicimos con Lautaro durante todo 2015 para una video instalación que incluía parte de este material en otro formato completamente distinto. Por lo tanto, cuando nos sentamos a hacer la película el material lo conocíamos de memoria, pero además conocíamos de memoria materiales que nunca encontramos, fichas que leímos en archivos, pero que las latas nunca aparecieron y sin embargo esperamos hasta último momento. Así que el trabajo de montaje diría que fue un proceso de desapego tanto de lo real como de la ilusión de lo que podríamos llegar a encontrar.

¿Cómo definirías a "Cuatreros" en términos cinematográficos?

Para mí es una road movie. Una película de ruta, de viaje incansable.

¿Cuáles considerás que son los principales desafíos de la distribución en nuestro país?

Todos. Cada vez es más difícil estrenar una película y más difícil aún que la gente vaya a verla. Pero esto es una tendencia mundial. No es algo que le suceda solo a la argentina. La lógica de los multiplex ha generado un tipo de espectador que no elige lo que va a ver, va al cine y entra a ver la película que le queda bien por horario y

cercanía. Y las películas más independientes, más autorales, menos comerciales no tienen espacio en esos cines. Entonces poco a poco, el gusto de los espectadores se ha ido corrompiendo y el cine va perdiendo poco a poco su carácter disidente. Aunque para mí, "cine" es todo aquel que ponga en discusión el bienestar de los discursos hegemónicos; lo otro es propaganda capitalista, que es lo que en general se estrena en esos complejos.

¿Cómo ves el panorama actual del cine nacional?

La Argentina tiene una historia de cinefilia y cine muy importante. Y creo que la continúa, siempre hay alguna gran película para ver, como fue *El Invierno* o *La larga noche de Francisco Sanctis*. Dos grandes obras en medio de una gran diversidad de películas más y menos industriales y/o comerciales.

¿Estás trabajando en algún proyecto nuevo?

Acabo de terminar el rodaje de *Las hijas del fuego*. Una película porno que discute, que intenta deconstruir ese género machista y hétero patriarcal, desde una mirada de libertad y ternura con respecto al goce, al placer, al deseo y al amor.

Nota

¹Publicada originalmente en www.revista24cuadros.com el 27/11/2016



El consorcio

Sobre Edificio Master

Por Sebastián García

Permítanme comenzar esto con una exposición por demás esquemática: una voz en off resume en tan solo un par de frases la densidad poblacional del Edificio master. Explica que el equipo de producción alquiló una habitación durante un mes y que en una semana se filmaron todas las entrevistas. Todas y cada una de ellas funcionan sobre la falta de banda sonora, voz en off, música, etc. Los individuos se ven siempre en un plano medio, imagen tan característica de la forma documental más tradicional. Aún en un terreno tan conocido y gastado, Coutinho logra que los entrevistados digan muchísimo sobre ellos. Pero, más allá de la capacidad realmente destacable para entrevistar y la preponderancia de la palabra como elección de forma y contenido, lo que hace a Edificio Master una película tan particular es el diálogo que logra mantener entre la forma audiovisual y las

formas de trabajo de campo etnográfico. El resultado de ese cruce es la construcción de una nueva verdad, de un relato que se construye a sí mismo. Claro está que este trabajo es diametralmente opuesto al de la antropología clásica, mucho más ligada a aquél paradigma positivista del siglo XIX, donde la construcción del sujeto se persigue siempre desde una idea de modelo universal. Aquí, Coutinho desembarca en el reconocimiento de la identidad individual como el medio idóneo para explotar una visión a nivel macro de lo relatado. Sabemos que las relaciones grupales son estereotípicas porque funcionan siempre sobre una abstracción colectiva del otro grupo. Pero aun permitiendo que el otro construya su propia imagen (y adoptándola como “estereotipo oficial”, vamos a suponer), no se logra esquivar el hecho de que nunca se dejó de trabajar sobre una idea

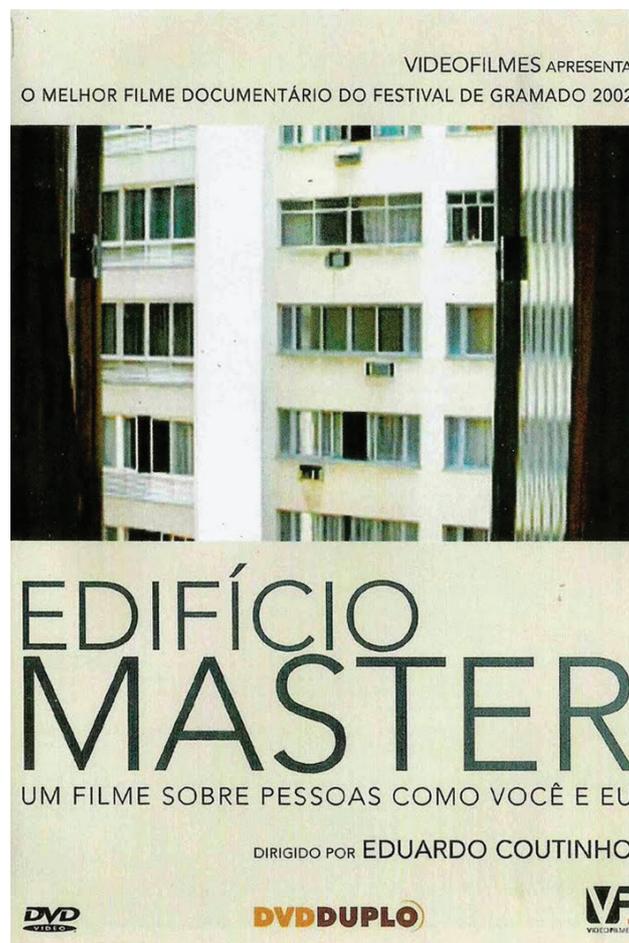
del Otro que reproduce una falsa objetividad. Como bien dice Fredric Jameson en *Los estudios culturales* (Ediciones Godot, 2016): "Cualquier utopía implica una de las siguientes situaciones, que en última instancia tal vez resulten la misma: un mundo en el que solo se confrontan los individuos, sin grupos; o un grupo aislado del resto del mundo. En ambos casos, la sustancia que forma el factor externo (o la "identidad étnica") no se manifiesta nunca". Por eso, para comprender la construcción del otro llevada adelante por Coutinho es preciso entender el modo en el que va al encuentro de los habitantes del Edificio Master. No se trata solo de darles la palabra, se trata de dónde la deposita para construir el relato. Coutinho no persigue algún tipo de "mundo verdadero" que hable a través de relatos concretos y verídicos de un sujeto. Lo llamativo en su trabajo es que logra utilizar la palabra del entrevistado sin perseguir la idea de encontrar alguna verdad oculta en él, toma la postura de darle rienda suelta a la subjetividad de la experiencia del individuo y toma su relato como los basamentos de una película que se construye a sí misma. El Otro se pone en escena a sí mismo y el pasado no es más que un hecho que se interpreta en el presente. Coutinho logra alivianar el peso de la cámara como dispositivo capaz de registrar lo real y se entrega a una narración que trasciende una posición moralista básica. Las personas que vemos no son ejemplos paradigmáticos ni espejos de estadísticas sociales, son su propio relato, alejado de juicios morales, son la propia palabra y lo que eligen ser. La cámara cómo dispositivo acepta esta dinámica porque en esa acción performativa (donde Coutinho adopta su posición de director y entrevistador y, por otro lado, el entrevistado asume el rol cómo individuo que debe construirse) logra encontrar una fuerte potencia creadora: no se trata de alcanzar una esencia en el relato o una verdad inherente a la

experiencia personal, se persigue obtener y desarrollar un relato para expandirlo y multiplicarlo hasta que se desprenda de los estereotipos. Positivos y negativos, cargados de violencia o comprensión, es indistinto. Con la palabra flotando entre la ficción y el hecho, Coutinho logra encontrar ese punto en donde lo real se transforma y los personajes se construyen en su propia singularidad. De alguna forma, tan particular cómo talentosa, Edificio Master propone una identidad étnica trabajada en el terreno gris de la subjetividad y la historia personal. Trasciende lo autobiográfico y la visión paternalista para incorporar la memoria como un relato de ficción. Pero nosotros no sabemos dónde comienza el deseo

propio y dónde termina lo que realmente ocurrió. Las barreras se corren, las historias son lo que proclaman ser y la columna vertebral de todo lo narrado es la libertad áspera y fugaz de lograr vivir en el propio relato. Más allá del estereotipo y mucho más allá de la idea de supuesta realidad objetiva que quieren imponernos en las entrevistas tradicionales. Esta construcción que lleva adelante se trabaja, como ya dije, sobre el peso de la palabra. Hay un conjunto de voces que se entrecruzan y se retroalimentan para generar un complejo entramado de historias. Lejos de ejemplificar proyecciones sociales o esquivar adrede estereotipos establecidos, Edificio Master

logra hacerle llegar al espectador una polifónica narración del Brasil moderno. Sobre este punto no puede dejar de destacarse la forma de trabajar el lugar de la entrevista por parte de Coutinho. Allí, vemos el uso que hace del espacio para sustentar la palabra del individuo y emanciparlo de las significaciones prefabricadas que podemos tener como espectadores. Al hablar de espacio debemos tener en cuenta que funciona sobre dos ejes:

- Por un lado, el lugar físico donde transcurre el documental. Un edificio de 276 habitaciones y 500 habitantes en pleno Río de Janeiro. El direc-





EDIFICIO MASTER

tor logra así generar una idea de Brasil cómo país simplemente entrando en una decena de habitaciones. Pero, como ya dije, no ejemplifica ni construye ese mundo. Lo evoca, lo tantea y lo deja ser en su singularidad para que los diversos relatos puedan seguir construyéndolo. La diversidad de voces (tanto en cantidad como en contenido) nos aleja de un anclado presente y nos permiten vislumbrar un país que para algunos no es más que una herencia prohibitiva. En este sentido, el film trasciende la actualidad estática y propone indagar en la historia general a partir de la historia particular.

- Por otro lado, está el espacio físico de cada entrevista. Que transcurra en la casa de cada entrevistado no se trata solo de enmarcarlo en su propia construcción espacial (cabe preguntarse qué reflejos de la realidad son más claros que la casa en donde uno vive). Al tomar la decisión de filmar ese espacio, se logra esbozar una idea de verdad a partir de la cotidianidad de cada individuo. Esto se suma, naturalmente, a lo que expliqué previamente sobre la construcción que cada uno hace de sí mismo a través de la propia historia. De esta forma, espacio y relato se entrecruzan para desarrollar la construcción de los entrevistados, retroalimentando y expandiendo información que avanza sosteniéndose a sí misma. El lugar, el

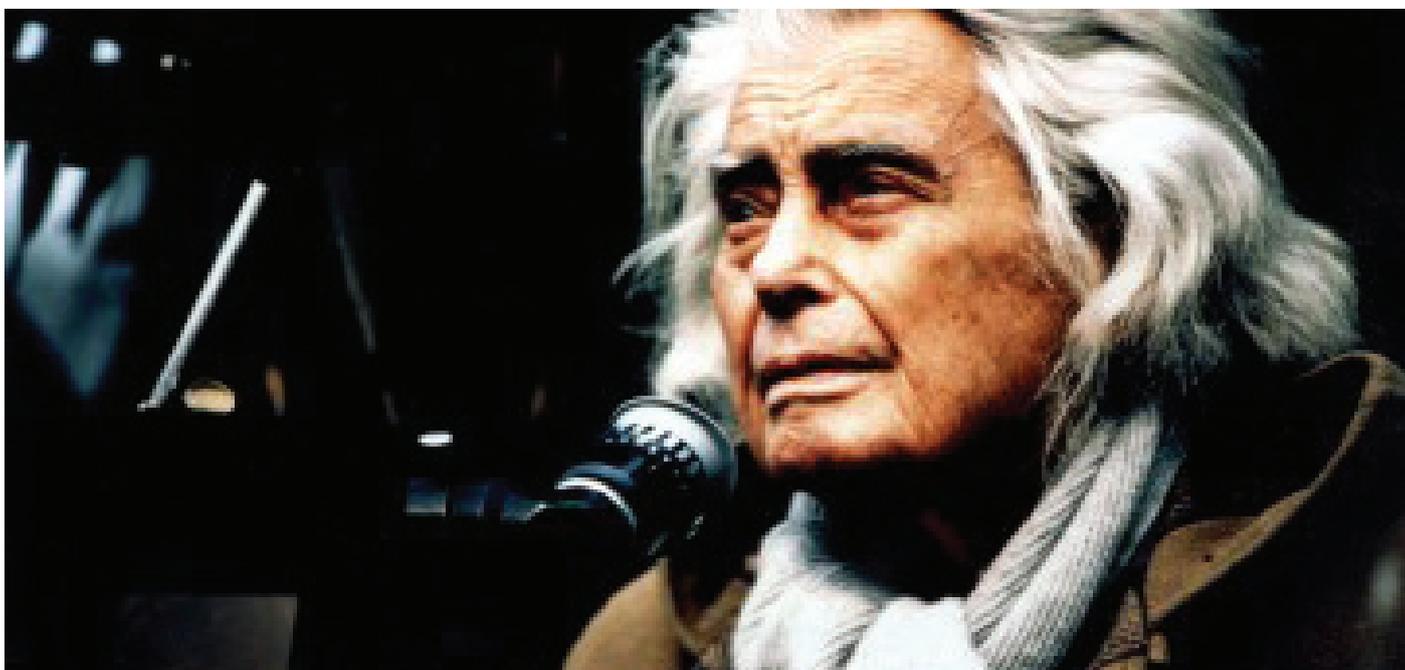
recuerdo, lo ocurrido y la forma de contarlo. Todo confluye en un sujeto que tiene la palabra, solo la palabra, para decir todo lo que quiere decir. Al no sobrecargar de información complementaria la entrevista, toma otro peso todo lo dicho por los entrevistados. Al ser su voz y su historia todo lo que vemos y escuchamos, se facilita la incorporación de su relato como una verdad profunda y subjetiva. Oscila pero no tambalea nunca. Edificio Master muestra a Coutinho, al grupo técnico, evidencia la construcción del dispositivo en post de una transparencia que funciona a la perfección: apoyándose en los testimonios, como espectadores recibimos una perspectiva específica de diversas problemáticas a nivel país (y mundiales, por qué no). En cada individuo vemos una forma de recibir, interpretar y vivir la vida que le tocó. De esta forma, la transposición que podemos realizar al plano macro surge de una interpretación mucho más limpia de las preconcebidas conceptualizaciones sociales. Así es como la película pisa fuerte en un terreno siempre ambiguo y puede hablar, por ejemplo, directamente con una prostituta de veinte años. ¿Cuántos caerían en el facilismo de la construcción misericordiosa, en el relato cargado de compasión superficial? En "La representación de la realidad", Bill Nichols logra



EDUARDO COUTINHO

llevarlo un paso más allá y habla de la construcción de una subjetividad social: "En el documental, sin embargo, este tipo de planos se pueden convertir en los cimientos de una subjetividad social. Se trata de una subjetividad disociada a partir de un único personaje individual. Nuestra identificación se produce con el público como colectividad, afianzada a través de planos subjetivos que nos alinean con miembros específicos del público, pero lo hacen sin preludeo o seguimiento alguno que dé a estos miembros particulares propósito o significación más allá de su cualidad y posición representativa como relés emocionales dentro de la película. (...) Nos comprometemos con un realismo histórico que representa la experiencia colectiva de un modo subjetivo". El talento innato de Coutinho para entrevistar hace rato que dejó de ser simplemente una herramienta. Se ha afianzado como un lenguaje, una perspectiva del cine documental que permite abarcarlo desde una relación de retroalimentación entre el relato y la realidad. Uno se construye a partir del otro, sin saber nunca cual devino en cual. Lo que oímos y vemos es lo que nos propone la película como verdad. Las preguntas sobre la objetividad o los estereotipos de los entrevistados se diluyen en un mundo que logra erguirse a sí mismo, respetando las formas y las interpretaciones de los sujetos que vivieron lo que cuentan. La película, entonces, es mucho más que una recopilación de testimonios (del mismo modo que la vida es mucho más que la acumulación de recuerdos). En la transmisión de lo que vivimos, en la memoria plasmada en palabra vive

un pasado que interpretamos y relatamos en el presente. Forma y contenido se mezclan, se ensucian, chocan, y de ese terreno pantanoso asoma una nueva verdad, un relato claro y lúcido sobre la condición humana, sobre la experiencia como una carga que puede limitar y expandir la propia vida. Nos pasamos infinitas horas buscando significados en el arte, dividiéndolo en forma y contenido, cargándolo de interpretaciones y procesos subjetivos. Coutinho nos propone un cine en donde el arte no debe justificarse a sí mismo, donde no debemos buscar hasta qué punto lo que estamos viendo es un reflejo de lo que nosotros llamamos realidad. El mundo histórico de Edificio Master existe en sí mismo, en la expansión y multiplicación de relatos que crean una verdad indisoluble de sus actores. No se trata de tomar ese mundo y contraponerlo a lo que, asumimos, es el mundo real. Nos obliga como espectadores a cuestionar nuestra propia verdad y a intentar entender qué vive detrás de lo que asumimos como realidad. Todo es una construcción. Todo es una verdad. ¿Entonces? Permítanme arriesgarme: si realmente existe algún tipo de libertad utópica de la forma dentro del arte, el camino tal vez sea el del desprendimiento de la interpretación personal. Imposible, lo sé. Pero no está mal intentarlo. Edificio Master nos lleva a esa delgada línea donde lo que vemos es. Lo que oímos es. No importa todo lo demás. No importa lo que asumamos o lo que podamos interpretar. Por eso, la película nace y muere en el verbo más absoluto. No hay adjetivo ni juicio de valor. Antes que todo, Edificio Master es.



JORIS IVENS

Clics Modernos

Por Fabio Vallarelli

Quizás lo más difícil cuando hablamos de Documental Moderno sea la imposibilidad de definirlo. Es probable que la única afirmación válida al respecto sea la siguiente: nadie sabe muy bien qué es.

En los libros de historia, la idea de cine moderno no es muy clara que digamos. Según la cosmovisión norteamericana, se referirán a él como sinónimo de la generación del 70' que salvó Hollywood. En cambio, Europa dirá que en realidad el cine moderno aparece con los nuevos cines de los 60' y la militancia en pos de instalar una política de autores; incluso, muchas de esas figuras de las nuevas olas sostendrán en sus etapas de críticos que en realidad los precursores del cine moderno son los cineastas olvidados de la generación anterior, a quienes primero rescatarán del olvido y luego, ya una vez convertidos ellos en cineastas, los reemplazarán.

Creo que es justamente esta indefinición el rasgo característico. Se menciona con liviandad la palabra modernidad, como si se pudiese de alguna manera establecer una lógica en el empleo del término. ¿Hablamos de modernidad como un correlato del cine moderno? ¿Hablamos de modernidad como una expresión cultural? ¿Hablamos de modernidad como referencia a procesos socio-históricos?

La verdad... no tengo idea, loco. Yo estudié cine, si hubiese querido explicar esto por ahí tendría

que haber sido cientista social y buscarme un estudio honesto. Y sí, yo sé que a veces los cineastas tenemos muchas ganas de parecer más intelectuales y formados de lo que somos, pero lo cierto es que hacemos películas. Y las películas son eso, películas. Ni más ni menos, ni mejor ni peor que otra cosa, ni más mezquina ni menos noble que otra producción artística, solo películas. Y otra cosa, como decía Bazin, películas que nacen todas libres e iguales.

Esto que estoy describiendo de forma irónica y un poco despectiva también es un rasgo característico del documental, en términos generales, y de esta ensalada que denominamos documental moderno, en específico. Me refiero a esa suerte de tensión existente entre el documental como dispositivo, el realizador como sujeto social y finalmente la película como la expresión de una determinada realidad.

Otro eje que aparece entonces, directamente relacionado con lo anterior, es la constante pretensión de ubicar al documental como un vehículo de representación de lo real. Desde sus orígenes el documental ha estado emparentado con la necesidad de mostrar las cosas como son. Ya somos todos bastante grandecitos y sabemos que esto es imposible. Lo real o lo que es no existe o, mejor dicho en términos kantianos, de existir no se puede conocer.

Ahora bien, más allá de lo dicho, lo cierto es que

esa búsqueda del Santo Grial que es la realidad ha sido el objetivo del documental desde sus inicios con Flaherty atravesando incluso los movimientos rupturistas, que rechazaban al documental clásico justamente por no lograr acercarse lo suficiente a lo que realmente sucedía.

La ruptura con lo clásico: Cine Directo y Cinema Verité

Luego de la segunda guerra mundial los avances tecnológicos permitieron la existencia de cámaras portátiles y maleables. Ya no era necesario disponer de un equipo pesado y tortuoso que tuviera que desplazarse para salir de los estudios. Algo similar sucedió con los equipos de registro de sonido a finales de la década del 50'; con la aparición del Nagra III que pesaba alrededor de 14 kilos, las posibilidades de tomar sonido directo del exterior se incrementaron notablemente.

Con este escenario filmar era más fácil y barato de lo que había sido nunca. El cine se expandió notablemente por todo el mundo, manteniendo el monopolio de las grandes productoras, pero generando un nicho en constante crecimiento de cineastas independientes.

Esta facilidad para el registro, sumado a un cuestionamiento ético de ciertos documentalistas, generó una serie de movimientos en el documental, siendo los más destacados el Cine Directo y el Cinema Verité.

Estas dos formas de pensar el documental tenían varios puntos en común, tantos que diferenciarlos es bastante complejo. Básicamente, ambas corrientes entendían que era necesario que el cine documental se despojara de la manipulación de la realidad que ocurría con los documentales clásicos. La idea era entonces salir a la calle, registrar lo que realmente pasaba y tratar de no intervenir o manipular. Observar.

Con evidentes similitudes al Cine-Ojo de Dziga Vertov y al futurismo, estos cineastas se planteaban una discusión respecto a cómo el cine no podía o debía manipular lo real. Su intención era entonces desnudar las grandes prácticas de los estudios e intentar acercarse lo más posible mediante la cámara a lo que estaban registrando.

Estos movimientos impulsaron no solo cambios en el lenguaje y en la manera de pensar el cine documental, sino que además significaron desarrollos tecnológicos en el equipamiento cinematográfico. Múltiples soportes y dispositivos se inventaron para trabajar la cámara en mano y para poder llevar el sonido y la imagen de modo

sincrónico.

La diferencia central que se podría marcar entre el cinema verité y el cine directo está en la participación del realizador. Mientras que muchos cineastas pertenecientes al cine directo sostenían que la intervención del documentalista debía reducirse al mínimo, el cinema verité planteaba mayores zonas de participación a través de entrevistas o preguntas a personas que circulaban por los lugares y un mayor involucramiento en el desarrollo de los acontecimientos.

Una contradicción que se puede marcar es que ambos movimientos presentaron una fuerte vinculación con las ciencias sociales, principalmente la sociología y la antropología, en los albores de la discusión postestructuralista que estallaría en los 70'. Estas ideas justamente ponían en jaque la noción de lo real y de lo verdadero. Es decir, desde algunas ópticas, se trataba de explicar que la realidad o lo verdadero no eran estados definitivos de conocimiento, sino más bien discursos y, como tales, dinámicos.

Por supuesto, esto no es una revista científica o académica, con lo cual no quiero perder el tiempo explicando cuestiones que hasta yo no tengo tan claras, pero sí me parece interesante relacionar cómo un movimiento que buscaba la pureza de lo real, a la vez se encontraba poniendo en jaque la idea de que una realidad efectivamente existiera.

Esto no me resulta menor, ya que, como veremos a continuación, parte del resultado de las exploraciones e investigaciones del cine directo y el cinema verité terminaron siendo recogidas por otros movimientos que plantearon directamente una ruptura, a veces intermedia y otras veces total, con la realidad.

Romper con lo real para representarlo. Cine Ensayo y Espacios de No-Ficción

Siguiendo las categorías de Bill Nichols, este tipo de propuestas, donde la construcción del mensaje se produce a través de la yuxtaposición de imágenes y la creación de un sentido propio, estaría emparentado a lo que se llama Documental Poético. Es difícil de clasificarlo, pero en su momento fue la manera que tuvieron los teóricos para agrupar aquellas películas de las vanguardias que, en mayor o menor medida, tenían algún tipo de anclaje en el registro directo.

Películas como Berlín: sinfonía de una gran ciudad de Walther Ruttmann o Lluvia de Joris Ivens suelen ser encuadradas dentro de este género do-

cumental. Algo similar ocurrió con el cine soviético. Ya Eisenstein, en sus múltiples escritos, había desarrollado la idea de un cine conceptual que produjera un sentido propio únicamente a partir de la yuxtaposición de imágenes. Esta idea no estaba pensada necesariamente en un esquema dialéctico (por ejemplo, imagen A: tesis, imagen B: antítesis, resultado de la yuxtaposición de ambas imágenes: síntesis), sino más bien ligada a la construcción de un lenguaje propio.

Señala Arlindo Machado (2010): “el más claro de estos realizadores, Serguei Eisenstein, formuló, a finales de los años veinte, su teoría del cine conceptual, cuyos principios buscó en el modelo de escritura de las lenguas orientales. Según el cineasta, los chinos construyeron una escritura ‘de imágenes’, utilizando el mismo proceso empleado por la totalidad de los pueblos antiguos para construir su pensamiento; es decir, mediante el uso de las metáforas (imágenes materiales articuladas para sugerir relaciones inmateriales) y de las metonimias (transferencias de sentido entre imágenes). El concepto de ‘dolor’, por ejemplo, se obtiene, en la escritura kanji oriental, a través del montaje (en verdad, superposición) de los ideogramas de ‘cuchillo’ y ‘corazón’. En otras palabras, para los orientales, el sentimiento de dolor se expresa con la imagen (pictograma) de un cuchillo atravesando un corazón. Nada distinto, por otra parte, al uso de expresiones tales como ‘tener el corazón atravesado’, o ‘to break the heart’, en inglés, para transmitir sentimientos de tristeza o sufrimiento”.

De este modo, podemos evidenciar cómo desde el inicio del cinematógrafo y particularmente a través del desarrollo de las técnicas del montaje y la explosión de las vanguardias artísticas el cine fue desarrollando una veta experimental, alejada de los géneros más puros de cine documental.

En este sentido quizá la diferencia más fuerte que podríamos establecer entre este tipo de películas

está en los límites del documental y la ficción, en lo que algunos autores han dado en llamar el contrato de verdad implícito entre el realizador y el espectador.

Esta diferencia radica en el hecho de una suerte de pacto que hace el documentalista con el espectador, a partir del cual se establece que el discurso fílmico (la organización del material audiovisual) tendrá una correspondencia o anclaje con hechos medianamente verdaderos. Esto no es sinónimo de objetividad o imparcialidad, nada más alejado. A lo que apunta es a cierto apego con nuestro mundo. Por ejemplo, en un documental

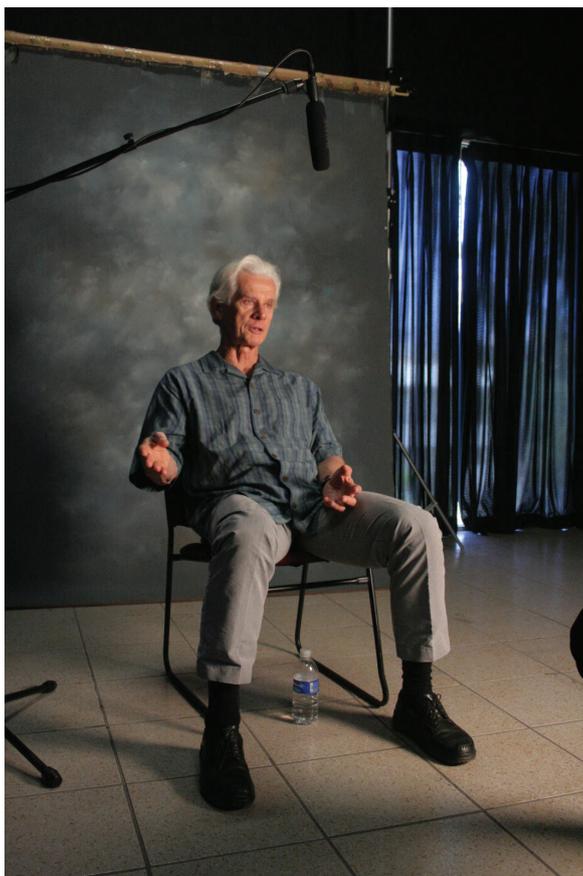
donde vemos que una persona muere, este pacto implícito nos lleva a entender que el sujeto existió en nuestro mundo y efectivamente murió en cierto momento; podrán existir diferentes versiones, controversias o cuestionamientos sobre esa muerte, pero cierta premisa de lo que vemos necesariamente parte de un anclaje con nuestra convención de lo verdadero.

En los relatos de ficción esto no ocurre, si alguien muere, quien lo hace es un personaje y no el actor que lo interpreta. Comprendemos que ese hecho ocurre en un mundo manipulado e inventado por el realizador que no es el nuestro.

Entonces, si en términos bien dicotómicos tenemos enfrentados estos dos mundos como un blanco y negro, una

gran parte del documental moderno se mueve entre esos márgenes. Siendo un gris que tensiona entre los espacios de ficción y los de no ficción (ya no documental).

Esta distinción es también interesante. La idea de despojar al documental como un vehículo posible de lo real y la representación verídica de lo que efectivamente existe genera un nuevo interrogante. Si no es real, si no es un registro del mundo, pierde su valor como documento. Si deja de ser un documento, un testimonio de lo real, una suerte de prueba de cómo el mundo fue en determinado momento, pasa a ser otra cosa. Es allí donde aparece el término no ficción como con-



BILL NICHOLS



HARUN FAROCKI

tenedor de todo aquello que no pertenece a la diégesis ficcional.

En este campo, todo aparece entonces ligado a la idea de ensayo documental. Entiendo el ensayo también como un tipo de narración más literaria y menos acotada por los márgenes de la epistemología; permite pensar en ciertos documentales despojados totalmente de la idea de mostrar un mundo que existe y más ocupados en construir uno propio o deformarlo.

En este sentido, las películas de Harun Farocki, Chris Marker o Godard son una clara expresión de cómo es posible la construcción de una poética y un discurso sin la necesidad de anclarlo a una representación de lo real. Ese puntapié de los 70' sumado a la expansión y la democratización en los modos y formatos de producción, primero de la mano del video en los 80', 90' y 00' y luego con la explosión del formato DSRL en nuestros días, son los que han empujado al cine documental a lugares cada vez menos cercados y limitados por la representación de lo que "existe".

El fin de lo real

Es habitual escuchar a muchos cineastas discutir sobre la representación de lo real. Desde la idea de la ficción con no-actores hasta la rigidez de los documentales observacionales hay toda una pretensión de creer no solo que lo real existe, sino que además puede ser registrado y captado por la cámara. Dentro de ese esquema, las ideas del ensayo y la no ficción aparecen como refrescantes. Son experiencias interesantes y a la vez paradójicas, ya que develan que, mientras más despojada aparece la obra de lo real, mayor cercanía encuentra a través de lo sensorial con el espectador. En definitiva, el primer paso para registrar lo real probablemente sea aceptar que no existe.

Notas

¹ Machado, A. (2010). El filme-ensayo, laFuga, 11. [Fecha de consulta: 2018-03-19] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>

² Plantinga, Carl (2007/2008), "Caracterización y ética en el género documental", en Josep María Català y Josetxo Cerdán (eds.), Después de lo real, Archivos de la Filmoteca, Vol. 1 (57-58), Instituto Valenciano de Cinematografía, Valencia.



Mirando adentro

El documental reflexivo

Por Luciano Avila

Una de las divisiones más aceptadas de los distintos tipos de documental es la propuesta por Bill Nichols, quien los ordenó con seis clasificaciones: documental expositivo, participativo, poético, observacional, performativo y, por último, documental reflexivo. Para este artículo vamos a repasar brevemente la definición de este último y luego a tratar ejemplos incluyendo posibles variantes.

Si bien la descripción de las diferentes clases de documental propuestas por Nichols se han ido modificando ligeramente a medida que el crítico iba publicando nuevos textos, podemos afirmar que el documental que Nichols llama "reflexivo" tiene un estrecho roce con la relación entre el realizador y el espectador. Esto se da por la autorreflexión sobre los procesos de construcción de un documental (y sus implicaciones) que hacen

los films que aplican a esta categoría. El documental reflexivo (entre cuyos referentes podemos nombrar a Nick Broomfield o Louis Theroux) no pretende esconder al realizador ni a sus técnicas; por el contrario, busca evidenciarlos, ya que su intención no es únicamente la de construir una representación de la realidad, sino mostrar cómo es que se retrata esa representación. Así, se plantean temas como la objetividad, el realismo y la propia condición del documental de ser algo construido, poniendo en evidencia la verosimilitud y el efecto de realidad, además de abordar los límites éticos y técnicos que esto puede acarrear.

Asimismo, en varias ocasiones los documentales pueden considerarse reflexivos no por la premisa superficial que presentan, sino por un tema más profundo que reflejan. Por ejemplo, *The Thin*

Blue Line es interpretado por muchos como un documental policial moderno común y corriente, pero, si bien fue una película fundamental para este subgénero, tiene una segunda capa que está presente constantemente por debajo del enigma policial que presenta la película. *The Thin Blue Line*, en su momento, desafió la manera de hacer documental, utilizando las recreaciones no como una ilustración de lo acontecido, sino como una muestra de la discordancia entre los testimonios y lo frágil que es la verdad. Elaboró su tema a partir del evidenciar y refutar los testimonios que el mismo documental muestra, haciendo uso de un montaje claramente subyugado de forma intencional a la subjetividad y deseos discursivos del realizador, lo cual iba en contra de la corriente clásica que pretendía que el documental fuera una búsqueda objetiva de la verdad.

Es muy habitual que los documentales reflexivos no nazcan concebidos como tales, sino como un desprendimiento encontrado mientras se realiza la película o incluso luego, la cual se había pensado en un principio como otro tipo de documental y con una temática principal diferente. Tal podemos decir que seguramente haya sido el caso de *Capturing the Friedmans*, donde la historia comienza presentando un caso sobre abuso sexual a infantes en contra de Arnold y Jesse Friedman; pero, sin embargo, ya desde el nombre el documental nos deja en claro que no es una película que trate sobre abuso, sino sobre una familia. La película indaga en la postura de sus integrantes respecto al caso, mostrando cómo sus relaciones se ven afectadas y de qué forma sus acciones se desarrollan a lo largo del caso. Con una enemistad que llevó a la paulatina desintegración de la familia por falta de confianza, al revelar lo peor de ella y sacando a la luz problemas familiares, así como un extraño desarrollo de la vida sexual de Arnold. Todo esto construido en gran parte sobre la base de grabaciones caseras de la familia; la percepción e interpretación que el espectador tiene de este material de archivo se ven afectados al presentarse en el contexto antes descrito.

Aunque tras elaborar un comienzo con un discurso aparentemente sólido respecto a la culpabilidad de los acusados de abuso, el mismo documental toma un giro y elige ponerse en duda a sí mismo y al planteamiento que estuvo elaborando en su primera parte. No busca tomar una postura respecto a qué pasó realmente, porque de hecho

presenta pruebas de ambos lados al sumar (una vez ya avanzado el documental) contradicciones e incoherencias que la misma película había omitido al comienzo, como presiones de la policía hacia los testigos y la posibilidad de falsos recuerdos implantados, mostrando así una cierta dualidad sobre cómo con un mismo material el documental podría haber apuntado para dos resoluciones tan opuestas como poco confiables. Además, tras exponerse la otra cara de la moneda, ahora las grabaciones caseras de la familia, a pesar de tener un contenido similar, se ven con unos ojos ya no tan sentenciantes, demostrando la maleabilidad de la audiencia.

El uso del material de archivo tradicionalmente estuvo limitado a utilizarse para exponer su contenido intrínseco original, por eso, parte de la reflexión sobre el material y sus límites también se hace al experimentar con este y lo que puede transmitir con manipulación del realizador mediante. Un ejemplo de esto es la autobiográfica *Tarnation*, en ella Jonathan Caouette reconstruye, por medio de texto y grabaciones caseras, cómo fue su crecimiento, la influencia de su (ausente) figura materna y su lucha por no acabar como su desvariada madre. En el montaje, Jonathan logra reconstruir la evolución de su vida y personalidad, utiliza el material como explicación de su presente; pero además, lo flexibiliza de forma más que evidente dándole un mayor sentido del que tenía originalmente, encontrándole una resignificación a esas viejas imágenes al combinarlas, deformarlas y "resonanzarlas" para producir un extrañamiento que se concentra en plantear un clima o sensación más que en mostrar la información cruda de los hechos. Logra así un resultado por momentos escabroso y hasta cercano al terror, que refleja la psiquis de Jonathan.

Pero como suele pasar con toda separación de géneros artísticos, así como hay obras que entran íntegramente y sin dudas en un tipo de documental en específico, también hay otras que poseen (en mayor o menor medida) una mezcla de varias características de las diversas clasificaciones, expandiendo así los géneros y difuminando las líneas que los dividen. Por ejemplo, si tomamos el caso del documental *Santiago*, similar a como dijimos antes que sucede con *The Thin Blue Line*, sería muy habitual calificarlo como un documental participativo porque su construcción principal, o al menos superficial, está basada en la interac-

ción directa con la figura de Santiago y su vida. El director y narrador de este documental es João Moreira Salles, quien durante su infancia tuvo a Santiago como mayordomo en su hogar, y desde ahí es de donde el documental se cuestiona a sí mismo y a la objetividad, al mostrar cómo la relación personal entre el entrevistador y el entrevistado repercute en el resultado final.

Pero el realizador mismo cuenta que encontró la riqueza de su documental recién al llegar al montaje del mismo, debido a que esta relación se ve evidenciada no en el núcleo de las entrevistas, sino en el material que no fue buscado de forma intencional a la hora de filmar, en aquel que normalmente se dejaría por fuera del montaje y no pertenecería a la película, ya que los momentos que dejan al descubierto esta relación, son los inmediatamente anteriores o posteriores a que Santiago dé sus respuestas en las entrevistas, momentos en los cuales se replican actitudes propias del vínculo que anteriormente los unía como patrón y mayordomo, con Santiago regularmente intentando complacer a João, cuando por ejemplo le repregunta sobre sus preferencias respecto a cómo desea que salga la toma en la que está por salir. Como si, incluso en el documental que protagoniza, Santiago no pudiera dejar de ser un mayordomo al servicio de un niño, o dicho en otras palabras, el entrevistado al servicio del entrevistador, y condicionado por su presencia.

Esto llega al punto de encarar la filmación de sus entrevistas de una forma más cercana a la ficción, con retomas y una planificación que incluye a un entrevistado dispuesto a modificarse para que el director obtenga lo que quiera, en lugar de dar un testimonio natural y poco condicionado. En esta reflexión en base al material no planificado es en donde Santiago deja ver su cara de documental reflexivo, ejemplificando cómo a veces la búsqueda de un objetivo no permite ver la riqueza de las demás cosas que están sucediendo alrededor durante el rodaje mismo, y del condicionamiento que el realizador tiene sobre el entrevistado, incluso si ninguno de los dos se da cuenta.

Y así como Santiago tiene una capa que yace debajo de la superficialidad de simplemente retratar a la persona, *Tickled* es otro documental con esta misma característica. La historia comienza cuando el reportero que dirige y protagoniza el documental se entera de que existe una competencia de resistir coquillas. En su intento por escribir una

nota al respecto para su trabajo, intenta fallidamente entrevistar a la mujer responsable de estos eventos, pero el problema no es que le nieguen la entrevista, sino que lo hacen con un tono injustificadamente violento y hasta homofóbico. A partir de ahí comienza una investigación que no deja de volver cada vez más extraña a la supuestamente inocente competencia de coquillas.

Tickled nunca logra terminar de esclarecer del todo los detalles de la extraña actividad y no provee tantas respuestas, pero acaba siendo una crónica del particular proceso de investigación, el cual se puede apreciar como sumamente trabajoso y hasta peligroso por los muchos contratiempos y limitaciones con los cuales el realizador tiene que lidiar, así como las constantes amenazas y advertencias recibidas. *Tickled* es la investigación de un negocio que evidencia lo sugestivas que pueden ser algunas imágenes no pornográficas, pero también es una crónica de la perseverancia y dedicación presentes detrás de la lucha de un realizador por satisfacer su curiosidad y llegar a la verdad, al punto de arriesgarse personalmente en pos de su película. La realidad de un trabajo al que el espectador suele ser ajeno, con riesgos y dilemas morales a los que se expone todo documentalista que intente revelar una verdad oculta, y que tal vez la audiencia no suela tener en cuenta al concentrarse solo en el producto final.

Así es como el documental reflexivo puede nacer de un gran abanico de variables, puede concebirse como tal desde su génesis o puede ser encontrado en el camino, puede ser una ventana para que el espectador comprenda más al realizador, una introspección que el mismo realizador crea para conocerse más a sí mismo y a su arte, o un discurso planificado y dirigido a los espectadores sobre la práctica documental misma. Pero independientemente de la forma en la que lo haga, el documental reflexivo es una mirada al espejo, una búsqueda por captar y comprender los límites, convenciones y posibilidades del género, junto a aquellas cosas que siempre acompañan las prácticas habituales de la creación de un documental, pero que a la vez suelen escapar a la vista.



El juego del engaño

Sobre el Mockumentary o Falso documental

Por Marcelo Acevedo

La semilla del mockumentary o falso documental fue plantada en el año 1922 por el cineasta Roger Flaherty dentro de algunas escenas de la película *Nanook of the North*. El primer documental de la historia del cine¹ —o al menos el primero con estructura documental del que se tiene registro— incluye escenas de lo que hoy conocemos como docudrama y técnicas que más adelante utilizarían las películas mock (falso). Ergo, el cine documental no nació puro, sino muy influenciado por el cine de ficción, rey indiscutible del séptimo arte en sus primeros treinta años de vida.

Muchos analistas entienden que por su ausencia de neutralidad y sus recreaciones y puestas en escena *Nanook of the north* no puede ser considerado un documental. La idea de Flaherty era mostrar a la tribu Inuit de Allakariallak y su “antiguo carácter majestuoso de estas personas mientras ello aún fuera posible, antes de que el hombre blanco destruyera no solo su cultura, sino también el pueblo mismo”. Lo que hizo el director, entonces, fue recrear algunas escenas —la famosa y genial escena dentro del iglú, que en realidad fue filmada en exterior con un iglú cortado al me-

dio porque de otra forma era imposible de rodar, por cuestiones de espacio e iluminación— e incluso se tomó el atrevimiento de cambiar el nombre del protagonista (tal por tal) y de imponerle una esposa ficticia, pues Nyla, aunque de origen esquimal, era en realidad la pareja de Flaherty en la vida real.

Flaherty utiliza recursos narrativos del cine de ficción para mostrar a los espectadores hábitos, costumbres que fueron importantes y representativos de la tribu, pero que en el momento del rodaje ya eran obsoletas para los Inuit, como por ejemplo el uso del arpón para pescar. Al no haber registro fílmico, la única manera de mostrar esas antiguas tradiciones era recreándolas, actuándolas.

¿Cometió Flaherty un pecado contra el credo del buen cine? ¿Es *Nanook of the north* un falso documental?

Si entendemos por mockumentary a las películas que utilizan las técnicas y los recursos cinematográficos del documental para crear una obra de ficción disfrazada de documento audiovisual real,

en general sátiras y parodias que se apropian las convenciones narrativas del cine documental, no deberíamos considerar a *Nanook of the north* como un mockumentary, pero sin dudas sus ideas y recursos fueron seminales a la hora de crear este subgénero del cine de ficción.

Mockumentary es un acrónimo que unifica dos lexemas (mock = burla, mentary = documental) para formar una palabra única y con significado propio. El término fue utilizado por primera vez por el director Rob Reiner (*Stand by me*, *When Harry meet Sally*, *Misery*) al referirse a su película *This is Spinal Tap*, uno de los falsos documentales más populares de la historia del cine, que cuenta de la vida, obra y giras de una banda de heavy metal ficticia.

Los falsos documentales en general son películas lúdicas que involucran al espectador y lo obligan a tomar un rol activo para entender hasta dónde se han corrido los límites de la realidad. ¿Qué es falso? ¿Qué es real? ¿El material de archivo es ficticio o solo fue sacado de contexto? ¿Hasta qué punto no es cierto lo que estoy viendo? Son algunas de las preguntas que suele hacerse el espectador al visionar un mockumentary.

Los falsos documentales se caracterizan por alterar de manera parcial –y en muchos casos total– y reciclar la imagen, pero más que nada por la manipulación del discurso que expone ante el espectador. Construyen un simulacro de representación, utilizan o imitan los recursos del documental –material de archivo, entrevistas, puestas sobrias en entrevistas controladas y cámara en mano en lo que se supone es improvisado o “de guerrilla” –, pero también utilizan herramientas de la ficción: guiones cerrados –incluso en algunos casos guiones de hierro–, actores, archivos falsos, situaciones recreadas, falsa intertextualidad (inventar referencias, citas, autores y obras que no existen, recreación de tonos, colores, texturas y material filmico).

Según el chileno Francisco Hervé, director de la serie de falsos documentales televisivos titulados *Ciudadano K*, nada en el cine es falso, y cuando se habla de un falso documental “se dice que es falso porque se trata en realidad de una ficción que tiene apariencia de documental. Ni las ficciones son falsas ni los documentales son verdaderos. Cada historia cinematográfica es una verdad construida con muchos pedacitos de mentiras.”² El crítico y Doctor en Historia del Cine por la Uni-

versidad Autónoma de Madrid Antonio Weinrichter asegura que el falso documental es un subgénero de la parodia que se burla del texto canónico y por esta cualidad existe desde los inicios del cinematógrafo. Además argumenta que existen al menos tres tipos de falsos documentales, a saber: parodia, crítica y falsificación y deconstrucción.

El mejor ejemplo del mockumentary parodia es *This is Spinal Tap* (Rob Reiner, 1984), falso documental sobre una ficticia banda de heavy metal formada por los actores. El director –Reiner haciendo de él mismo– sigue a la banda de gira por Estados Unidos para promocionar su disco *Smell the glove*. Es una comedia que se burla de los estereotipos del rockero, del mundo del rock, del heavy y de los documentales sobre bandas. Fue tal la influencia de este mockumentary que incluso volvió al grupo real: grabaron discos y salieron de gira.

Si *La era del ñandú* (1987), falso documental para televisión dirigido por Carlos Sorín (La película del rey, *Historias mínimas*) y guionado por el escritor Alan Pauls, se estrenase online en la actualidad, sin dudas se volvería viral rápidamente sin que nadie pueda detenerlo. La diferencia es que ya no estamos en la década del VHS y la televisión por cable, sino en la de internet, las redes sociales y la posverdad –o en la era en la que la palabra posverdad se puso de moda–, entonces lo que en 1987 fue una película para televisión que pudo haber confundido a unos cuantos espectadores, hoy tendría el mismo efecto, pero sobre miles, tal vez millones de personas que estarían convencidas de que en verdad existe el Bio-K2.

La era del ñandú es la historia de una droga derivada de este animal autóctono, descubierta entre los años '50 y '60 y llamada Bio-K2. Se trataría de un reconstituyente celular con el milagroso poder de alargar la vida humana. Se supone que fue descubierta por un tal Doctor Kurz, que vive recluido en su laboratorio junto a su equipo de investigación. La histeria de la gente, acrecentada y agitada por los diarios, los noticieros y los programas de televisión, crece hasta límites excesivos.

La película de Sorín es una crítica a la manipulación y tergiversación de la información por parte de los medios de comunicación, un mockumentary crítico que parece tener la intención de advertir sobre la credulidad de los ciudadanos cuando una información llega desde los mass-media o al-



F FOR FAKE

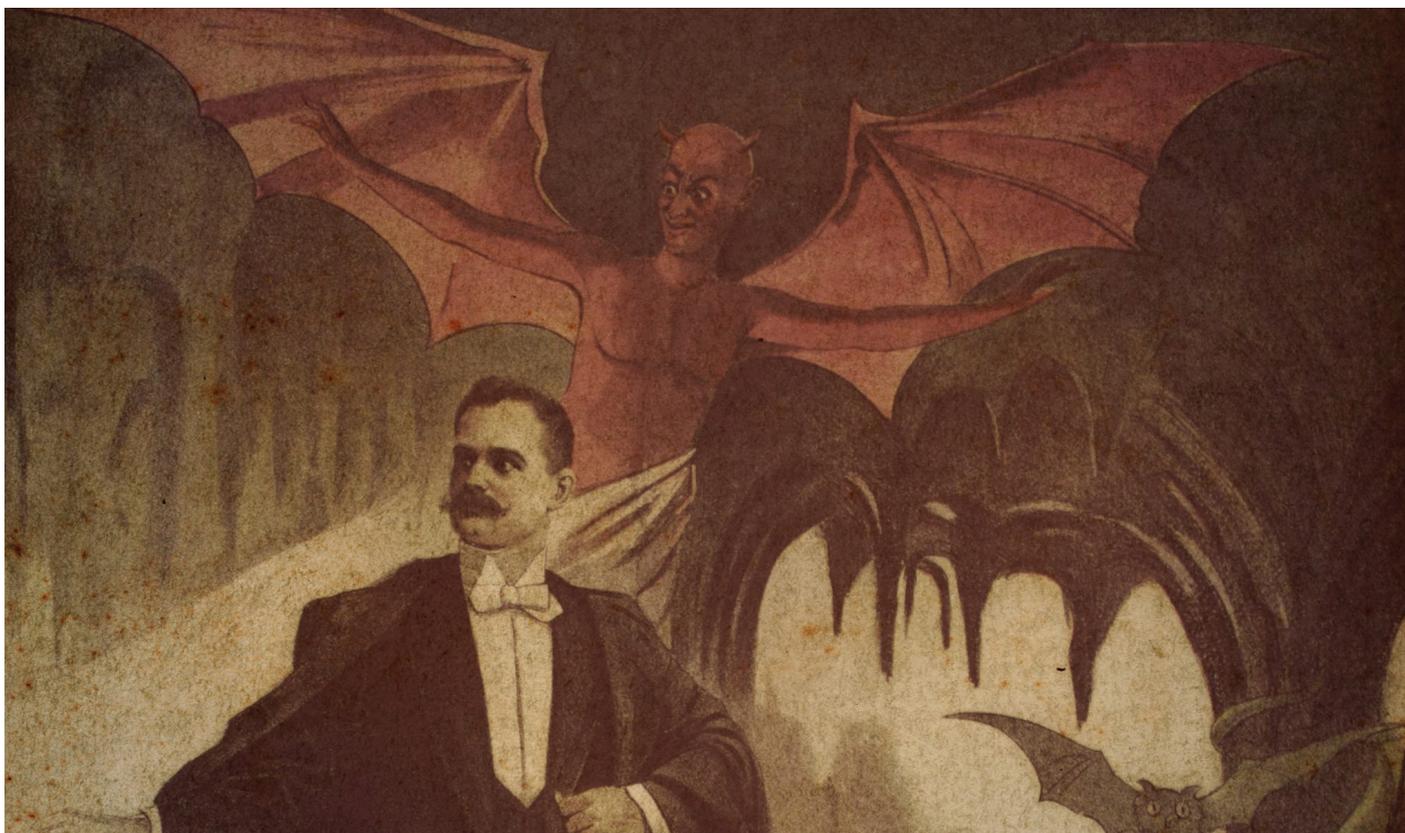
guna “voz autorizada”, utilizando los mismos recursos que muestra en el documental: un discurso legitimado a través del uso de las herramientas del cine documental –que en el imaginario popular es lo más cerca que el cine puede llegar a estar de lo “real” y de la “verdad” –, con material de archivo ficticio y real pero sacado de contexto, material fílmico gastado y avejentado adrede, y la utilización de uno los recursos que le otorgan verosimilitud al cine documental: la sensación de objetividad, erigida a través de las rigurosas declaraciones de supuestos especialistas, como por ejemplo un sociólogo (Salo Pasik) o un endocrinólogo (Carlos Garric).

Como en un círculo vicioso, los medios de comunicación marcan agenda, construyen la opinión pública y la legitiman. El propio Pasik, en un monólogo que es una declaración de principios y una clara advertencia al espectador, dice en un fragmento de *La era del ñandú*: “En general para que un rumor tenga éxito, es decir, para que circule, tiene que cumplir con ciertas condiciones: primero tiene que provenir de una fuente más o menos autorizada, en el caso de la Bio-K2 esta fuente eran los farmacéuticos; segundo, la información que aporte el rumor tiene que ser algo novedoso, pero al mismo tiempo tiene que ser verosímil para que la gente pueda creerlo, y tercero y principal, este rumor, esta información, tiene

que concernir directamente a la vida de la gente, no puede haber rumores abstractos. Y en el caso de la Bio-K2 es claro que esto concernía directamente a la vida de la gente”.

La rage du démon (Fabian Delage, 2016) es un documental de falsificación y deconstrucción y uno de los mejores mockumentarys de este nuevo siglo. Delage crea el mito de una supuesta película maldita filmada por Georges Méliés que solo fue proyectada ante el público en tres ocasiones, y en todas produjo el mismo efecto: locura, violencia, muerte y destrucción en una ola de histeria colectiva imparable causada por sus imágenes diabólicas.

La rage du démon es en realidad una excusa para contar la vida y obra de Méliés, pero de una forma divertida, llena de misterio, terror y fantasía, como las propias películas del mago francés. Se recurre a las herramientas del documental clásico –material de archivo fotográfico y audiovisual, entrevistas, declaraciones de especialistas–, hace uso de la biografía real pero también ficticia del director, y pone en pantalla una mezcla de actores que representan a expertos con verdaderos cineastas, periodistas e historiadores que se prestan al juego para reivindicar de forma lúdica a un pionero del cinematógrafo, logrando un falso documental entretenido pero también didáctico,



LE RAGE DU DEMON

lleno de información que aporta una nueva mirada sobre Georges Méliés.

El falso documental también está ligado al subgénero conocido como shockumentary y al subgénero del cine de terror llamado found footage. Los shockumentary, también conocido como cine "mondo", son pseudo documentales sensacionalistas rellenos con escenas de falso documental. Se trata de una mezcla de imágenes verdaderas con momentos puramente mock. Algunos ejemplos de este cine: la iniciática *Mondo Cane* (1962) del trío italiano Jacopetti, Cavara y Prosperi, la saga *Faces of Death* (1978-1999) o la infame *Mondo Topples* (1966) de Russ Meyer. El cine de terror que utiliza como recurso narrativo el found footage –supuestos archivos audiovisuales encontrados y presentados de manera cruda o con formato documental– tuvo sus inicios con los falsos documentales *The Legend of Boggy Creek* (1972, EE. UU.) de Charles B. Pierce –mockumentary presentado como real que trata sobre un monstruo al estilo "Bigfoot" que aterroriza a los ciudadanos de Arkansas– y el clásico de culto sospechado aún al día de hoy de ser una snuff movie, *Cannibal Holocaust* (1980, Italia-Colombia).

La libertad creativa, su faceta lúdica y paródica, y las múltiples herramientas que ofrece el mockumentary tienen un atractivo irresistible para cual-

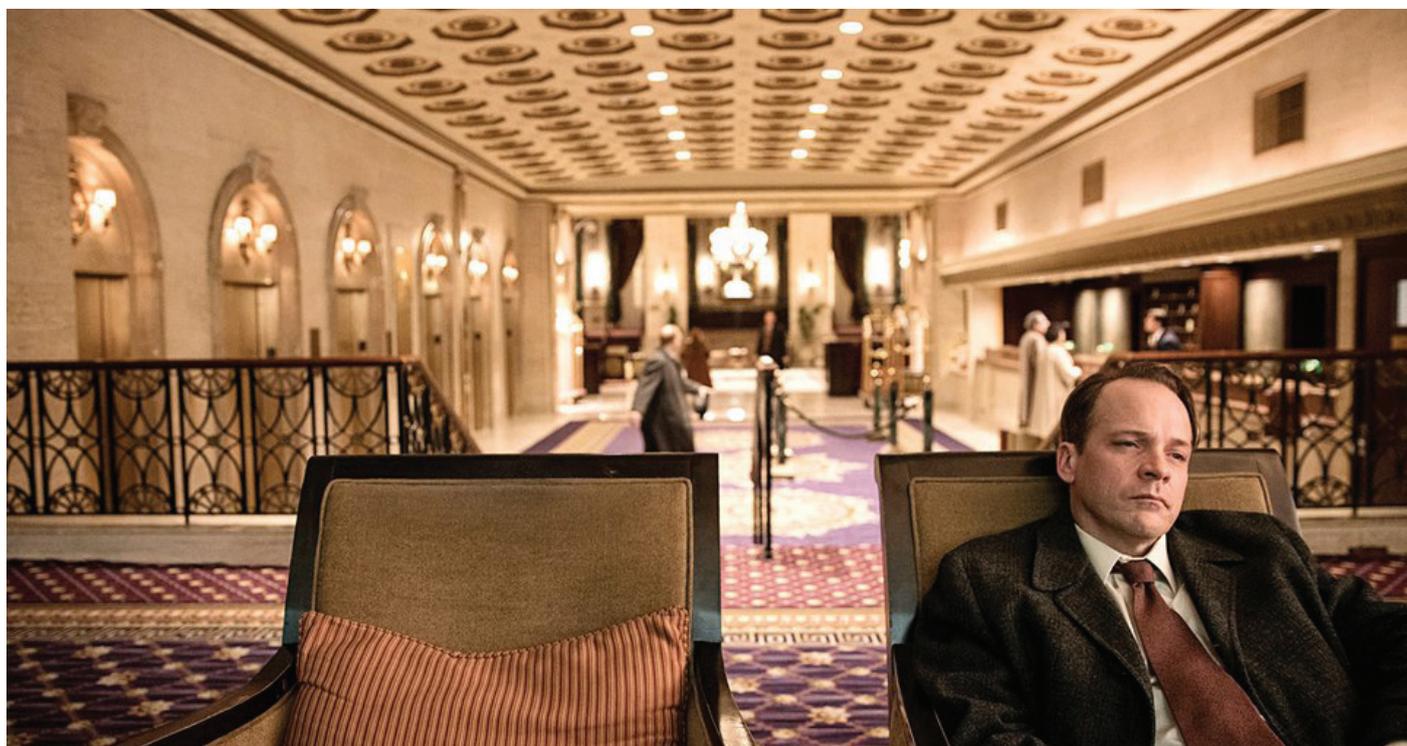
quier cineasta con ganas de deconstruir el arte de contar historias con una cámara, jugando con el espectador a la vez que realiza una crítica o una parodia. Quizás por eso directores consagrados de la talla de Woody Allen (*Zelig*, 1983) y genios del séptimo arte como Orson Welles (*F for fake*, 1974) se animaron a jugar al juego del falso documental.

○ tal vez porque como dijo Francisco Hervé: "Todos los documentales son falsos, aunque algunos lo saben y otros lo ignoran. La maravilla del género documental es que nos conecta con hechos y personajes reales. Pero siempre una película es una construcción que refleja una mirada sobre esos personajes y hechos. Esa construcción no es la verdad. Es un cuento contado con pedacitos de la realidad. Los falsos documentales nos ayudan a recordar que los documentalistas en el fondo siempre nos mienten. Y que gracias a esas mentiras aprendemos a mirar con otros ojos la realidad."

Notas

¹ Pese a que *Nanook from the north* es considerado el primer documental per se por su estructura narrativa, temática y las técnicas utilizadas, otros aseguran que el cine nació siendo documental y que el primero data de 1895, fue filmado por los hermanos Auguste y Louis Lumière y se llama *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon* (La salida de la fábrica).

² <https://www.revistaarcadia.com/cine/articulo/10-mandamientos-del-documental-falso/44292>



Todo disponible

El documental en la era del streaming

Por Mariano Castaño

Todos sabemos que las series y el streaming fueron una unión concebida en el cielo. Pero la categoría más favorecida, en su relación con la llegada al gran público, es sin dudas el documental. Luego de décadas de luchar contra la falta casi absoluta de distribución en salas y su ausencia en los viejos y queridos videoclubes, la oferta ha estallado. Tanto en Netflix como en Amazon y en la nacional Cinear tenemos catálogos notables, muchas veces, adquiridos y estrenados días después de su presentación en los festivales de cine internacionales. A eso debemos sumar un detalle: Netflix y Amazon se suman a HBO como los grandes productores de documentales del mundo. De paso, van sumando a los grandes maestros. Veamos.

El Gigante y los Gigantes

Netflix decidió de entrada relacionarse con dos de los grandes documentalistas contemporáneos: Errol Morris y Werner Herzog. Se puso a disposición del público parte de la filmografía de ambos autores. Es así como *Gates of Heaven*, *Vernon, Florida*, *The Thin Blue Line*, *Tabloid* y *B side* de Errol Morris llegaron al streaming y a una cantidad de público inaudita en su historia. De Herzog

se vieron *Cave of Forgotten Dreams*, *Grizzly Man*, *Little Dieter learns to fly* y *Lo and Behold*.

Ya sabemos que no son tontos estos muchachos. Es evidente que el gran público se acercó a la propuesta, y es por eso que el siguiente paso fue producirles películas. En el caso de Herzog fue *Into the Inferno*, un documental hipnótico sobre poblaciones que viven cerca de volcanes. En el caso de Errol Morris, fueron aún más ambiciosos, y le produjeron la miniserie *Wormwood* sobre un asesinato propiciado por el programa *MK Ultra* de la CIA.

Contentos con la colección, se preguntaron: ¿Quiénes son los popes?, ¿qué películas no pueden faltar? Con esa billetera y un mercado que usualmente no es caro para distribuir, Netflix se compró *Civil War*, *The Dust Bowl* y *Baseball* de Ken Burns, un cineasta experto en el manejo del material de archivo y que trabaja casi exclusivamente para PBS, el Canal Encuentro norteamericano.

De Albert Maysles, uno de los maestros del documental de la década del sesenta, que junto a

su hermano David filmó joyas como *Salesman* o *Gimme Shelter* –sobre una caótica gira de los Rolling Stones–, puede encontrarse su última película: *Iris*, sobre su relación con la diseñadora de modas Iris Apfel.

Casi inmediatamente después de su estreno, Netflix estrenó los multipremiados documentales *The Act of Killing* y su secuela *The Look of Silence* de Joshua Oppenheimer. Polémico, *The Act of Killing* desafía a genocidas indonesios a dramatizar sus matanzas frente a la cámara, en el género que se les ocurra, incluido el musical. No puedo evitar, cada vez que veo o escribo sobre esta película, en pensar en Astiz haciendo algo parecido, y ya no me parece ni interesante, ni aleccionador, ni cinematográfico.

El camino trazado

Era evidente que había un interés manifiesto. Aporto con una teoría: Netflix es una máquina de solicitar contenido. Necesita presentar nuevas opciones a diario para satisfacer la demanda de 118 millones de suscriptores. Y así como el cine de terror es la delicia de las salas de cine por su relación costo/beneficio, el documental hace el mismo papel en los servicios de streaming. Es el contenido más barato que se pueda conseguir. Y si encima se pueden direccionar intereses y producirlo directamente, mejor aún. Un documental en la industria cinematográfica norteamericana cuesta aproximadamente 300.000 dólares. Eso debe ser lo que cuesta el catering de la merienda de *Stranger Things*. Es decir, por un vuelto, se hacen de un activo. Y ese activo puede hacer mucho ruido, como demostró *The Square*, dirigido por Jehane Noujaim, que Netflix estrenó en 2013 y que analizaba el fenómeno de la llamada primavera árabe desde la perspectiva de la revolución en Egipto, y que consiguió una nominación al Oscar como mejor documental en 2014.

En esa línea, Netflix produce y estrena en 2015 *Winter on Fire: Ukraine's fight for freedom* de Evgeny Afineevsky, sobre la invasión rusa en Ucrania. Repitiendo la estrategia exitosa de *The Square*, Netflix mostró brevemente el documental en festivales de cine y luego lo estrenó en la plataforma. El estreno en festivales de cine de un producto pensado para el streaming venía a combatir la batalla cultural con cierta intelectualidad de cualquier cosa que se estrene en una pantalla menor a 15 metros de ancho.

De allí en adelante, Netflix empieza a producir masivamente. Va mechando documentales de in-

terés generales con otros que tienen una marcada agenda que solo puede leerse como política de la empresa. Nombraré solo a los más notables:

- *Enmienda 13* de Ava Duvernay, sobre el sistema carcelario de Estados Unidos y la reducción a la esclavitud de los reclusos.
- *Get Me Roger Stone* de Dylan Bank, Daniel Di Mauro y Morgan Pehme, sobre el arquitecto de la campaña presidencial de Donald Trump, el siniestro Roger Stone.
- *Voyeur* de Myles Kane y Josh Koury, sobre una problemática historia de Guy Talese.
- *What happened, Miss Simone?* de Liz Garbus, sobre la vida y obra de Nina Simone
- *Seeing Allred* de Roberta Grossman y Sophie Sartain, sobre la abogada Gloria Allred, conocida por su militancia y papel activo en defensa de los derechos de las mujeres.
- *Icarus* de Bryan Fogel, sobre la industria del doping en el deporte.
Se entiende, ¿no?

Las series

Y si las series y los documentales se llevan bien en la era del streaming, entonces las series documentales también deberían funcionar. A la mencionada *Wormwood* en el catálogo de Netflix se suman las excelentes *Making a Murderer* de Laura Ricciardi y Moira Demos, sobre el caso de Steve Avery, quien fue encarcelado dos veces por crímenes que no cometió, y difícil *The Keepers* de Ryan White, probablemente la única serie documental que realmente es capaz de espantar a alguien como si fuera una película de terror, sobre el asesinato de la monja Cathy Cesnik y el abuso sexual de estudiantes en una escuela católica en Baltimore a fines de los años sesenta.

En la misma línea (la del documental/thriller) que está marcando tendencia, se suma la miniserie israelí *Shadow of Truth*, que por supuesto aborda un asesinato.

Debemos agregar en este punto *American Vandal* de Dan Perrault y Tony Yacenda, que técnicamente, en su carácter de falso documental, es una ficción, pero vale la pena que todos los amantes de los documentales la vean.

Recientemente, Netflix estrenó la miniserie documental *Wild Wild Country*, que producen los hermanos Duplass, y dirigen Chapman y Maclay Way, sobre el escándalo que provocó en el año 1981 el intento del gurú Osho de establecer una comunidad en Oregon, Estados Unidos, y ya está siendo considerada como una de las mejores de

su catálogo.

En gran medida, las series documentales modernas, digamos del último lustro, que se producen en Estados Unidos, son derivados directos del éxito descomunal que tuvieron podcasts como "Serial" de Sarah Koenig, una investigación minuciosa del asesinato de Hae Min Lee, en el condado de Baltimore Estados Unidos. El podcast fue descargado 175 millones de veces en iTunes y ganó el premio Peabody por su innovación en la divulgación de historias de no ficción. De hecho, American Vandal es una suerte de parodia a Serial. El fenómeno de los podcasts es una continuación de una vieja costumbre del país del norte: el de los audiolibros. Los números que se manejan de seguro encendieron el interés de los desarrolladores.

Amazon docs

Amazon Prime Video apostó fuerte recientemente y consiguió, al menos, tres series (o miniseries) documentales notables.

La primera es tal vez uno de los mejores documentales biográficos sobre una banda que se haya hecho jamás: Long Strange Trip, sobre la carrera de The Grateful Dead, producido por Martin Scorsese y dirigido por Amir Bar-Lev. Siguiendo a Netflix, Amazon lo estrenó como film en diversos festivales y, luego, lo re-editó como una miniserie de casi cuatro horas de duración. Un documental obligatorio para los deadhead y sin duda para cualquier ricotero que se precie de saber algo más que el estribillo de Jiji. The Grateful Dead fueron los pioneros, en el rock, de la contracultura. Mención especial para el apartado en el documental, sobre la organización de conciertos masivos y sus peligros.

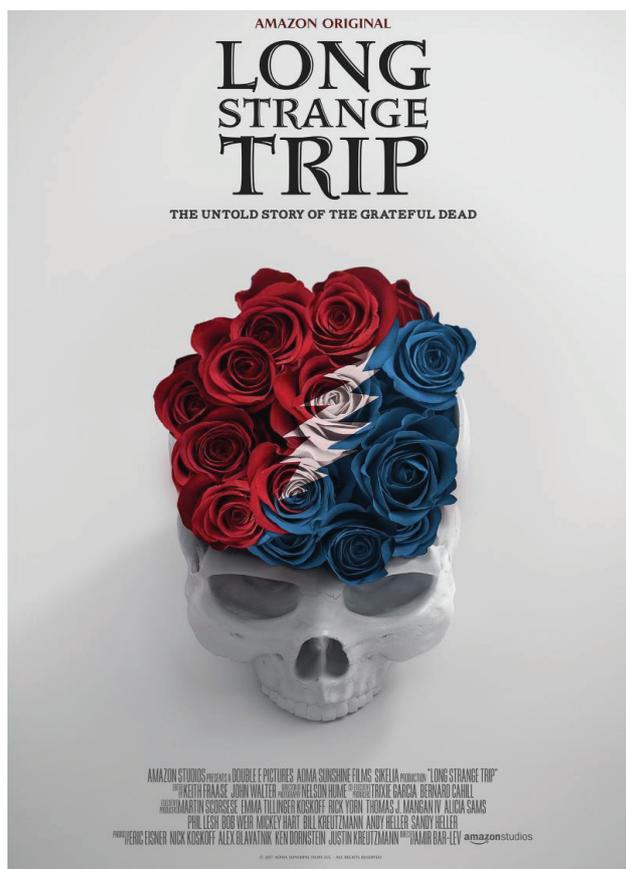
La segunda serie es Le Mans: racing is everything, sobre la que es considerada la carrera más peligrosa del mundo. Alejado del enfoque exclusivamente "tuerca" de los programas automovilísticos, Le Mans... adopta una modalidad observacional

inteligente y, dado el evento retratado, absolutamente espectacular.

Finalmente, a fines de 2017, Amazon estrenó su apuesta más ambiciosa en la categoría: Lore, desarrollada a partir de un podcast homónimo que cuenta los orígenes reales de mitos del terror. Lore (que viene de folklore) ahonda historias como la que inspiró a Bram Stoker a escribir Drácula, y lo hace a partir de material de archivo, animación y con una fuerte dosis de dramatización que hace que muchos duden en ponerla en la categoría de serie documental.

La quinta vía nacional

CINE.AR (ex Odeón) vino a mitigar el gran problema de distribución que sufre el cine argentino en general y el documental en particular. Más allá del servicio de streaming, con amplio catálogo, el portal nacional ofrece la opción on demand de alquiler, en el que se puede acceder a títulos que se encuentran en salas. Desde una perspectiva federal, esto es importantísimo. Hace menos de una década no había forma de acceder a documentales argentinos una vez cumplido su brevísimo ciclo en la sala estatal. Hoy, a través de Cinear se puede llegar a un catálogo que, poco a poco, va creciendo.



Si bien no da cuenta de la explosión de la producción documental en Argentina desde la sanción de la 5ta vía digital, CINE.AR recoge una gran cantidad de títulos que van desde clásicos como Juan como si nada hubiera sucedido, Historias de Argentina en vivo, Memorias del saqueo o Cortázar, hasta los exponentes más renombrados de los últimos años como Un importante preestreno de Santiago Calori o Tierra de los Padres de Nicolás Prividera. Incluso, como es habitual en la plataforma, aloja varios cortometrajes documentales más que interesantes, de aquellos que solo se pueden ver de casualidad, en algún que otro evento.



La estética del recuerdo

Entrevista a Virna Molina y Ernesto Ardito

Por Fabio Vallarelli

Desde hace casi 15 años Ernesto Ardito y Virna Molina son referentes del documental nacional. "Raymundo", su ópera prima, es considerado uno de los documentales más importantes del cine argentino, siendo probablemente el puntapié para la actual revisión que existe del llamado grupo "cine de la base" y su principal referente, Raymundo Gleyzer.

Ambos me reciben amablemente en su casa. Hablamos muchísimo, casi dos horas. Del IDAC, la escuela de cine que nos une; de películas, principalmente de Kieslowski y Tarkovsky, y también de la situación del INCAA.

Lo extraño es que teniendo tantas películas en su haber Virna y Ernesto no gocen de la popularidad que uno supondría. Su figura, por fuera del microclima cinéfilo o de escuelas de cine, es casi desconocida.

Inevitablemente la entrevista se vuelve extensa, pero no por eso menos interesante. Casi que puedo afirmar sin equivocarme que no hay una charla con ellos documentada que atraviese tantos temas con relación a su forma de ver y hacer cine. Este texto se vuelve entonces una oportunidad, ya sea para conocer o para indagar un poco más

sobre esta pareja de realizadores que ha sido protagonista, dentro y fuera de los cines, del desarrollo promisorio del documental argentino.

¿Por qué eligieron hacer documentales y qué es lo que les agrada de ese proceso?

Ernesto Ardito: En principio todo parte del primer documental que fue Raymundo. Raymundo no fue solo el hecho de hacer un documental, sino de recuperar el material que estaba desperdigado por el mundo de Gleyzer, tanto las fotos como las películas. Esa práctica documental tenía más fuerza que una ficcionalización de su propia historia. Su propia vida estaba atravesada por la historia que vos estabas tocando. Por otro lado, la fuerza que tenía ese registro documental superaba cualquier reconstrucción de ficción. Eran personas verdaderas a las cuales se quiso acallar su vida y vos las estás recuperando. A partir de fragmentos, de retazos, vas tratando de recopilar un hilo narrativo, junto con otras historias que se van cruzando. A partir de esa experiencia, la ficción en nosotros casi que quedó en un segundo plano. Con la segunda película pasó lo mismo, Corazón de Fábrica, que filmamos en Neuquén en la fábrica

recuperada Zanón. La primera vez que viajamos allá nosotros estábamos escribiendo un guion de ficción sobre una fábrica recuperada y dijimos “vayamos a Zanón para encontrar referencias de los casos reales a partir de los testimonios”. Cuando llegamos, la realidad de la fábrica era una ebullición total y cada vez que nosotros nos sentábamos a querer que nos cuenten ese pasado siempre tenía más presencia el presente, que estaba pasando, entonces dijimos “bueno, traigamos la cámara y registremos un documental”. Después, ya vino un período donde empezó la serie documentales de fantasmas, digamos: Pizarnick, Cortázar, personas que no están y uno reconstruye su vida. A partir del lenguaje que encontramos nosotros, el lenguaje sensorial, de los objetos, de los espacios, de las texturas, de las formas; esto ya trae algo más cercano a la ficción poética que al documental. De hecho, lo que vos planteabas un poco de lo que era el documental moderno, “La frontera” muchas veces le juega en contra al documental en los circuitos mismos del documentalismo; por ejemplo, en los festivales de cine priorizan siempre mucho más un registro directo observacional que un lenguaje que busque experimentar sobre los objetos –casi como si fuese una animación– con la óptica sobre lo que te está generando. Por más que el espectador se emocione más con ese lenguaje que con el otro, pero hay una ortodoxia del documental que está enfrentada a eso, aunque estemos en tiempos modernos y la tecnología nos permita experimentar más que antes. A la vez, la misma tecnología nos arroja directamente, así como en un salto de 40 años, al lenguaje cinematográfico que había antes, porque justamente a partir del digital empezamos a poder trabajar con ópticas antiguas de la década del 60’ y 70’, trabajar con los efectos visuales que pueden generar todo ese juego óptico y analógico, y que la generación híbrida que nos tocó al principio, que era el video sí o sí electrónico, no lo podíamos hacer. Sí parías de un registro donde la fuerza estaba delante de la cámara, pero ahora la misma imaginación encuentra un lugar concreto en el que vos la podés construir desde el mismo lugar donde colocás la cámara y los objetos que utilizás para generar el lenguaje. De hecho, hicimos películas basadas en eso, pero siempre donde el sonido ocupaba el 50% del lugar, donde la voz en off y el sonido de suspenso, sensorial o emotivo iba conduciendo también el relato. No podía ser una cosa sin la otra. Eso a veces le gusta mucho al público,

pero en la academia documental no tanto, porque “estás manipulando al espectador”. El otro día discutíamos eso con cineastas, con relación a la utilización de la música diegética o extradiegética, como que vos tratás de forzar la emoción del espectador mediante una música, que capaz está permitido en ciertas ficciones, pero no en el documental, porque si esa música no parte de lo real “ya no es documental”. Pero nosotros no hacemos antropología, tenemos muchas veces que utilizar el documental para generar un concepto en el espectador que en ocasiones el registro mismo no te lo da, entonces... bueno.

Sobre eso quería preguntarles. Si bien sus películas tienen una estructura narrativa clara, donde se cuenta y relatan ciertos sucesos, ustedes trabajan con una estética muy particular a través del uso de la imagen y del sonido. Particularmente, yo lo noto más a partir de lo que fue la saga de memoria iluminada y sus posteriores trabajos. ¿Cómo llegaron a eso en ese momento y cómo lo fueron desarrollando después? ¿O lo siguen trabajando?

Virna Molina: Sí, en realidad fue después de Pizarnick que sacamos Moreno. Fueron dos películas casi en simultáneo –en realidad, Pizarnick fue pensada como película por más que fuera una serie– que hicieron un quiebre. En ese momento creo que estuvo dado por la tecnología, como nos compramos una cámara canon 5D MARK II pudimos empezar a usar otras ópticas, y ahí cambió por completo porque la óptica fotográfica te permitía acercarte de otra manera a la realidad. Eso nos fue llevando y de alguna manera uno se pone a también a experimentar. Un poco fue el relato propio de Pizarnick que exigía en términos de que era un personaje absolutamente poético y exigía trabajar una imagen que tuviera que ver con el universo de su arte, esto nos llevó a trabajar más. A veces, el documental tiene un poco eso: que uno no se plantea una estética, la estética surge a partir de la historia que uno está contando. En general, eso para mí pasa en todas las historias, tanto en la ficción como en el documental, la historia impone una estética. Cuando tratás de imponerle una estética ajena, eso queda afuera, no dialogan. Cuando va es porque nace naturalmente, y aparte tiene otro elemento que son las condiciones de producción, que en general son bastante pobres. Esa escases en las condiciones genera una estética muy particular, uno va explorando y buscando a partir de los recursos que tie-



RAYMUNDO

ne y con los que cuenta, buscando exprimirlos al máximo pero con lo que hay. En ese sentido las búsquedas van por otro lado, no por generar la gran puesta en escena, sino por encontrar a partir de los objetos que son los que iban narrando – por lo menos a partir de Pizarnik– para generar ese espacio fantasmagórico del personaje que ya no estaba. Ese fue el planteo tanto Moreno como Pizarnik, y así se fue desarrollando toda esta estética que, como decía Ernesto, no tiene un límite entre documental y ficción. Nuestros documentales tienen muchos elementos ficcionales. Y es verdad que los festivales privilegian el registro directo, pero también los festivales son un gran engaño porque ese registro directo que se ensalza y se selecciona en películas que tienen que ver más con el documental de creación también son puestas en escena y son mentira. Cuando una cámara está dentro de una casa y sigue a un personaje hay una ficcionalización. O sea, hay determinadas situaciones en el documental cuando se trabaja con tanta intimidad que es imposible no rozar la ficción. Ahí es cuando se ve un salto. Si uno ve un documental de los 70', las puestas y el valor documental de la imagen, y después ves los documentales de ahora (más parecido a lo que hacía Flaherty, semi-ficcionalizando lo que ya había analizado y visto) me parece que el documental ya está cruzando una frontera en la ficción y viceversa, hoy por hoy se están borrando los límites entre uno y otro. Quizás sí sigue habiendo un límite muy fuerte, y es cuando por ahí algo genera molestia; me refiero a las películas en las que los puntos de vista están muy claros y donde uno toma mucho posicionamiento político, se planta y dice “bueno, voy a narrar esto y lo voy a conducir

hacia este lugar y voy a cerrar contundentemente con este concepto, no voy a dejar ‘ser’ las cosas, no voy a dejar que el espectador interprete” como si fuera algo más light. Cuando uno toma ciertos posicionamientos, más cercano a lo que era un cine de los 60' o 70', por lo general no gusta al establishment del documental, gusta esta cosa más ambigua. Creo que eso es lo más peligroso del documental moderno: se está vaciando de contenido político, y el documental siempre tuvo una carga social y política muy fuerte. Lo peor que le puede pasar al documental es vaciarse y licuarse como le pasó a la ficción. Mi mirada de la ficción es que se trabaja mucho, mucha puesta en escena, mucha producción, muchos efectos, pero las historias son cada vez menos profundas, no te vuelan la cabeza. Antes uno iba a ver una película y salía con la cabeza partida. Ahora todo es previsible, está seguro, nada genera ruptura. Entonces eso, que sí lo tenía el documental, quizás en una instancia más bruta, más imperfecta, menos moldeada, con el paso del tiempo lo va perdiendo. Pero, bueno, en ese sentido es lo que nosotros intentamos pelear, que no se pierda, por lo menos en nuestras películas.

¿Cómo se posicionan ustedes como realizadores al momento de encarar un proyecto y cómo eligen el tema sobre el que quieren trabajar y desde qué lugar?

EA: A veces, el tema nos elige a nosotros. Depende de lo que uno va atravesando en su propia vida. Hay ejes temáticos, por ejemplo en mi caso con respecto al tema del fascismo nacional trabajé “Nación”. Ahora estoy con un proyecto sobre la historia de la militancia homosexual en Argentina,

que tiene que ver no solamente con la cuestión militante, sino también con cuál es el parámetro de moral y ética, y cómo se puede reprimir una sociedad a partir de eso. Son ejes que uno trabaja porque partimos de una generación intermedia donde recibimos todo ese ribete de moralina y te revelás. Por otro lado, el tema de los 70' es una arista que a nosotros nos conmueve muchísimo. No sé por qué pero siempre volvemos ahí: los 60' y los 70', no solamente por la cuestión política, sino también el tema de la música, la cultura, todo. Es como volver a la primera infancia. Un poco porque todo artista quiere volver a su primera infancia y en su obra consciente siempre trae elementos inconscientes de esa época, de las relaciones, de los traumas, etc. Nosotros como primera infancia vivimos esa cuestión de sociedad de control y a la vez nos privaron de un grupo de personas que se revelaban contra esa sociedad. Volvemos a querer encontrarlos porque nos separaron de esas personas, siempre queremos volver a encontrarlos, y en ese querer volver a encontrarnos con ellos se lo transmitimos a las nuevas generaciones. Quedamos un poco como esa generación intermedia de puente, de médium casi. Como si fuera una película de fantasmas en el fondo.

VM: Por otro lado, a veces pasa que la misma sociedad impone el tema, como cuando Argentina entró en crisis en 2001 y se dio todo el proceso de fábricas recuperadas. Sí o sí fuimos a parar a Zanón porque era lo que estaba dando vueltas en nuestras cabezas y luego se convirtió en el principal exponente de esas fábricas. Tuvimos la posibilidad de estar en las reuniones y en las asambleas más neurálgicas, y quizás la película no tuvo el impacto que debería haber tenido más allá de que era un documental, pero queda como documento para el futuro. Después, cuando trabajamos para televisión, ese preconcepto de que te impongan un tema para trabajar, para nosotros fue un desafío. Es como que te digan "bueno, María Elena Walsh" ¿Qué hacés sobre María Elena Walsh? Jorge Luis Borges —que nosotros siempre la parte ideológica de Borges la cuestionamos mucho—, Cortázar, Pizarnik eran los principales escritores argentinos, cada uno con su propio universo, pero eran temáticas que nos imponía el canal y a través de ellos, de su propia subjetividad, íbamos encontrando los núcleos de los cuales ir abrazando el tema.

EA: Lo de Pizarnik, como decía Virna, fue muy importante porque inclusive nos cambió el estilo

y no nos propusimos nosotros el tema. Capaz a veces cuando sos vos el que se va buscando los temas es como que te vas inventando a vos mismo y quizás no podés superar ciertas fronteras.

Hay una cuestión, como ustedes mencionaban, de trabajar mucho sobre el recuerdo, sobre cosas que no están ¿Cómo lo piensan eso? ¿Es más consciente o aparece sin tanto buscarlo?

EA: Nosotros partimos siempre de la Nostalgia, toda nuestra obra está basada en la nostalgia y a partir de eso es como que cada uno busca en las cosas que se perdieron. La estética del súper 8 tiene mucho que ver con eso, y la estética del recuerdo. Inclusive ahora Sinfonía para Ana (NR: su ópera prima de ficción) está basada en la estética del recuerdo. Eso marca un estilo, pero también un modo de cómo querés que el espectador se encuentre con lo que vos estás narrando. Vos podés plantear un estilo más distante, más quirúrgico, algo más protocolar desde lo periodístico, pero el hecho de partir de la emoción para encontrar un tema hace que puedas llegar a entender al ser humano en muchos más aspectos que no lo podrías hacer de otra manera.

VM: Yo creo también que en definitiva no importa si son los 70', los 30', los 50', el presente o el futuro. En definitiva lo que importa es que uno está contando determinadas historias y siempre es la misma historia. Eso nos lo contaban en la escuela de Avellaneda cuando estudiábamos, en general uno cuenta siempre la misma historia de muchas formas. Si uno lo piensa, en el fondo sí. A mí en particular me interesan mucho las historias que tienen que ver con puntos límites en la vida de una persona que hacen que esa persona tome determinadas decisiones que sabe que son extremas, que la van a llevar a un punto irreversible y cuyo fin no es un bienestar individual, sino que tiene que ver con un proyecto colectivo. Cómo el ser humano se desprende de un marco personal e individual, de todas las necesidades y deseos personales, y se zambulle en un proyecto colectivo para pasar a ser parte de algo mucho más grande que lo trasciende en el tiempo. Me parece que todas las personas pasan por eso en alguna instancia de su vida. Por ejemplo, Borges era un personaje que, si bien uno puede estar ideológicamente en las antípodas, sí tenía un concepto muy claro de la tradición y de lo que traía él, de dónde venía y hacia dónde iba, no construía nada fuera de aquello con lo que venía de su pasado,

no inventaba nada Borges. Lo que hacía era entender su pasado, reelaborarlo, reconstruirlo, y a partir de ahí inventar algo nuevo; pero todo tenía que ver con un montón de elementos que habían estado antes que él. No hay demasiado que ver hacia adelante, es una página en blanco. Todo lo que está para contar es hacia atrás. Y el presente, a su vez, es muy difícil de contarlo; por ejemplo, cuando nos tocó filmar *Corazón de Fábrica* fue un proceso largo, se filmaron más de cien horas de registro y yo sé que ese material es un gran material de documento histórico y quedó guardado como tal. Pero montarlo en ese momento era muy difícil, porque la coyuntura te envolvía de tal manera que uno no podía tomar distancia histórica de eso, era muy difícil saber qué era lo importante, qué no dejar, qué incorporar, cómo desenamorarse de las relaciones humanas que uno había establecido con las personas de ahí y el vínculo que eso hacía valorar los elementos que uno había filmado de otra manera, que no tenían nada que ver con lo narrativo. Todas esas cuestiones hacían que la película fuera mucho más pobre, y en ese sentido el concepto final si uno la montara a la distancia seguramente lograría una mejor película porque tendría una profundidad de mirada mayor, y eso en un punto es interesantísimo del pasado que tenemos. Ese tiempo y esa distancia hasta cierto punto. Después vamos perdiendo los elementos para narrar, no hay huellas o es tal la distancia que no entendemos el tiempo de cómo vivían en los 70', por eso me parecen clave, en parte porque es nuestra primera infancia (y uno siempre la quiere recuperar, porque no sabés bien cómo es y sólo tenés imágenes de ese momento), pero por otro lado es un proceso co-

lectivo que vivió este país, que fue clave y quedó trunco. Hay un montón de experiencias y de cosas en la cuales hay que volver para entender el presente y el futuro que tenemos por delante. No es "Ah otra vez con los 70', ya me cansaron". No, otra vez una y mil veces hasta el infinito con los 70' porque en realidad nadie sabe cómo construir el futuro, inevitablemente tenés que volver a los momentos más importantes de tu historia reciente para poder descubrir sobre todo personas que tenían una visión alucinante y que esa visión desapareció con esas personas. Entonces, recuperar esas vidas, esos sentimientos, recuperar la forma en la que veían el mundo, cómo se relacionaban con los demás. Las historias son alucinantes y a la vez se va enriqueciendo el presente en términos documentales. En términos de ficción también, son historias apasionadas y trágicas. Es como los griegos: que contaban una y mil veces las mismas historias. Uno cuenta historias que valgan la pena; si no, para contar cualquier pavada... Se puede contar cualquier cosa y para eso tenemos cantidades en el cine argentino de películas que no cuentan nada. Hay entonces historias que sí valen la pena que perduren en el tiempo y otras que no, no valen la pena, el esfuerzo, el tiempo, nada. En ese sentido por eso quizás volvemos a lo mismo, siempre hay una historia nueva, siempre hay un personaje que aparece o algo que te vuela cabeza y decís "hay que contarlo". Y ahí estamos, siempre en el mismo punto, pero cada vez contando algo diferente.

¿Cómo hacen para bajar eso concretamente para hacer una película? Ustedes están hablando de muchos temas que están inte-



MORENO

lectualizados, sobre cómo piensan en lo que están haciendo, pero después llega un momento en un rodaje en el que hay que bajarlo, poner la cámara y rodar ¿Cómo tienen en cuenta eso en el momento de filmar?

EA: Yo, por ahí no puedo explicar mucho en palabras eso de la estética del recuerdo. Viene mucho de nuestra práctica documental –ahora lo aplicamos a la ficción– y viene con esa cuestión de poder contar a partir de fragmentos ese todo, que en realidad vos no lo estás contando, sino que se termina de construir en la cabeza del espectador. Pero no en una cabeza racional, que le entra a partir de lugares donde el espectador tampoco quiere. O sea, por la cuestión emotiva y demás, eso lo fuimos descubriendo con otros niveles de lenguaje que superan las herramientas más tradicionales del documental que es el registro directo o la entrevista a cámara, lo más conocido. Esto parte de nuestra primer película, Raymundo, que ya por una cuestión de producción no teníamos dinero para alquilar cámara, entonces muchas entrevistas las hicimos solamente en audio. Eso ya nos obligaba a recrear un universo donde el espectador viajara en el tiempo a partir de lo que nosotros plásticamente le propusiéramos. A Raymundo le empezamos a dar vueltas y vueltas y buscamos un collage donde no había límite. O sea, vos podías utilizar foto, animación, una imagen en movimiento o una imagen filmada en reconstrucción y todo eso formaba el concepto de una secuencia, y el espectador no se lo cuestiona. Viaja, viaja con vos y viaja no con vos como realizador, sino que viaja con el personaje al cual vos estas reconstruyendo. Entonces no solamente te permite contar la historia del personaje, la historia material, sino, justamente, incorporar al espectador al universo de esa persona, tanto el universo ideológico como al universo creativo.

VM: Lo que pasa es que todas nuestras películas son de montaje, hasta la ficción es una película de montaje porque filmamos una cosa y montamos otra película. En general y hasta ahora, los rodajes son rodajes intuitivos. Nosotros no vamos al rodaje con demasiado plan ya estructurado y decimos “voy a filmar esta escena y este plano”. De hecho, cuando lo hicimos en la ficción lo desarmamos en el momento de rodaje porque no nos convencía nada de lo que habíamos hecho. Te pongo un ejemplo: llegás a la casa de la hermana de Pizarnik, vas planteando hacer una entrevista. Llegás ahí y te encontrás por primera vez con un espacio, inmediatamente tu cabeza em-

pieza a pensar: dónde voy a sentar al personaje, dónde voy a hacer esto, lo otro. Pero a la vez sin incomodar a ese personaje, porque la persona no tiene que sentirse invadida, si vas a hacer una entrevista donde puede haber un nivel de confidencialidad y de entrega en lo que está diciendo no podés invadirla con luces y cámaras, porque cuando llega el momento la gente no habla nada. Entonces es ir percibiendo, observando y trabajando. Vos ya ves que tiene una jaula con un pajarito y unas fotos allá, entonces vos ya sabés que vas a hacer una entrevista y después vas a hablar y le vas a decir “podemos hacer unas tomas por acá, por allá; qué tal si te parás ahí”, se arma como una improvisación, o le decís puedo venir otro día y vemos las fotos. Por ejemplo, la hermana nos dijo: “vengan otro día y les muestro las muñecas de Pizarnik que las tengo guardadas”. Entonces ya sabés que vas de a poco y que vas a llevarte una cantidad de material, un material del que no sabías demasiado. Sabías que ibas a hacer la entrevista, sabías que tenías unos puntos claves a desarrollar, seguramente la entrevista tiene cosas mejores que aparecen en el momento. Entonces te vas yendo con eso. Después decís “bueno, voy a ir al zoológico a filmar la foto esa en la que está Pizarnik con el cóndor y todo lo que encuentre que pueda vincularse con esto que vamos registrando”, entonces es como que tu cabeza va conectando, decís “esto lo puedo conectar con tal cosa”, y seguís filmando. En cada instancia o cada lugar que llegás, por cada motivo, vas filmando. Y uno elige “Ché, hay que filmar una cosa que genera una sensación de tal cosa, y el personaje pasó en tal época por tal lugar, vamos a filmar ahí”. Voy yo, me pongo un saco negro y hago que paso de fondo: eso es “Memoria Iluminada”, fuimos reconstruyendo así, es sensitivo, con una gran carga de improvisación y a la vez las antenas enchufadas para poder conectar todo el material que uno va consiguiendo que ya se lo va metiendo en la cabeza. Entonces fotos, todas las que se puedan; objetos, filmar todos los que se puedan; espacios, filmar todos los que se puedan. Cuando te sentás en la mesa de montaje, empezás a armar con una cierta estructura cronológica del relato y después, sobre eso, vas generando el clima. Como decía Ernesto: son secuencias de montaje, en gran medida la secuencia de montaje es la que te permite hacer eso. Fijate que por lo general nosotros en las películas no tenemos escenas demasiado largas rodadas donde hay un registro y el personaje

va a tal lado, son todas secuencias de montaje cortadas donde la continuidad se da por otra forma. Nosotros guardando material y acumulando, acumulando... y llega un momento en el que después nos sentamos y montamos. Es un poco intuitivo y un poco inconsciente, no racionalizamos esto al principio, esto que te decimos aparece después. Y con Raymundo pasó eso, poníamos una melodía y montábamos escenas. Zitarrosa, Cordobazo. Fulano dice tal texto, bueno traelo. Memecio Juárez dice esto, Humberto dice esto. Así para nosotros es la forma de trabajar.

EA: Metodológicamente primero está el sonido. Nosotros buscamos todas las voces de las películas. Lo que dicen las entrevistas. A partir de ahí es que nosotros tenemos esta base sobre la que después empezamos a trabajar visualmente el concepto de lo que está diciendo, tanto a nivel conceptual en sí mismo como poético informativo, o por los conflictos que nosotros queramos desarrollar. El caso del zoológico es emblemático. Fuimos al zoológico porque partimos del material de investigación: una foto de Pizarnik que se sacó en la jaula del cóndor. Entonces había un concepto en ese documental que era ir a los espacios donde ella había estado y después filmarlos en la realidad, comparando la foto y trabajar esa cuestión del vacío. Entonces, paradójicamente estando en el zoológico empezamos a filmar a los animales, porque estaban ahí. Y fue la secuencia que más impactó al público porque es el momento en el que ella se empieza a quedar sola y muchos amigos comienzan a llevarse cosas de su casa. Entonces ese montaje de animales, con un poema de Pizarnik, quedó con una fuerza dramática increíble y no tiene nada que ver que una persona te lo esté diciendo.

VM: Y hay que decirlo, no es racional. Nosotros no pensamos desde el inicio esa escena. Nosotros sí teníamos que armar el guion para Encuentro y lo armábamos entero. El guion decía, por ejemplo, "la foto y el mismo espacio vacío pero en la actualidad". Podés quedarte en esa, pero después cuando empezás a montar te das cuenta de que el material da para un montón de cosas y ahí empieza el juego del montaje. Es imposible prever el montaje desde antes, quizás antes cuando usaban moviola lo tenían que hacer porque era una locura, pero hoy con las condiciones tecnológicas que tenemos para editar no es posible pensar el montaje de una película desde antes. Digo... si lo pensás lo estás limitando, porque en realidad en el montaje podés hacer otra película. Es intere-

sante –por lo menos así lo vemos nosotros– en el rodaje tener la libertad de recuperar más material del que vas a usar para después permitirte jugar y armar cosas superadoras a lo que uno tiene en el papel. Esa cuestión por capas implica que uno siempre tiene que estar bastante obsesivo y yendo por más cosas de las que realmente iba.

Y requiere también mucha comunicación entre ustedes dos ¿Cómo se da esa dinámica?....

VM: No, eso ya está después de tantos años.

EA: Ya ni sabemos qué es lo que filmó cada uno (risas).

VM: En general trabajamos con el mismo punto de vista porque cuando estamos ahí nos miramos y decimos "vamos a filmar tal cosa allá". Es como que nos miramos y estamos pensando lo mismo. Dos personas siempre tienen el doble de posibilidades de pensar que una, entonces enriquecés por dos si más o menos podés compatibilizar el tema de no matarte editando.

Porque está esa cosa, pero si estás en la misma sintonía, al contrario, suma y destrabás situaciones. Porque a veces uno se traba y queda en una escena y no lo podés solucionar entonces "avanzo hasta acá, ahora agarralo vos, seguilo un poco a ver cómo lo ves", ese ida y vuelta hace que el relato fluya más. Creo que aporta el hecho de ser dos más que restar, no es una complicación sino un hándicap.

¿Cómo es la división? ¿Hay una distribución de roles?

EA: No. Lo único, que Virna trabaja muy bien todo lo que es animación y gráfica. Eso lo lleva ella adelante increíblemente.

VM: Bueno, pero igual yo hago la parte más técnica, los conceptos son de los dos. Lo interesante es que nosotros trabajamos biografías y en las biografías hay cierto control porque es una vida de una persona que existió, tiene un principio y un final. La instancia biográfica tiene algo que está buenísimo, claro que cuando se cuenta de un modo acartonado y muy académico se vuelve pesada y tonta, pero si a eso se le da un vuelo y se trabajan más los conflictos, el existencialismo, los conflictos más filosóficos de esa persona, toma un vuelo la historia, y son las que más me gustan.

EA: Te permite fragmentar e ir a la esencia, que eso es un poco lo que hacemos nosotros, sacamos todo lo que es periférico de cómo narrar el pasado, y nos quedamos con la esencia que es más sensorial.



EL FUTURO ES NUESTRO

VM: En "El Futuro es nuestro", cuando hablamos de Franca Jarach y estaban los poemas que habían quedado de ella, fue alucinante. Te metías hasta la médula en la sensibilidad de esa persona, cómo a los 13 años escribe un poema que en realidad es un poema de un adolescente que va al colegio, pero ya solo con la percepción pequeña de ese punto de vista podías entender al personaje en otras instancias, el nivel de sensibilidad que tenía el personaje. No contar toda la vida cronológicamente, sino quedarte con esos momentos, hacer unas memorias de la vida de esas personas.

EA: Es como cuando te vas a morir, por ejemplo, y recordás en un flash toda tu vida. No hay escenas en tiempo real, son flashes. Eso es un poco el cine. Cuando tenés que contar en una hora y media la vida de una persona vas a la esencia.

**¿Cómo llevaron eso al terreno de la ficción?
¿Cómo fue la experiencia de hacer ficción?**

EA: La primera semana fue caótica y la segunda ya le encontramos el goyete.

VM: El problema más grande fue la cantidad de gente que estaba involucrada.

Claro, me imagino que ustedes están más acostumbrados a trabajar con un volumen de gente más pequeño y con una puesta más controlada...

VM: Estamos acostumbrados a trabajar nosotros dos solos y de golpe había que darle explicaciones a todo el mundo de qué era lo que había que hacer. Nosotros estamos acostumbrados a ir a un lugar, observar un rato y filmar. De golpe

era una gran cantidad de gente: todos hablando, preguntando, todo un barullo. Era difícil llegar a la instancia de hacer la puesta para empezar a filmar. Eso llevó un tiempo, pero después se pudo y cuando terminamos el rodaje ya le habíamos enganchado bien la onda. Nosotros trabajamos a dos cámaras: una para cada uno. Sí decíamos lo que iba a trabajar cada uno, pero lo más interesante es generar toda la estructura, como para armar una escena real y a partir de ahí filmarla como si fuera documental, eso es alucinante; ahí se lograron cosas que están buenísimas en términos del realismo de lo imprevisible, del juego de los actores, de la puesta de cámara de las luces, en la medida en la que quizás se acercaba más a una puesta tradicional de ficción se nos iba de las manos, lo sentíamos más ajeno, tenía menos que ver con lo que íbamos haciendo.

EA: Las escenas eran muy claras, muy concretas en relación al conflicto actoral que sucedía. La practicamos con los actores y, si bien nosotros habíamos hecho un técnico, lo desarmamos mucho y empezamos a abordar la escena como si estuviera realmente sucediendo, y nosotros intentando captarlo como si fuera documental y con dos cámaras justamente trabajamos lo imprevisible que le da una cuestión de mucho protagonismo al espectador que se siente que está ahí.

Al director de fotografía lo deben haber vuelto loco, imagino...

EA: No, el DF nos quería matar, tuvo una crisis nerviosa. Casi se nos va, era justo el hermano de Virna, creo que si no era por eso se nos iba. Y después el sonidista es un zen, que también viene

de la práctica documental.

VM: Entendían el código y también sabían que era la mejor manera de seguir la situación. Era complicado porque eran todos pibes adolescentes, había que darles cierta flexibilidad, cierta tranquilidad. Eran pibes que estaban haciendo por primera vez un montón de cosas, no eran actores súper experimentados, eran muchos elementos que se conjugaban. Yo lo que quería era que actuaran como seres humanos y uno los filmara, cosa que era completamente imposible porque en realidad estaban ficcionalizando, pero al final en cierto momento lo logramos. Llegar a un punto en el que los actores se olvidaran de que estaba la cámara. Eso viene de la práctica documental.

EA: El sentido final de llegar a la ficción era encontrar las cosas que no podíamos desde lo documental, toda esta historia del libro de Gaby Meik, que justamente indaga en la vida personal de cada uno, es algo que no podés encontrar salvo que alguien te lo relate y vos lo reconstruyas, pero hay un límite muy grande. Entonces a través de la ficción nosotros nos metíamos en las discusiones con los padres, en las escenas de amor y todo eso que estás ahí viviéndolo, que en el documental no lo podés hacer, pero sin perder la magia del documental, como si hubiera sido un registro que estaba ahí.

¿Y les interesa seguir por este mundo de la ficción o fue sólo esta experiencia?

EA: Sí, sí. Ahora queremos hacer ficción nada más, no nos interesa otra cosa... ya probamos el dulce (risas)

VM: Hay cuestiones muy interesantes para trabajar desde la ficción, pero que pertenecen al documental, toda la película de Sinfonía para Ana está atravesada por eso. Nosotros hicimos una película sobre chicos del Nacional de Buenos Aires que habían sido militantes de la UES que desaparecieron, otros se exiliaron y otros quedaron en el país. La hicimos con pibes en su mayoría del Buenos Aires de ahora, del Pellegrini, del Avellaneda y de otros lugares con centros de estudiantes. Es decir, eran pibes militantes más que actores. Todos por supuesto tenían algo de formación o les gustaba la actuación, pero básicamente su formación más fuerte era como militantes, y eso era importante para nosotros: que las escenas no se quedaran acartonadas. Que supieran lo que era una asamblea, que pudieran actuarla y que en un punto no actuaran. Había una cierta cosa que el espacio no era ajeno, era el lugar de siempre y hacían lo

de siempre solo que con un vestuario y un peinado de otra época. Eso en algún punto se ve. Ves que son pibes que no están haciendo nada que es ajeno a su práctica cotidiana, eso está bueno. Cruzamos a su vez muchos personajes, el papá de la protagonista es Javier Urondo, que es el hijo de Paco Urondo; en una de las escenas lee La Patria fusilada y pasaban cosas locas en el rodaje, porque Javier nos decía "yo este libro no lo leo desde que mi viejo desapareció" y esas cosas que son del documental, de cuando uno hace una entrevista, iban pasando en la película. Después, por ejemplo, Vera Jarach, que es la mamá de Franca, vino un día al rodaje, quiso venir porque conocía la novela de Gaby y nos conocía a nosotros por el Futuro es nuestro. Todo va tomando una carga que se imprime en la película. No es un grupo de gente que se junta solamente por una cuestión profesional o la pasa bien y nada más. Estaba eso –y la pasábamos bomba–, pero por otro lado había una carga de lo que se estaba contando y todos lo entendían. Hay una escena que me acuerdo, muy fuerte, cuando se recreó el velorio del Roña Bekerman en el claustro central, ahí pusimos toda nuestra artillería con los extras que teníamos, eran como cuarenta... una cosa así, y fue muy fuerte porque de golpe ya se estaba haciendo de noche en el claustro central y los pibes se pusieron a llorar todos. Estaba el féretro yendo por el claustro central y gritándole "presente" y demás, pero eran cosas que no estaban planilladas y estipuladas que iban a ser así. Todo se fue dando de una manera muy particular.

EA: Nosotros hablábamos mucho con los actores contándoles la historia verdadera, entonces ya iban con un compromiso y una carga de que eran ese puente de la memoria. Ellos están en el mismo espacio que era de ellos, porque era su colegio, pero contando la historia de una generación anterior que había dado su vida en el mismo lugar. Creo que en el velorio del Roña eso se cristalizó.

VM: Era muy fuerte, porque era el mismo espacio donde realmente había pasado el velorio. Había un nivel de compromiso que se transfirió, se siente en la película. Estás viendo esa escena y no sabés si es ficción o documental, encima la pasamos a blanco y negro y parece archivo.

Debe haber sido muy difícil de registrar...

EA: Ahí usamos toda nuestra práctica documental.

VM: Íbamos a dos cámaras y no cortamos, de hecho al sonidista le dijimos sigue y nadie cortaba.

EA: Lo hicimos tres veces y nada más. Estuvo pensada desde un aspecto documental, partimos de una foto del diario noticias, dijimos: "Bueno, la escena es blanco y negro, diferente a toda la película, vamos a recrear como si fuera el punto de vista de una práctica periodística". A partir de esa crudeza de la puesta que rompía la estética de la película se logró esa estética documental que buscamos, donde el público queda completamente descolocado y siente lo que sintieron los protagonistas en ese momento: que es que la muerte los atravesaba, porque hasta ahora en la película veíamos otra cosa, una historia de amor, que los pibes militaban y que se yo. Y pum, cae la triple A y mata a uno de los chicos.

VM: Lo que te contaban los mismos protagonistas en "El futuro es nuestro" que les pasó a ellos. Nosotros teníamos la historia de verdad. De alguna manera uno entendía por dónde iba la escena, sabías la historia que había inspirado el libro. Ese vínculo entre ficción y documental es clave. Me parece una mierda cuando la gente va a trabajar a una película por el solo hecho de que va a trabajar y después se va, porque las películas no son solamente trabajo. En general, uno está contando una historia, es una expresión comunicacional si no le querés decir artística, que trasciende el mero espacio de un trabajo, entonces tiene que haber un compromiso con lo que se está haciendo y eso medio que no se impone, va saliendo del vínculo que se genera con el equipo de trabajo. La elección del equipo de trabajo en ese sentido es clave. Nosotros fuimos eligiendo gente que sabíamos que era buena en lo que hacía pero también que tenía determinadas características y forma de

ser y de trabajo que iban a aceptar la dinámica que nosotros íbamos a implementar, quizás hay técnicos también que tienen otra lógica y no te aceptan ni a palos trabajar así. Y bueno, el rodaje fue medio una locura porque no teníamos el presupuesto para hacer toda esa película. Cuando muchos productores se acercaron a ver decían "no, no se puede filmar esta película con esa plata, es imposible". Nosotros decíamos "o se hace ahora o no se hace más", y estuvo bien haberla hecho en ese momento. Por el colegio teníamos que filmar en vacaciones de invierno o de verano, elegimos invierno por el calor, además los chicos no se iban de vacaciones y se dio todo perfecto, si no hubiera sido imposible. Vinieron las elecciones, se atrasaron los pagos de las cuotas del INCAA en 2015. Era el momento, el colegio nos daba la autorización, por primera vez se filmaba en el colegio una película (NR: el Nacional Buenos Aires). Siempre se filman publicidades, películas extranjeras, pero películas que tienen que ver con el colegio no. A Lerman lo hicieron ir a filmar a otro lado. Todo el mundo decía que sí, dijimos "es ahora".

EA: Lo que fue una locura es que hicimos la cámara, entre todo el quilombo de producción, la puesta, todo. Después tenías que llegar al producto que pasaba delante de cámara. Filmarlo bien, que no se vaya de foco, todo eso.

¿Y cómo adaptaron ese formato al tipo de trabajo? Porque por lo general la estética de la puesta en escena en la ficción tiene cierto cuidado que en el documental muchas veces como espectador uno puede no poner tanto



CORAZÓN DE FÁBRICA

el ojo en eso. ¿Cómo hicieron? ¿Trabajaron con otras cámaras y con otros lentes?

VM: No, trabajamos con la 5D mark II. Utilizamos un diafragma abierto para que dé una estética cinematográfica, no trabajamos en RAW que era una posibilidad. Trabajamos con la foto definitiva, la puesta era la que iba a salir, con muy poco margen de retoque en post-producción. Pero a la vez nosotros queríamos que tuviese una estética similar al súper 8, porque íbamos a filmar en súper 8 también. Trabajar en RAW iba a acercar el resultado a algo más moderno y ajeno a la textura que queríamos trabajar. La foto quedó muy bien, utilizamos faroles de led que nos permitían evitar los generadores, porque consumían muy poco y dibujaban muy bien la luz. El resultado también tiene que ver con la óptica que usas. Las ópticas nuestras son muy viejas, trabajamos con Hellios, Vivitar, Takumar y tenían otra textura. Era más difícil seguir el foco.

EA: El teleobjetivo tiene el problema del foco, pero en tirajes de cámara más jugados como una cocina en una casa por ejemplo, seguíamos trabajando en teleobjetivo porque te daba una estética cinematográfica mucho mayor que capaz en planos que eran una estupidez teníamos que hacerlo muchas veces por un tema del foco, trabajando con macro directamente. Pero el resultado final tiene una densidad que de otra manera no se tendría.

VM: Sí, creo que la estética estuvo bien para esta película.

Me imagino también que hay una cuestión presupuestaria en esto que ustedes están diciendo que ayudó a que pudieran trabajar con otras cosas. Si trabajo con mis lentes y no tengo que alquilar, trabajo con una cámara que ya tengo y no tengo que alquilar una RED, por ejemplo, que sale X plata por jornada...

VM: Sí; si no, no era posible la película porque los dos invertimos presupuesto en extras, locaciones, vestuario, en actores. La película tiene muchos bolos, de hecho cuando lo vio el sindicato el guion dijo que no era un guion para opera prima, no podíamos tener tantos bolos, que los saquemos. Después, cuando la hicimos y la terminamos, el delegado de actores nos vino a felicitar, no podía creer que hayamos pagado todo en tiempo y forma. Apostamos más a eso y le quitamos a grandes gastos de cámara, de luces. Trabajamos con las cámaras que nosotros conocíamos, no

teníamos tiempo. Decidimos hacer cuatro meses de preproducción bien fuertes y después meternos de cabeza a filmar un mes y medio. Luego filmamos un año más nosotros cosas sueltas. Después dijimos "estas cámaras las conocemos, estos lentes también, podemos sacarle el máximo a estas cámaras y nosotros nos vamos a sentir seguros". Nosotros queríamos una estética más sucia, que la asemejara al 16 o al súper 8, no una estética de Kubrick. No teníamos en la cabeza eso, ni lo podíamos hacer, ni estamos capacitados para trabajar esa puesta, requiere otra lógica. La nuestra era algo más sensitivo, apelar a los recuerdos de la memoria y para eso teníamos un tipo de estética.

EA: Era difícil generar el silencio en el set a veces, pero lo mejor que le podía pasar a los actores era que vos estés ahí haciendo cámara y no en otra habitación con el video asist. Una vez entrada en la dinámica era todo mucho más sencillo. Algunas escenas más íntimas de los chicos las filmamos en equipo reducido. Las escenas de amor por ejemplo, no porque hubiese sexo, sino porque eran escenas de despedida, tenían que estar muy concentradas. Era el último encuentro, exteriorizaban muchos conflictos de toda la película.

VM: Era casi una práctica documental de lo que estaba pasado, lo ideal sería ahora poder ampliar esa escala. Una de las cosas que siento que nos ató del modo de trabajar es la poca movilidad que tienen estas cámaras, que eso ya lo sabíamos. Cada limitación te genera un desafío también. Para el futuro sí, poder trabajar anamórfico y 4k. Creo que lo que más me molestó fue el 16:9. El encuadre era malo, el anamórfico te permite meter más acción en cuadro, con el 16:9 parecía todo recortado.

Hablamos mucho del documental, pero ustedes como espectadores, ¿ven documentales? ¿les interesa? ¿Qué opinión tienen de la perspectiva del documental en Argentina?

EA: Sí, vemos mucho ahora. Cuando estábamos con encuentro era como producir dos películas en un año y era muy difícil. Estábamos limados y no podíamos ver otra cosa. Empezamos ahora a ir a todos los estrenos. Nosotros vemos que hay una variedad de recursos estilísticos y con el tema que se aborda. Un poco de lo que charlamos al principio, trabajar un tema a veces te impone una estética, y en Argentina al haber casi cincuenta documentales por año hay un frenesí de estilos que es muy variado y hay una pauta de calidad

que la da el haber generado una escuela de producción en cuanto a que ya la mayoría de los realizadores ya tienen su ópera prima de la vía digital. Entonces ya los va colocando en otro lugar, y después la tecnología ya te permite laborar un parámetro que a veces con el betacam no lo podías lograr. Pero bueno, también pasa esto que cuando vas a un festival muchas veces hay una cuestión muy formateada que parece que todos filman igual en el mundo, en Argentina pasa diferente, hay mucha variedad. Tenés documentales más personales, tenés documentales que filman asambleas, tenés documentales que recrean las vidas de personas más sensoriales, tenés documentales de diferentes géneros, hasta los documentales de entrevistas son valorables porque se meten con temas tan conflictivos que el testimonio tiene más fuerza que cualquier pelotudez estética que vos le puedas poner encima. Todo esto se logró porque ya van diez años en los que empezó a circular la vía digital que viene a dinamizar todo, no solo los realizadores, sino también el cuerpo técnico. Ahora lamentablemente se paralizó mucho, pero los montajistas, los sonidistas, los músicos venían trabajando en tres o cuatro documentales por año.

VM: En cada área se formó una asociación. Directores de fotografía, sonidistas, montajistas, directores de arte. Eso habla de un montón de gente que tiene intereses en común, no solo por una cuestión gremial, sino por intercambio profesional artístico. También hay un paso del documental a la ficción, como nos pasó a nosotros. En nuestra asociación le pasó a un montón de

gente que está filmando la primera ficción. Hasta hace unos años la ficción era algo en términos de producción imposible. Cuando salimos de la escuela de cine sabíamos que no podíamos hacer una ficción. Lo intentamos, llegamos hasta el casting, se nos cayó después. Ahora es mucho más fácil técnicamente, hay mucho valor agregado a la película, que si uno lo paga como servicio es carísimo, pero si lo hace es tiempo, dedicación y trabajo. Los niveles de dosificación, los niveles de truca, todo eso se puede hacer casi sin producción, y le da mucho valor a la película. Si vos limitás la película al mes y medio de rodaje, la película es una cosa. Si te dedicás un año más a seguir filmando escenas y montarla, la película toma otra dimensión. Se empiezan a borrar las barreras entre documental y ficción porque te lo permite la tecnología. Yo veo documentales, lo que me pasa es que los documentales tienen historias muy fuertes; algunos son muy clásicos, no proponen nada nuevo, pero lo que te cuentan es tan fuerte que te lleva a ese momento, más que lo que puede hacer cualquier ficción. Lo que me pasa es que me queda corto la otra parte en el documental, la ficción por ahí tenés más apuesta de lenguaje y el documental se queda un poco corto con eso. Si bien hay más experimentación y búsqueda, se sigue quedando en los recursos establecidos. Todo es previsible, no rompe, no hay un montaje que corte, no tiene que ser todo perfecto. Por momento hay que irrumpir, como hacía Santiago Álvarez con sus películas. Le falta esa violencia al documental.

Sin embargo da la sensación de que en los





SINFONIA PARA ANA

últimos años fue al revés, que el documental avanzó mucho más o se propuso mucho más que la ficción. Por ahí, más que la ficción más tradicional.

VM: Yo cuando te digo la ficción te lo comparo con Kieslowski, que a mí me encanta (risas), y con Tarkovski. Llegan a cierto punto de intensidad dramática, de puesta en escena, de sonido. Llegás a un punto de lenguaje cinematográfico que es fuertísimo y que a la vez tiene una carga tan fuerte como el documental en lo que te está contando. Yo siento que el documental es fuerte en esa instancia, pero se pierde en todo lo demás.

EA: Lo que tiene el documental es que te da libertad absoluta, podés hacer lo que quieras. En la ficción partís de la historia y del guion, después podés jugar con el montaje, pero ya está la base. En el documental, tenés un relato que podés elegir si contarlo o no, de qué manera incluirlo y las imágenes que querés trabajar. Es pura imaginación tuya, es casi como decir "me planto ante una pintura y la inventó de la nada". El documental exploró y volvió a elementos que tenía la ficción, en los 60' y en los 70', que era lo poético. Eso se perdió mucho en la ficción porque te bajan la línea americana todo el tiempo. Te transporta a un montón de lugares, con imágenes que por fuera de ese montaje no dicen nada, pero en ese montaje se pierde en la ambigüedad y te genera una emoción visceral que es una proeza del realizador.

VM: Muchas veces los documentales empiezan con una secuencia de montaje impresionante y después caen en las entrevistas. Van alternando

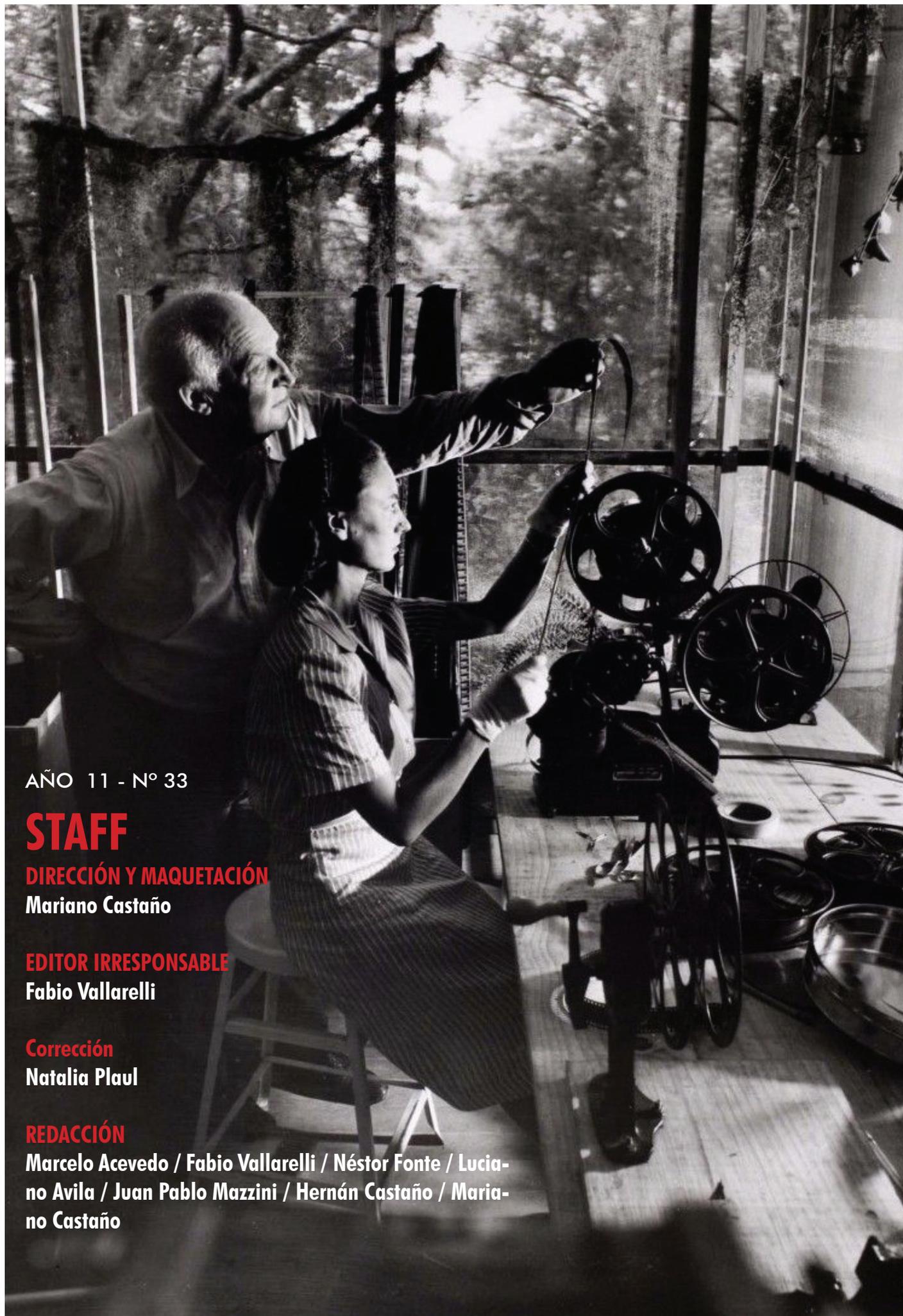
así, entre secuencias de montaje y entrevistas. Eso a mí me parece terrible porque yo creo que la película es la permanente secuencia de montaje.

EA: Es lo divertido, aparte.

VM: Pero bueno, hay que trabajar. Si no, parece que la película se queda mitad de camino.

EA: También tenés lo contrario: una película que solo juega con la secuencia de montaje y después no te está contando nada.

VM: Sí un poco es tener la potencia del relato y a la vez la potencia de la secuencia de montaje ¿Por qué se tienen que inhibir? Para mí es lo que más trabajo lleva, no se puede hacer como así. Haciendo un balance, igual yo creo que si miro hacia atrás y pienso en lo que se estaba filmando cuando nosotros empezamos en el 98', 2000' y ahora, es increíble lo que creció el documental argentino. Primero, que antes éramos cinco y nos conocíamos entre todos, filmábamos una película cada cinco años. Ahora es impresionante la cantidad de gente que está filmando, y la variedad. Me parece que eso tiene una transferencia hacia todos lados. Se transfiere a la ficción, a la ficción política, por ejemplo, hace mucho que no se hace cine de ficción político que no sea testimonial. Eso me parece que es lo más beneficioso del paso del documental a la ficción, más allá de la subjetividad que uno trae, que es otra. Me parece que el tema del posicionamiento político de la realidad en un formato que es muy masivo, porque no se puede negar que la ficción es más masiva en términos populares, está súper bueno.



AÑO 11 - N° 33

STAFF

DIRECCIÓN Y MAQUETACIÓN

Mariano Castaño

EDITOR IRRESPONSABLE

Fabio Vallarelli

Corrección

Natalia Plaul

REDACCIÓN

Marcelo Acevedo / Fabio Vallarelli / Néstor Fonte / Luciano Avila / Juan Pablo Mazzini / Hernán Castaño / Mariano Castaño



**"Mi consejo para cualquier entrevistador es:
Callate y escuchá. Es mucho más difícil de lo
que parece"**

ERROL MORRIS