

Cine Documental

Sobre *El loro y el cisne*. Conversación con Alejo Moguillansky, Luciana Acuña, Susana Tambutti y Ana Amado

Desgrabación: Tatiana Becco, Luciana Caresani, Tomás Dotta y
Natalia Weiss

Revisión: Fernanda Alarcón, Lucas Martinelli, Mariano Véliz y
Marcela Visconti

Como sucede en los buenos musicales *El Loro y el cisne* es un film atento a los tránsitos de todo tipo: el de las coreografías donde los cuerpos se encuentran o desencuentran como promesa de la formación de una pareja; el de la realidad al ensueño; el del ensayo al espectáculo; el del documental a la ficción; en todo caso, una ficción que cita al cine dentro del cine. Operaciones que remedan a su vez el pasaje del ballet clásico a la creatividad desatada de un grupo de danza experimental. Para hablar de todo esto, en noviembre del año pasado tuvo lugar un encuentro con el director y guionista Alejo Moguillansky y con la coreógrafa y bailarina Luciana Acuña (Grupo Krapp), quienes conversaron con Susana Tambutti, también ella destacada coreógrafa y profesora de Teoría General de la Danza en la UBA, y con Ana Amado, titular de la cátedra de Análisis y Crítica de Cine, a cargo de la organización del encuentro.

Ana Amado: Sobre el sentido de la danza, sobre el cine ocupándose de los ritmos y los distintos modos de interpretar la danza, sobre el cine además tratando de crear un espacio, sonido, un tiempo.. todo eso les vamos a preguntar a A. M. y también a Luciana. Y está Susana Tambutti nada menos, que sería la experta. Me gustaría que empiecen. Siéntanse libres de preguntar aquello sobre lo cual tengan alguna duda, aquello que les haya llamado la atención, lo que les haya parecido, lo que fuera. Me gustaría que comencemos por ustedes, no por nuestras preguntas.

Alumno: ¿Cuánto tiempo les llevó de rodaje?

Alejo Moguillansky: Estábamos discutiendo eso...

Cine Documental

Alumno: Nueve meses por lo menos... (Risas)

Luciana Acuña: Lo empezamos a mediados, casi finales del 2010 y terminamos en noviembre de 2011, un poco más, en enero del 2012. Se estrenó en el BAFICI del 2012.

A. M: Quizá sea bueno, brevemente, hacer una especie de introducción porque es muy raro el proceso del rodaje de esta película. Es más o menos así. Empezó cuando Luciana con su grupo Krapp estaban filmando en mayo, ensayando esa obra que se ve de Krapp, *Adonde van los muertos (Lado B)*, y yo empecé a filmar ensayos de ellos. Se acababa de enterar que estaba embarazada, creo que ni sabía... Empecé a filmar ensayos, que era un momento lindo, atractivo, interesante de parte de ellos. A ver, Krapp es bastante atípico como grupo. Y es bastante atípico el modo de creación que tiene el grupo colectivo por un lado, las dos cabezas claras pero con una invasión de propuestas que se van como metamorfoseando e interrumpiendo mutuamente. Y era muy atractivo, para mí al menos, ese primer momento de creación de parte de un grupo donde todo es como tirar y tirar ideas que no se sabe adónde van a caer. El primer momento de creación es todo puro, no hay todavía delineación, no hay forma, queda pura materia tirada al viento a ver qué pasa. Yo empecé a filmar eso en una sala de ensayo que se ve ahí. Empecé a filmar solo primero. En un segundo momento lo llamé al Loro, un sonidista que empezó a trabajar conmigo y después sigue trabajando conmigo en El Pampero Cine que es una productora de cine de la que yo formo parte. Ahora actúa, tiene un grupo de teatro..

Alumno: ¿A partir de acá?

A. M.: Sí, no sé si a partir de acá... Yo no diría que es a causa de esto. Creo que es una inquietud, incluso él tiene un lugar mucho más clásico como artista, en su punto de vista y en su formación y en sus inquietudes.

L. A.: Técnicas.

A. M.: Técnicas, sí sí. Pero bueno, yo empecé a filmar, y empecé a filmar con el Loro y empezamos a filmar en la sala de ensayo y era lindo lo que estaba pasando ahí. Era muy atractivo para mí lo que pasaba con ellos, con el grupo Krapp. Estaba en un lugar

rarísimo, totalmente atravesado por cosas muy íntimas, muy personales y muy raras al mismo tiempo, muy como exteriores. Y al mismo tiempo empezó a pasar que el Loro era para mí una figura atractiva en sí misma. El estar de él me resultaba muy significativo. En un momento empezó como a meterse en cuadro, el micrófono, eso fue bueno. Me pasaba que, uno en cine constantemente está eliminando la idea de micrófono y la idea de artificio. No siempre, obviamente, hay directores que ya hace cincuenta años que meten el micrófono en cuadro. Pero me empezó a parecer un poco zonza la idea de eliminar la idea del micrófono y de eliminar la idea de artificio. Y al mismo tiempo empezó a aparecer él y yo no hacía nada y eso más bien beneficiaba que el micrófono esté en cámara y después llevaba el micrófono en una mano y después era el Loro entero y en un momento era: "Loro perseguí y traté de captar obsesivamente cada sonido del ensayo". Y se empezó a generar una nueva coreografía sobre la coreografía previa que había en el ensayo un poco improvisada.

L. A.: Sí, bardeó tanto el Loro que el Loro terminó estando en la obra. Empezó a ser parte, todo se mezcló.

A. M.: Claro, el Loro terminó actuando en la obra con la caña en la mano, en cuero, un desastre, con la panza. Fue un proceso de contaminación mutua, muy fuerte. Y eso fue como la primera imagen: la idea de un sonidista en cuadro, un poco perplejo, un poco perdido, un poco una especie de Chaplin o de Buster Keaton tratando de encontrar un sentido en el mundo o esperando a Godot o sonorizando a Godot, un poco así es... Y eso era lindo. Ahora con la que supuestamente se había peleado está por tener un hijo, así que volvió con ella, se casó y ahora esperan el hijo.

A. A.: Ah ¿esa parte también es autobiográfica?

A. M.: Todo, todo lo que ocurre en la película es real. Salvo, esperemos, el romance entre Lu y el Loro (Risas). Es interesante que todo lo que pasa es real, no hay nada que no sea real en la película. El padre de Luciana es el padre de Luciana, el grupo de Luciana es el grupo de Luciana, el sueño de Luciana es el sueño de Luciana. Son pocas las cosas inventadas.

Alumna: ¿Y los celos de las mujeres?

A. M.: Eso es real también. No hay que decirlo, porque se va a casar y se casó con ella. Esa era la primera forma de la película. Y después la propia película fue como pidiendo más. En un momento la idea de un sonidista y del grupo Krapp era demasiado excéntrica como idea en sí y eso empezó a pedir más legitimación de parte de lo que sería el mundo de la danza y por eso empezaron a aparecer los ballets. Y también era interesante mirar, casi de una manera antropológica, cómo un grupo independiente, sin fondos prácticamente, produce prácticamente sin ningún tipo de planificación financiera, orientación estética ni de nada, al lado de ballets que tienen un director, un sueldo, un aguinaldo, un sindicato, etc. Eso era interesante. Y de eso se trata para mí la película.

Susana Tambutti: ¿Lo institucional versus lo independiente?

A. M.: No sé si versus. Bueno, sí, versus.

S. T.: Al comienzo, pensé que la película iba a desarrollarse hacia el mundo de la danza, que iba a tratar sobre las relaciones entre la danza instalada y la "nómada", básicamente por las referencias iniciales a la danza folklórica, al mundo del ballet, aunque luego toma otra dirección y se centra en Krapp, héroe-protagonista de la historia, una historia que describe al grupo como en lucha permanente contra la fatalidad. Pero la descripción de Krapp no da cuenta de que, dentro de nuestro medio, es un grupo exitoso, quizás el más exitoso y reconocido, aunque es cierto lo que vos decís, cuando aclarás que se maneja dentro de la ley de la selva, de todas maneras, es un grupo consolidado que tiene una proyección internacional y, en ese sentido, no comparte el destino común a todos los grupos que trabajan en los márgenes. Por otro lado, la película fue derivando hacia una narrativa biográfica saliendo un poco de una temática más general referida a la danza. Me interesaron básicamente tres aspectos: en el comienzo, el referido a todos los grupos de danza y a la presentación de Krapp, el uso de la narración biográfica, (la referencia al embarazo, a la historia de amor) y, por último, la inclusión de Blas [Blas Massafra],

ese coreógrafo cordobés, que murió hace poco, y que abre un tema muy interesante, el del artista que sueña algo imposible, que persigue una ilusión inaudita: crear un ballet en el pueblo de San Francisco. Este personaje estaría marcando casi el comienzo de una nueva historia. Este artista, como personaje olvidado, marginado, me parece que propone algo así como una visión romantizada del mundo de los artistas, visión también presente en ese nomadismo del que hablan cuando se refieren a que no tienen donde vivir, etc... Bueno, Krapp es un grupo reconocido internacionalmente, no son tan nómades...

L. A.: Más o menos... (Risas)

A. M.: Hoy hicimos la mudanza número trece. ¡Trece, Susana!

S. T.: Si pero también se están yendo a París dentro de una semana... No es sólo una cuestión de dinero, sino que parte del drama del artista de la danza es la legitimación, el reconocimiento social. Pero sigo con la película... me parece que ese coreógrafo anónimo que aparece en final se me pierde y creo que es muy importante. Queda en ese diálogo con el papá de Luciana y me parece que no se entiende bien en el contexto general.

A. A.: ¿Por qué anónimo? A mí se me perdió. No sabía si tu papá sabía danza como para tener ese diálogo con ese personaje. Porque el anonimato del personaje confundió, por lo menos a mí... no entendí muy bien.

S. T.: Además la película es en homenaje a ese personaje. Y ahí hay un tema que me parece simbólico e importante pero que es difícil de articular. La película comienza desde Miami, con un grupo norteamericano interesado en la danza, documentalistas... Y termina con alguien "anónimo" queriendo armar un ballet en San Francisco, casi fuera del mapa. Me confundió un poco esta textura que casi se abre a otra posible lectura.

L. A.: Sí, es cierto. Hay como una tercera pata que es lo que siempre hablamos que es lo del bailarín que ya no es, o cuál es la vida del bailarín... cuándo se va la vida útil del bailarín o del deportista que teóricamente tiene un momento de existencia y eso ya después no ocurre o no se puede desarrollar más a la edad

Cine Documental

de Blas en ese momento. Porque hay algo de eso, es verdad... y no se ahonda.

A. M.: Me parece que es un poco parte de la naturaleza de la película, me parece que no estamos hablando de un cine narrativo.

S. T.: Sí, lo entiendo. Sin embargo, creo que en esa estructura laberíntica se pueden diferenciar secciones. Existe una estructura bastante clara.

A. M.: Yo entiendo lo que decís. Intelectualmente al mismo tiempo me pregunto qué habría pasado si uno hubiese subrayado la idea de ese personaje, de Blas. Al final está el padre de Luciana con este personaje, que es el padrino de Luciana, que es un personaje que introdujo la danza contemporánea en San Francisco, Córdoba... una familia de bailarines también. Nadie tenía muy en claro por qué estábamos filmando esa entrevista sinceramente. Después, es cierto, que Blas murió al poco tiempo y una vez que murió decidimos que había que ponerla, dedicarle de alguna manera la película. Para mí el valor que tiene es, por un lado, esa realidad del futuro, del destino de un bailarín. Qué pasa con el bailarín cuando es un cuerpo viejo, cuando es un cuerpo que ya no baila. Y, al mismo tiempo, en ningún momento me atreví o hubiese ni siquiera considerado la idea de subrayar esa idea porque hubiese muerto al mismo tiempo que era enunciada, al decir "miremos el bailarín viejo".

S. T.: Yo no digo subrayarla. Pero digo que ese personaje reintroduce el tema de la danza de manera directa, porque está diciendo que él era una gran estrella... Para mí, reintroduce ese tema y ahí quedó. Pero bueno, puede ser mi inquietud personal.

A. M.: Entiendo el punto.

S. T.: Y también la idea del Loro, es interesante ese personaje que se va metiendo adentro de la película. Está bueno eso. Es casi protagonista te diría. De todas maneras, hay algo en eso que me llama la atención, es el tema del sonido. El Loro es el sonido. No sé si de la película, pero es el tipo encargado de grabar sonido. Entonces también me parecía que tenía que tener algo el sonido... lo que él graba, es casi su lenguaje.

A. M.: Pero él es específicamente el sonidista...

S. T.: Sí, lo sé. Pero de alguna forma me parecía que tenía que tener una participación mayor. Cuando aparece el tema de Tchaikovsky para subrayar lo del cisne...

A. M.: Sí, yo entiendo lo que decís. Hay un único chiste respecto del sonido que es cuando después de las vacaciones vuelven todos, no hay sonido y el Loro pum, prende el micrófono...

Marcela Visconti: Sí, ahí, en ese plano frontal, hay una disyunción entre la imagen y el sonido que remite a las condiciones de producción de la película.

A. M.: Después que él escucha Tchaikovsky hay una plaqueta que dice "Después de las vacaciones" y se encuentran todos en la casa de Luciana y no se escucha nada, no hay banda. No hay nada. En un momento dado él dice no sé qué cosa y el Loro prende el micrófono y de nuevo vuelve el sonido. No sé, uno podría haber insistido mucho con esos chistes. Para mí, si te soy sincero, es un chiste que me parece de la década del '30.

A. A.: Yo no lo tomé como chiste, a mí me pareció que era una decisión estética no hacer jugar el sonido junto con la imagen. Era tan evidente que estaba despegado, que de pronto hay silencios que equivalen al sonido en esta secuencia. Era tan elocuente el silencio que no lo veo como un chiste. Es una decisión. Cuando la música entra y es, como decimos nosotros, extradiegética, no tiene fuente marcada, está sonando Tchaikovsky por detrás... y hay otras en donde la cámara se desplaza y muestra la fuente. Este tipo de separación de la banda de imagen con la del sonido me pareció que era una elección interesante. En relación con esto que dice Susana de marcar dos partes fuertes en la película, en la primera parte aparecen estos carteles que parecen arbitrarios: "Viernes 5 de junio" o "Sábado 6 de agosto en el Teatro de La Plata". Esa indicación temporal en los carteles, yo trataba de explicarla, porque después no tienen mucho sentido. ¿Para qué están? ¿Por qué marcar un punto más fuerte? ¿Es ponernos exquisitos pensar que tu decisión sea ponernos a jugar con la danza como lo que es, una de las artes temporales, más que espaciales? Es lo que yo interpreto de esa separación. Y después sí enmarcás el tiempo,

por ejemplo, de pronto aparece un embarazo. Un embarazo es la vida con el cuerpo. La danza y un embarazo. Primero es chiquito, después hay una panzota y luego un nene. Esa segunda parte está marcada por el cuerpo de un embarazo. ¿Es así como yo digo?

A. M.: Sí, no tan premeditado. Sí hay una primera parte que es parecida al diario de un documentalista, respecto de un recorte también muy corto de la danza porque agarra lugares muy significativos de la danza.

A. A.: ¿Por qué? ¿Estaba marcado así?

A. M.: No, yo filmé y después traté de darle una forma a eso.

A. A.: ¿Y por qué pusiste la fecha?

A. M.: Por varias razones: una de ellas es porque era una manera posible de organizar ese material inorganizable. Y al mismo tiempo respecto del cambio que hace la película dos veces había una necesidad de que la película fuera una deriva. Y yo personalmente tenía la necesidad de que la película fuera poco rigurosa, que no tuviera demasiado rigor en las decisiones y que se pudiera oxigenar constantemente de lo que tiene enfrente y no forzar a una narración a moldear los materiales reales que tiene enfrente sino al revés, utilizarla para que la ficción pueda moldearse a sí misma respecto de los materiales que tiene enfrente. Había un embarazo y la película tenía que poder lidiar con ese embarazo. Sobre todo si ese embarazo es el de una bailarina, porque es un momento muy particular en la vida de una bailarina. Y así fue un poco con todo. Quería una película que pudiera dar volantazos y despegarse de la idea del rigor narrativo constantemente y, al mismo tiempo, poder generar de una manera casi subterránea una dramaturgia mucho más vasta que una narrativa clásica que parecería fundar cada uno de los capítulos internos de la película. Finalmente, porque no es una película que yo hice para el público (Risas), es una película que hice para ella (Luciana) y para los otros cuatro cretinos de Krapp. Si te soy completamente sincero, la hice para ellos. No lo hice pensando en ustedes o pensando en la gente del BAFICI. No es un gesto. Es una película que hice como un pintor trata de retratar a una persona que admira. Y en ese sentido la película

demandaba eso y no más que eso. No demandaba artilugios narrativos clásicos, ni tener que darle explicaciones narrativas a un festival de cine, etc. Es una película cuyos materiales estaban en una relación nítida y directa con la gente que participaba de la película y que era mi familia. Esa es la pura verdad de esta película y es la razón por la cual, al menos para mí, es importante. En ese sentido, creo que el aura familiar, íntimo, que tiene la película es muy indiscernible de toda la ficción que la rodea y de todas las decisiones estéticas que va tomando la película.

S. T.: Me parece inquietante la inclusión de todo el material biográfico unido a la reflexión porque aporta cierta verosimilitud a ese relato imaginario en donde entran en tensión las dimensiones de lo ficticio y la dimensión vivida de la historia... Por otra parte, creo que hay una cierta mirada romántica respecto del héroe-protagonista, me refiero a Krapp como "héroe", mirada romántica que está puesta en la fragilidad, en la impotencia, en la desolación, en la voluntad titánica de afirmación... aunque quizás Krapp no sea un grupo frágil... es un grupo que está dentro de los más reconocidos en nuestro medio.

A. M.: Por supuesto. Lo cual no quiere decir que no tenga una fragilidad inmensa.

S. T.: Creo que la fragilidad está en relación con la experiencia del reconocimiento, la lucha por el reconocimiento. El reconocimiento es algo fundamental porque evidencia los lazos que unen al artista con la comunidad, cuanto más sólidos sean esos lazos, más posibilidades tiene el artista de diferenciarse, afirmándose, y así adquirir conciencia de su particularidad. Cuando esto no ocurre, la experiencia es la opuesta, el menosprecio coloca al artista en esa posición frágil, creo es la que aparece en la película, en la que se ve afectada su propia identidad. Obviamente, el reconocimiento no tiene que ver con una retribución económica. Por eso, me interesa mucho el personaje de Blas, quién es Blas (más allá de ser el padrino de ella). Es alguien que está por fuera de toda estructura, que crea un grupo de danza en San Francisco y eso es de locos, más

pensando en la época en que lo creó. Por eso, ese personaje te diría que me interesa más que el Loro. En otro orden de cosas, quiero destacar la importancia de esta película, en nuestro país hay muy poca danza filmada. Este intento me parece muy valioso.

A. M.: Ahí también está el peligro de la película temática. Es un poco lo que yo no quería que pasara y que podría haber pasado.

S. T.: Sí, creo que la película no puede ser clasificada dentro de un género específico. Uno de los ejes temáticos es la relación arte-trabajo-dinero..

A. A.: La cara del productor cuando el grupo baila es muy particular (Risas). ¿Les suena la referencia al dinero en la película? ¿O las menciones al dinero? Además de la obra que tienen de teatro (*Por el dinero*). En la película se habla del dinero desde que empieza hasta que termina. Es un género en el que entramos hablando de este tema. ¿No les llamó la atención?

Alumna: Sí, por ejemplo, cuando hablan de los grupos de danza institucionales que están separados entre los de planta, los contratados y los suplentes. Y eso implica pensar en la modalidad de contratación de planteles de danza argentinos. Si bien los bailarines lo comentaban al pasar, fuera de lo establecido por el guión. Se muestra cómo todos los grupos de danzas también tienen estas cuestiones burocráticas.

A. A.: ¿Con la cuestión burocrática te referís al tema de la producción? Por ejemplo, cuando se les ofrece un *hot dog* y les dicen "Qué bueno el *hot dog*". Yo con eso me reí mucho.

Alumna: Claro, me causó gracia que lo tomaran de una manera tan despojada, como si fuera una charla de amigos.

A. M.: Para mí es una entrevista a trabajadores, yo lo veo un poco así.

Alumna: Claro, pero detrás de eso había un productor norteamericano, o extranjero, que quería vender el producto. Hablaba todo el tiempo de ese plan. Es gracioso porque está esa imagen de los documentales que se venden al extranjero.

A. A.: Y cuando dicen "¿Cómo me voy a ir de vacaciones si no tengo un peso?" es la idea del retrato del artista pobre ¿se acuerdan?

Alumna: También cuando le dice "It's a great hot dog". Lo repite, quiere que escuchen eso, y para un argentino es meramente un pancho.

A. A.: Lo hace simplemente porque no puede comprar otra cosa y por eso lo miran con desprecio. Un productor es eso: para hacer rendir la plata tiene un *catering* limitado.

A. M.: Sí, es como una especie de cínico sin saberlo, una especie de entusiasta loco para que todos estén contentos con su *hot dog*. Y una vez más aparece la idea del mundo del trabajo. Es lo que termina de emparentar a los documentalistas con los bailarines, que es el núcleo central de la película. Es gente que se mueve por trabajo o por el dinero remunerado del trabajo. Eso es lo que más mueve a los personajes. Y me interesa una vez más la idea de la excepción que se manifiesta en un grupo como Krapp. Es una idea más rara, que no implica necesariamente la idea del trabajo por dinero. Y ese es el lugar donde más se manifiesta la excepción. También lo veo un poco en la entrevista final con Blas. La película todo el tiempo avanza a golpes de entrevistas, la gran figura narrativa de la película es la entrevista: en el comienzo, cuando se entrevista al coreógrafo, luego a los bailarines, en las escenas del teatro entre Luciana y el Loro, el sueño de Luciana es una entrevista, la escena del baño, una entrevista que hicimos pero luego decidimos no incluirla con el padre de Luciana, la previa de la entrevista con los viejitos, el padre de Luciana con Blas. Y en ese sentido el espíritu de la película es efectivamente antropológico. Se trata de entrevistar a trabajadores y su relación con el trabajo. Casualmente fue la danza y la película en ese sentido no podría no haber sido de danza. Pero no es una película que trata exclusivamente de danza, creo que es una película que trata sobre la idea del mundo del trabajo de un artista.

S. T.: Me sirve lo que decís respecto a la estructura de entrevista y al mundo del trabajo.

A. M.: Ese es en un punto lo que trata la idea subterránea, como dijiste antes. Una idea que tiene más que ver con buscar lo documental detrás de la ficción. O mejor dicho: la película

Cine Documental

empieza por lo documental y va hacia la ficción, no es inverso. Y en ese movimiento que traza la película el punto de partida es la idea de un trabajador del arte y el punto de llegada va a ser siempre la ficción, con sueños, con romance, etc.

A. A.: A ver, una cuestión en relación con el lenguaje. En un momento, esta persona que está con el ballet de La Plata y empieza a contar todo el argumento de *El lago de los cisnes*. En toda esa secuencia hay unos *inserts* subjetivos, porque de pronto aparece Luciana hablando de *El lago de los cisnes*... no estaba entrevistando, está escuchando un relato sobre el argumento...

A. M.: Pero es una entrevista. El montaje después interviene rápidamente en la entrevista y también trata de desplazarse de la idea de que la historia que trata de narrarse es la de *El lago de los cisnes*. No es así porque es un disparate total. Y él trata de establecer ciertas correspondencias con los materiales de la película con los de *El lago de los cisnes*. Lo hace el montaje, pero la materia misma de un plano es una entrevista, no es otra cosa. El truco de la película es ilustrarlo, pero a la vista de todos. A la película no le importa mucho qué es ficción y qué es documental. No trabajo sobre ese problema de dónde está la línea que lo divide. No me importa, para la película es lo mismo. Quiero creer que tiene la sinceridad de mostrar qué es documental y qué es ficción: yo trabajo las dos cosas por igual. Vos sabés que este bailarín está bailando *Avenida de las Camelias*. Y está a la vista también que el Loro no desaparece. Desaparece en un momento porque el montaje decidió hacerlo desaparecer como si fuera una película de Méliès. Los trucos están a la vista en la película. Ahí está su sentido del humor, su espíritu lúdico, y trata de jugar ese espíritu con materias reales respetando la ontología de los materiales. En ningún momento traiciona los materiales. Sí manipula pero en la mente del espectador. La película lo dice casi en voz alta y está casi al borde de lo burdo.

A. A.: Me parece que responde a un armado de sintaxis de ficción. Y de pronto parece que está imaginando a Luciana bailando, es casi un *insert* bailando *El lago de los cisnes*.

Cine Documental

A. M.: Es un *insert*, pero para que se den una idea de cómo fue filmado, el plano de las entrevistas, y el contraplano de quien se está entrevistando está filmado con dos años de diferencia. La película se encontró con esa disyuntiva. Había un montón de planos de entrevistas y había que otorgarles un contraplano. Otorgarle una manera sincera, como una película de Rossellini cuando Ingrid Bergman ve y de repente hay un plano de la guerra y corta. Nosotros sabemos que ella no estuvo en la guerra y el set no estaba en la guerra, y uno le otorga a la película esa convención de "Digamos que ella está en la guerra". Acá se trató de hacer lo mismo. Hay un plano de un bailarín y hay un contraplano de este productor nefasto, de Miami, grasa, horrible y divertido y simpático al mismo tiempo. Y juega a eso la película, es un contraplano que no existieron al hacerlos coexistir. Esa es la historia formal de la película.

S. T.: El tema de la temporalidad estaría relacionado inevitablemente con el problema de la verdad, haciendo coexistir presentes imposibles o pasados no necesariamente verdaderos, en este caso, subraya y queda a la vista el carácter ilusorio del límite que separa la ficción del documentalismo, me recuerda lo que Gilles Deleuze denomina las *potencias de lo falso*... Por otro lado, está el tema de la representación cuando aparece *Carmina Burana*.

A. A.: La marcha.

S. T.: Sí, entonces bueno, el tema de lo que se representa y lo que no se representa... Me hizo acordar, no sé si lo vieron, *Véronique Doisneau*, cuando aparece Giselle. Ese momento en que aparece el personaje de Giselle, y aparece la ilusión teatral, las luces, el vestuario, el "hacer creer", en una especie de contraposición.

A. A.: ¿En dónde es eso?

S. T.: *Véronique Doisneau* es una obra, casi una conferencia performática, de Jérôme Bel sobre la vida de una bailarina en la Ópera de París. La bailarina se llama Véronique Doisneau y esa fue su última función. Es un solo en medio del gigantesco escenario de la Ópera de París, sin ningún efecto de luces. El

Cine Documental

eje temático circula alrededor de la condición de presencia/ausencia de la representación. El único momento en donde aparece el "espectáculo", es decir, las reglas de la ilusión teatral, es en una brevísima cita, donde aparece un fragmento de la obra *Giselle* del coreógrafo sueco Mats Ek, el fragmento es un solo del personaje Giselle interpretado por Celine Talon.

A. M.: Está bueno... el punto de partida es parecido, la idea de tratar de generar un punto de vista en un lugar que no lo tiene de una manera tan nítida ¿sí?

S. T.: Perdón por la analogía... tu propuesta es realmente muy diferente. No sé si tiene algo en común, posiblemente sea el elemento biográfico lo que produjo mi asociación. Pero creo que es muy diferente respecto del tema ficcional. Justamente *Veronique* se pone a distancia de cualquier ficción...

A. M.: No, pero en esa película, quiero decir en esa obra que decís vos también, al expulsar todo y dejarla a ella sola, está mostrando las posiciones que hacía, que eran como decorativas por momentos.

S. T.: Sí, lo que pasa es que ella nunca fue una bailarina solista. Siempre fue parte de un cuerpo de baile, ella formó parte del cuerpo de baile. Si vos ves el cuerpo de baile sin los solistas, realmente decís "¿Qué es esto?". El cuerpo de baile está como escenografía, casi a modo de decoración y marco.

A. A.: ¿Cómo es el nombre de la película?

S. T.: *Véronique Doisneau*, no es una película sino una coreografía que tiene un muy buen registro fílmico.

L. A.: Está en Youtube, está por partes.

Alumna: Pienso por ejemplo en la entrevista a las dos bailarinas que de pronto empiezan a contestar y se vuelven los otros los entrevistados, o también en el momento en que Luciana está en la bañadera. Me impresiona la pose, cómo termina llorando y enseguida hay un plano del Loro mudo. De nuevo aparece la situación de poder del entrevistador que se vuelve el entrevistado. A mí todos esos gestos no me permiten ver las dos partes de la película. Entiendo que hay un comienzo mucho más

"de materiales", casi plástico. Casi como si la película probara lo que puede hacer, como cuando hace desaparecer al Loro, y después deja de probar cosas y se entrega a esa ficción que le ganó. De pronto se volvió más interesante, realmente, lo que le pasaba al Loro, lo que le pasaba a la bailarina, y va ahí... es eso lo que va alimentado todo el resto. No siento un corte, algo que la película lo dejó. Simplemente eligió una historia para seguir. Yo no conozco a Blas. Entendí que era un coreógrafo o un bailarín importante porque él lo dice, pero también creo que esa escena muestra que ella tiene a su bebé y ya no baila por un tiempo y que el Loro eligió no irse a Canadá a ganar plata pero sigue con el micrófono... Para mí las películas tienen que decidir y ahí dejan cosas de lado, porque si no es el mundo. En ese sentido no veo las dos partes sino que veo una base, un contexto, que va nutriendo la historia que finalmente elige contar la película, que podría ser esa o la de Blas, pero es ésta.

A. M.: Sí. Para mí es como raro o problemático en sí mismo. Digo problemático en un buen sentido. Pienso en esa idea de una entrevista filmada en contraplanos en la que obviamente está la entrevista y al mismo tiempo uno fuerza el contraplano del que escucha. Además es más fuerte en este caso porque fue filmada después de que existió esa entrevista, empatando la luz exactamente igual, el cuadro, el lugar, etc., un esfuerzo fotográfico descomunal para que esos dos contraplanos peguen, lo cual obviamente construye la historia desde un punto de vista. Es como tratar de otorgar esa entidad de la película para que desaparezca la idea de una primera persona que sería el director. A mí no me interesaba hacer un documental en primera persona sobre la danza, en ningún momento me interesó.

A. A.: Pero está el indirecto libre...

A. M.: Sí. Pero también está la figura del Loro que es particularmente buena. Es como un niño, es como el niño del cine moderno. El que mira y no opina, un personaje que padece y es capaz de describir al mundo entero, mudo.

S. T.: Sí, pero tiene un final intenso porque le explica el sentido de todo lo que soñó... y se manda una interpretación que...

Alumna: Pero eso lo dice la película, tampoco lo vemos al Loro decir eso, también hay algo ahí. Está escrito.

S. T.: Sí, está escrito.

Alumna: Pero lo podría decir Alejo o Walter.

A. M.: Esa escena, originalmente, la dijo el Loro. Se actuó esa escena.

Alumna: ¿Y por qué no quedó?

A. M.: Y porque era linda, pero era tarde para que la película inaugure el último parlamento del loro. Aparte, hay que decirlo, era actoralmente compleja la situación. Había que decir eso, con ese texto, una mezcla de textos de varias cosas. Paul Valéry... era un Frankenstein. Pero... él lo decía y era una linda escena. Si la veías sola funcionaba. Si veías la película con ese final... era un poco...

A. A.: Muy feminista ¿no? Es decir, hace toda una interpretación que dice algo así como "mirá, que se revienten todo", que reviente la convención de lo que es una bailarina, de lo que es una madre... Me pareció muy feminista eso.

L. A.: Bueno, el sueño era un sueño real. Después A. M. usó algo de ese sueño real para poder decir lo que quería decir, que era algo sobre las mayorías y las minorías, las elecciones estéticas del grupo Krapp. Nunca vamos a elegir algo del estilo... Es decir que nunca podríamos, nosotros cinco del grupo, estar en un ballet estable, por decirlo así tan francamente. Primero porque no nos da la técnica. Segundo porque no nos da la disciplina.

A. A.: Claro, pero era demasiado fuerte. Y a mí me gustan, me encantan las narraciones orales que no son seguidas por lo del baile... no hay cuerpo ni nada, es un sueño, entonces es un sueño. Se cuenta íntegro, toda la película, estaba sin el color verde. Y está muy bien eso. Además, con todo el interés que tiene una narración porque de pronto te atrapa y decís "¿A dónde va a terminar?" Y de pronto irrumpe un relato sostenido verbalmente. Me pareció feminista por eso. De pronto ahí había demasiada violencia, para ser así nomás desplazada por esa línea...

A. M.: A mí me interesaba sobre todo ese sueño porque siempre hay una incógnita de cómo cazzo terminar. No sé si yo no estaba

mal, como políticamente, quiero decir pensando desde un lugar que no termina de cuajar con esta idea de canon, de gusto. No querer ni la cosa demagógica ni la cosa medio berreta, la película está todo el tiempo como negándose, también por un momento muy particular que fue en el momento en que fue hecha esa película. Pero es un gran misterio que no termina de encontrar su lugar verdadero y por razones morales está todo el tiempo como evadiendo lecturas posibles de su trabajo. Me da la sensación que es lo que le pasa un poco a Luciana o a Luis Biasotto o a los productores, que a mí me pasa también y que creo que ahí estaba la comunión verdadera de esta película. Como cierto grupo de artistas, enorme, por otro lado, que no, que no...

S. T.: Hay algo, en la película, con respecto al mundo de la danza, que me parece muy interesante. Es esta idea de inadecuación respecto a lo que podría llamarse "concierto universalista de la danza", ese discurso armado desde los lugares hegemónicos. El ballet va a ser siempre subalterno porque Ballet, con mayúsculas, el modelo al cual habría que llegar, es el de la Ópera de París, o el de la Scala de Milán, o el Royal Ballet o el New York City Ballet. *Carmina Burana* será muy exitosa, pero le cuesta jugar en las grandes ligas europeas...

A. M.: En Madrid sí funciona.

S. T.: Sí pero España, para la danza ¿es Europa? Quiero decir que los lugares centrales de legitimación son los países que históricamente son reconocidos como parte de una cierta narración histórica, sesgada por cierto, de la danza occidental. Los demás países quedaron al margen de esa narración. Estoy hablando de esa narración histórica que se pretende universalista, la que determina la historia global a partir de los modelos locales provenientes de Francia, Alemania y EEUU. Son los que dictan las normas, de donde provienen las teorías, todos sabemos cómo funcionan los mandatos estéticos que se diseminan en aquellos festivales, congresos, bienales, etc... que se organizan alrededor de ciertas problemáticas estéticas. Además está decir que muchos eventos se organizan a partir de la ayuda económica de organismos culturales que tiene el poder económico

de ayudar a exportar sus artistas. Entonces, volviendo al Loro, me encanta el nombre, además, porque creo que todos tenemos algo de loro más que de cisne. Esas pinceladas que aparecen, a través de unas botas de ballet folklórico, a través de los ensayos de *Carmina Burana*, a través del relato que hace un director de ballet sobre *El lago de los cisnes*, todo habla de una danza marcada por cierta imposibilidad. A través de un grupo, que yo considero uno de los mejores grupos actuales, pero que, a pesar de sus logros, sin embargo arrastra ese signo, ese signo fatal. Y justamente la película cierra con un bailarín, Blas, y con su sueño imposible. En ese sentido es otro sueño más, como el sueño de la chica que explota o el bebé que explota. Creo que lo que explota, permanentemente, son nuestros sueños. Creo que la película toma esta cuestión del desgarrar, yo lo veo también en el solo de Nielsen, en el final, es un solo desgarrado, ni siquiera es él, porque está filmando a través de un espejo, es la imagen de un cuerpo que no termina de organizarse. En ese sentido la película es muy conmovedora.

L. A.: Bueno, de hecho el productor yanqui con ese contrato horrible en un español atravesado, es un poco eso también.

S. T.: Bueno, Miami ya es un ejemplo de un espejo, en este caso *kitsch*, en el que reflejarse, para dar prueba de existencia.

A. A.: Me llama la atención del personaje del Loro que se lo presenta como muy ambiguo. No sé si es la intención, pero resulta un personaje muy ambiguo, sin expresión, porque no actúa. Pero está actuando... tiene un pequeño sesgo de sustracción el personaje. De hecho es sustraído en el final.

A. M.: No sé, me parece que es el estar de él en el mundo real.

A. A.: Sí ¿no?

A. M.: Así es... (Risas) Es eso, es un estado, es el estado de él.

L. A.: A veces está más presente.

A. M.: Es como la mezcla perfecta entre subjetividad y objetividad, alguien que está y es capaz de formar parte de lo otro y de opinar sin opinar. No sé, es raro. A mí me parece muy valioso él como figura para esta película, más haciendo caña, siendo el responsable de todo lo que escuchamos. Una especie de

punto de vista que está, sin ser del todo corpóreo.

A. A.: Cambiando del tema de lo sonoro hacia lo visual. Respecto al encuadre ¿hay alguna idea de cómo filmar el ballet? Sobre cómo se traduce, respecto al cuadro. ¿Cómo se produce el encuadre? Porque ahí aparece el director indicando: "la de pantalón rojo, la de blanco", supuestos primeros planos que no se presentan. Lo tuyo es un encuadre abierto, tomás todos los movimientos.

A. M.: Pasa algo en la danza y es que si vos cerrás mucho el plano (hay gente que lo hace), abrís el objetivo y tenés planos casi cutáneos de los bailarines, pero no ves la forma. Está muy ligado a cómo se filma en el cine hoy, se filma más bien en planos cerrados, seguimiento del personaje, una especie de subjetividad. Ya está, no se puede más con lo mismo. En ese sentido me interesaba más ver la forma, ver los cuerpos pero a distancia justa y no estar en esa especie de mundo de efectos y tener que estar al lado del personaje. Esa es la forma de filmar en general a un ballet. Después pasa algo más raro que es seguir a un personaje dentro de un ballet, con lo que se da la situación de volver a ver la forma pero a través de una sola persona, sin todavía jugar con esa cosa casi expresionista, casi de jugar con un cuadro hipercerrado, y que la dinámica de los cuerpos hagan lo suyo. Y acá sí pasaba de seguir a un personaje del ballet, pero siempre con esto de la distancia justa, que no perdamos la idea de forma, de vista. En ese sentido ésa es la manera en la que se organizó la filmación, primero los ballets pero después la película entera. Al tener el sonidista en cuadro estuvo prohibido el plano cerrado porque era el sonidista, pero también el protagonista. Entonces todo el tiempo se tendió a agrandar y agrandar el cuadro constantemente. Son poquísimas las escenas en que el Loro no tiene la caña, son dos escenas.

Alumna: Y hay solo dos primeros planos que son de ella, uno en la bañera y otro en la piscina.

A. M.: Yo igual creo que debe haber más primeros planos.

L. A.: Sí, él en el baño.

A. M.: En el baño, cuando la conoce a ella también hay algunos

Cine Documental

primeros planos... Sí, no hay tantos, es cierto, es como cuidado el valor del primer plano.

A. A.: Te preguntaba porque está dicho pero no mostrado, eso es lo que me interesa.

A. M.: Sí, es como filmar ficción para un documentalista.

A. A.: "Acércate, la de pantaloncitos rojos, la de blanco", pero en la cámara se ve desde un encuadre general, es decir, no muestra, la cámara muestra la decisión del director y ese desnivel se nota y me pareció interesante. Los únicos momentos en los que la cámara recorta son los de la marcha militar.

A. M.: Sí, pero eso también porque salió bien en el plano, en la marcha militar se filmó así porque salió bien, creo que si cortabas las botas es que sos medio grasún. Es como el límite de la ontología misma del plano, no forzar nunca al plano a ser algo que no es en sí mismo.

Alumno: Te quería preguntar, al final de los créditos agradecés al Gauchito Gil. Dos reflexiones, la primera es que el tema es la primera vez que yo lo veo... no pertenece demasiado a un ámbito intelectual al que se me ocurre pertencés vos. Y también es un fenómeno rural y urbano como también muestra la película. ¿Tuviste alguna experiencia en particular?

A. M.: No, el tema es que tengo una productora en la que somos cuatro y los otros tres son unos devotos insoportables del Gauchito Gil, soy completamente no supersticioso, me da lo mismo.

Alumno: O sea que es un guiño a ellos.

A. M.: Más que un guiño, es mi productora y ellos también tienen derecho a agradecer a quien ellos quieran, bastante hacen en la película como para no tener derecho.

Alumna: Creo que hay que rescatar al Loro, él para mí es el que hace el link entre el arte y el amor, o sea es el que une, quizás no desde lo formal y desde esa problemática que tienen ustedes como realizadores, sino el que une el trabajo con los afectos en relación al personaje de ella. Él es el que une *El lago de los cisnes* con el personaje de ella que quizás no es una asociación tan directa porque por ejemplo, *Krapp* es todo lo opuesto a *El lago de los cisnes*. Creo que él es el que imagina o

Cine Documental

quizás como estabas planteando, él es el que necesita que le abras un mundo de ficción, lo artístico, para amar a alguien o para acceder a la persona que quiere o acceder al afecto..

A. M.: Sí, entiendo, pero no sé, o sea, lo que pasa es que al ser el sonidista digo, es muy parecido al rol que tiene la cámara, en vez de ser la cámara es el micrófono y es naturalmente cómplice de cualquier tipo de subjetividad que venga de la película. En ese sentido es como una película medio cursi, de una película enamorada, incluso en lo folclórico.

A. A.: ¿Qué otra película nacional hay, documental o de ficción, digamos que tenga este interés estético?

S. T.: *El exilio de Gardel* fue una película importante en donde la danza tuvo un rol fundamental. El director Hugo Fregonese filmó en *Dónde mueren las palabras* (1946) una escena con coreografía de Margarita Wallman, que dura quince minutos, una cosa rarísima. Además, antes de la escena, filman un palco en donde un actor explica toda la coreografía, que además tiene que ver con el guión de la película. Estamos en 1946 y también la escena da cuenta de cuál era en ese momento el programa artístico de la danza en nuestro país: una mezcla de ballet con elementos expresionistas, provenientes de los maestros que iban llegando a Buenos Aires.

A. A.: Bueno estamos llegando al final de la hora, así que si no queda ninguna pregunta, muchas gracias por venir (Aplausos).