

**“Un film no puede cambiar nada en el espectador y, sin embargo, contra toda esperanza, uno sigue haciendo films”. Entrevista a Raúl Beceyro**

Por Fabián Soberón\*

En este diálogo realizado de forma virtual en marzo de 2018, el crítico, ensayista y cineasta Raúl Beceyro (Santa Fe, Argentina, 1944) se refiere a múltiples problemas: las relaciones entre documental y ficción, el lugar del tiempo y de la duración, la cuestión de la función del arte, lo político en el cine, el lugar de Deleuze en los estudios teóricos, la televisión y el pensamiento de Jean-Louis Comolli. También nos entrega ideas sobre la realización de sus películas.

Lo que impacta al leer sus ensayos y ver sus películas es la interacción fructífera y lúcida entre praxis y pensamiento. El director forma parte de esa pléyade escasa pero benéfica que aúna reflexión crítica y realización audiovisual, con parejos resultados. Aunque sus películas se han volcado principalmente al documental, ha realizado también dos ficciones: *Gaitán a casa* (1967) y *Nadie nada nunca* (1998).

Raúl Beceyro no escatima la ironía tanto en sus libros como en sus producciones audiovisuales. En esta entrevista esa chispa necesaria no está ausente. Escribió, entre otros libros, *Ensayos sobre fotografía* (2003), *Cine y política. Ensayos sobre el cine argentino* (1997) y *La historia de la fotografía en diez imágenes* (1980). Filmó, entre otras películas, *La casa de al lado* (1985), *Reverendo* (1986), *Candidato* (1989), *Miradas sobre Santa Fe* (1992), *Guadalupe. Imágenes de Santa Fe 1* (2000), *Jazz. Imágenes de Santa Fe 2* (2005), *2007. Imágenes de Santa Fe 3* (2008), *Domingo 24 de octubre* (2011) y *Rafaela* (2012).



Cherry, Imsand, Camorini y Beceyro durante la filmación de *Candidato*

**Fabián Soberón:** ¿Cuál es la relación que hay para vos entre ficción y documental?

**Raúl Beceyro:** Tengo la impresión de que hay un malentendido sobre la relación entre documental y ficción. Cine, como madre, hay uno solo, y cuando maneja materiales (personas, lugares, hechos) que pertenecen al orden de lo real, que existen antes y después del film, entonces esa película se llama documental. Cuando los materiales que enfrenta han sido inventados, imaginados, cuando solo existen para ser filmados, entonces ese film se llama ficción. Esa diferencia de naturaleza entre los materiales de uno y otro film obliga a la utilización de técnicas diferentes en los dos casos, pero los procedimientos narrativos son los mismos.

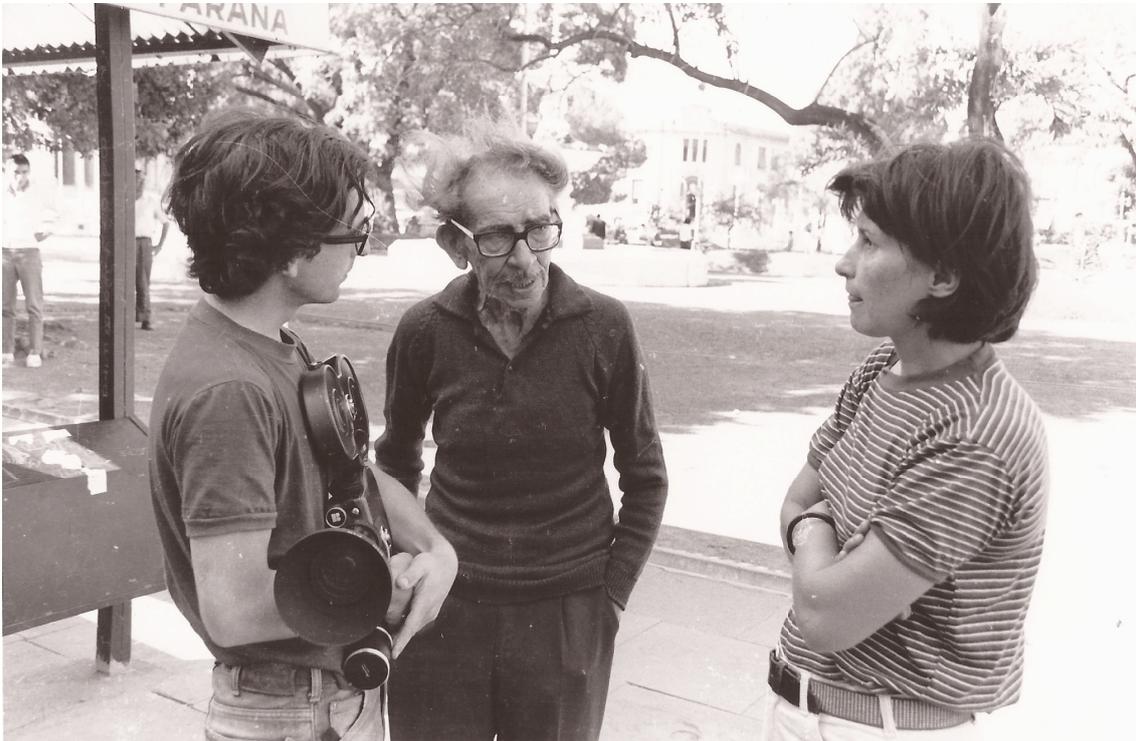
**F.S.:** Has hecho películas de ficción y también has hecho documentales. Por momentos, tengo la impresión de que el documental te desvela, que ha atravesado toda tu vida. El documental es el cine, me parece que se podría decir siguiendo algunas ideas de tus ensayos.

**R.B.:** Como espectador he tenido experiencias y placeres extraordinarios con documentales y films de ficción, y sería injusto preferir, como espectador estoy hablando, uno u otro. Y cuando uno hace cine, en un punto sigue siendo aquel espectador, pero, claro, no es lo mismo ver que hacer cine. Y resulta que las ideas que uno ha tenido, en su mayoría, han sido para hacer esos films llamados documentales. Salvo mi primer film, *Gaitán a casa*, sobre una base escrita por Juan José Saer, y *Nadie nada nunca*, sobre la novela de Saer, todos mis films son documentales. Recuerdo que puse una secuencia de ficción en el documental *La casa de al lado*. ¿Por qué lo hice? Porque era la única manera de "decir" algo, con los medios que tiene el cine para "decir" las cosas. Jean-Louis Comolli decía que el documental no puede mostrar todo, por ejemplo el Cónclave para elegir al Papa. Y que la ficción sí puede, incluso mostrar el Cónclave, pero mintiendo.

**F.S.:** En el breve ensayo sobre "Cine y región" —en el libro *Cine y región*, 2014— decís que las obras del mendocino Antonio Di Benedetto y del santafesino Juan José Saer demuestran claramente que un escritor nacido en el interior de la Argentina no tiene ni obligaciones ni imposibilidades. Me gustaría que ampliaras esta idea.

**R.B.:** En cierta época se hablaba de "Literatura regional", cuando se hablaba de lo que se escribía en el "interior" del país. (Interior de qué, me pregunto.) Y se suponía que había imperativos que los libros escritos por quienes no vivían en la ciudad de Buenos Aires debían respetar. Un escritor santafesino, por ejemplo, debía tener como personajes a habitantes de la isla. El color local, que le dicen. Pero eso no es todo: se supone que los procedimientos narrativos

utilizados por el escritor regional debían ser más bien rudimentarios. Una construcción sofisticada, trabajada, debía dejarse para, supongo, los que vivían en Buenos Aires o en otros países. Ese prejuicio fue destruido por un escritor como Saer, que habló de todos, con los procedimientos narrativos más elaborados. Con el mendocino Antonio Di Benedetto pasa lo mismo. ¿Sobre qué, y de qué manera, podía escribir un escritor que vive en Mendoza? Di Benedetto, como Saer, contestan: sobre todo, sobre todos, de todas las maneras. Esto queda claro porque tanto Saer como Di Benedetto son escritores extraordinarios, y “Zama” y “Glosa” grandes novelas.



Juan L. Ortiz, Marilyn Contardi y Raúl Beceyro en Paraná, 1971

**F.S.: ¿Por qué le dedicaste tres películas a la “Imagen de Santa Fe”?  
¿Qué función tiene el cine que procura una imagen de Santa Fe?  
¿Testimoniar, denunciar? ¿Tiene alguna función? O quizás el cine no  
deba tener funciones.**

**R.B.:** Adorno hablaba de la función del arte, como "la función de lo que tiene no función". En otras palabras, el arte no sirve para nada. Hice varias "imágenes de Santa Fe" y tengo un film que se llama *Miradas sobre Santa Fe (1992)*. Se trata de "lo que se ve", y de quién lo ve. Si esa tarea del arte (hacer ver) en general y de la literatura en particular, según Conrad en el Prólogo de "El negro del Narciso" es algo evidente, ¿cómo no pensar que en el cine eso lo es todavía más? Así que Imagen de Santa Fe, o Mirada sobre santa Fe, quiere decir, simplemente, un film sobre Santa Fe.

**F.S.:** **Tu idea de las relaciones entre cine y política se sale de la idea del cine de denuncia social. Hablás, más bien, de un cine sobre políticos y políticas. Cuando vemos tanto el documental sobre Alfonsín como sobre Griselda Tessio y el candidato Cáceres vemos una aspiración al registro y a la búsqueda de "dibujar" o "esculpir" (para seguir a Tarkovski) una atmósfera, un modo de vida de los políticos o candidatos. Me gustaría que amplíes esta idea.**

**R.B.:** Siempre me interesó lo político, los hechos políticos, los hombres políticos, los acontecimientos políticos. Al cine documental también le interesó lo mismo, desde que en el 60 el grupo de documentalistas norteamericanos hizo *Primarias*, el modelo de todo documental sobre lo político. Y tuve la idea para hacer varios films políticos: entre ellos *Candidato*, cuando seguí a un candidato a gobernador (de Santa Fe, por supuesto) en su campaña. Recuerdo que varios años después ese candidato me recriminó que en el film su "discurso político" ocupaba un lugar menor, y que se veía más bien lo que hacía, no lo que decía. Es que desde el comienzo me pareció que el oficio de político era un trabajo manual, físico: se está todo el tiempo viajando, saludando, conversando. Solo el caso de Raúl Alfonsín, a quien filmamos en el 94 para *La Convención*, y luego dos años después, en una visita a la Universidad Nacional del Litoral, para presentar su libro, es diferente. Su discurso político es importante, porque Alfonsín era un intelectual (otro caso

parecido es el de Arturo Frondizi). Es un intelectual no porque haya leído unos libros más, es intelectual en la política, reflexiona y piensa en el hacer político, y me pregunto en qué piensan muchos de los hombres políticos actuales.

**F.S.:** En dos ocasiones al menos —en dos ensayos— dijiste que el documental dura lo que tiene que durar, que no tiene ninguna obligación con la duración. Incluso dijiste que la imposición de una duración viene del mercado. ¿Con que criterios podemos pensar la duración? Es decir, ¿cómo sabemos “lo que tiene que durar” el documental?

**R.B.:** La duración de los films que hago siempre ha sido un misterio para mí. Cuando hice *Guadalupe* al principio pensaba que iba a durar la media hora más o menos que duraban mis films anteriores. Duró 18 minutos. Uno de mis últimos films, *Rafaela*, dura 1 hora 47 minutos y al comienzo pensaba sobre todo en filmar una reunión de personas mayores que festejaban los 50 años del final de la escuela secundaria, y eso no podía durar más de media hora. Me consuelo pensando que en el campo del cine documental hay grandes films que duran 30 minutos —pienso en *Noche y niebla* o *La lucha*— y grandes films que duran 9 horas y media, y por supuesto que pienso en *Shoah*.

La duración estándar de las películas, esa hora y media, es algo que impone el mercado, y el margen de libertad del cine documental (que se produce porque es algo que, en principio, no actúa en el mercado) conduce a hacer films “que duran lo que tienen que durar”.

Las películas del más grande documentalista contemporáneo, Frederick Wiseman, plantean el problema de la duración de otra manera. Películas de Wiseman duran 84 minutos o 6 horas, y últimamente no bajan de las 3 horas. Las películas de Wiseman no son más o menos buenas por su duración. Algunos de sus films son obras maestras y algunos no, y en eso la duración no

tiene nada que ver. Las 4 horas de *At Berkeley*, uno de sus films recientes, son lo que tenía que durar.



Vladimir Imsand, Carlos Essmann y Raúl Beceyro durante el rodaje de *La casa de al lado*

**F.S.:** La película que hiciste sobre la visita trunca de Jean-Louis Comolli a Santa Fe (*Domingo 24 de octubre*) puede ser vista de diferentes maneras: como una ficción falsa sobre la visita de Comolli, como un ensayo sobre el documental, como una clase filosófica sobre Comolli y el cine. ¿Cuál fue el motor de esta película y cómo la ves, la pensás ahora, más allá de la intención inicial?

**R.B.:** Jean-Louis Comolli iba a venir a Santa Fe y habíamos preparado una filmación con él, en una conversación conmigo, para un eventual film. Incluso, como él no conocía *La lucha*, el gran documental canadiense, pensábamos filmarlo mientras lo veía, y conversando después.

Finalmente Comolli no vino a Santa Fe y entonces desarrollamos la jornada “Comolli” con proyecciones de varios de sus films y presentaciones donde hablábamos de las cuestiones que pensábamos conversar si hubiera venido. Ese mismo domingo, antes de esas proyecciones, hicimos un asado, que hubiera compartido Comolli, y ahogando las penas en unos vasos de vino me filmé (de una manera que imitaba la manera de Comolli de filmar algunos de sus films) hablando de Comolli. Y luego, en el montaje, incluí fragmentos de algunos films, sobre todo de *Un vivant qui passe*, de Claude Lanzmann, y lo que Comolli dice de ese film. Ese fragmento del gran libro de Comolli “Ver y poder” (sus otros textos son menos convincentes) es un gran análisis de films. Mi film termina con tomas de la preparación del asado.

Ese film es lo que se me ocurrió, y no sé qué es, de todo lo que proponés. Pero siempre, con los films que uno ha hecho, pasa lo mismo: uno tiene una idea para hacer el film, y no sabe bien ni qué va a ser, ni —aún menos— qué es eso que a uno se le ocurre. Simplemente uno empieza a trabajar para poder materializar esa idea inicial.

**F.S.:** En la película sobre Comolli hay un uso de la teoría para armar la pieza. Pensé si podríamos discutir aquí la idea de Deleuze acerca de que los cineastas son filósofos que piensan con imágenes en movimiento. Es decir, cuando leí a Deleuze pensé en cómo podría verse la actividad del pensamiento en las imágenes. Cuando vi tu película pensé que vos ponés al pensamiento (verbal) en relación directa con las imágenes y a medida que avanza la película tus explicaciones verbales se reducen y pareciera que las imágenes rodadas y puestas como insertos funcionan como una pequeña máquina de pensamiento. A su vez, recordé algo que me dijo Comolli cuando lo entrevisté: El cine vence a la muerte...

**R.B.:** Ya sé que Deleuze es alguien muy considerado por los estudiosos de cine, y por los estudiantes de cine. Una vez, aprovechando un viaje a Francia,

leí sus dos tomos, “La imagen movimiento” y “La imagen tiempo”, y me pareció que era menos interesante de lo que pensaban algunos de mis amigos. En realidad Deleuze habla del cine clásico, al cual se refiere con lo de Imagen movimiento, y del cine moderno, con lo de Imagen tiempo y, por otra parte, los ejemplos que toma son de films que en algunos casos no son muy interesantes. Me resulta difícil de entender el cariño que sienten cineastas o aspirantes a serlo, por Deleuze, pero no me voy a poner a militar contra Deleuze. En esos casos tomo “Qué es el cine”, de André Bazin, y ahí encuentro consuelo.

Desearía que Comolli tuviera razón, pero cada vez que veo, en el plano final de *Love Stream*, el último film de Cassavetes, al propio Cassavetes diciéndonos adiós, pienso que la muerte, que es muy injusta, es también muy poderosa.



Raúl Beceyro y ex compañeros de colegio durante la cena aniversario que forma parte de la película

*Rafaela*

**F.S.:** En uno de tus textos decís que un documental interpreta la realidad, en alusión a la ilusión de la copia de la realidad. Alguien podría suponer que algunos programas de televisión buscan interpretar la realidad (aunque podríamos pensar que en la televisión hay más marketing que pensamiento). Si esto fuese posible, ¿cuál sería la diferencia entre documental y televisión?

**R.B.:** Nunca voy a olvidar, ni a perdonar, que para mostrar por televisión *Faits divers* (Noticias policiales), de Raymond Depardon, en Francia redujeron su hora y media a 52 minutos, porque ese era el lugar que le reservaban. Por otra parte la Televisión Pública norteamericana financia los films de Wiseman, y los pasa en horarios centrales. No está nada mal.

Pienso que la Televisión es un “medio”. Medio para ver películas, para informar, para divertirse. Es todo eso, o más bien cada una de esas cosas en el momento en que lo es. No es muy interesante, como no son muy interesantes otros “medios”, como por ejemplo el teléfono o el correo. Debo confesar que durante muchos años leí con regocijo las críticas de televisión escritas por Roberto Maurer, que hablaban tanto de la televisión como del propio Maurer.

**F.S.:** ¿Cómo crees puede ser visto el documental *Reverendo*? ¿Pensás que la ironía es un disparador de lectura? ¿O hay solo un interés etnográfico al mostrar la vida del reverendo y de los fieles?

**R.B.:** He tenido con la recepción de *Reverendo* una experiencia muy interesante. Se estrenó a fines de 1986 en el Paraninfo de la Universidad, junto a otros films hechos en el Taller de Cine UNL. El Paraninfo estaba lleno pero el público no era homogéneo: había por un lado el público habitual de nuestras películas, gente universitaria o cinéfila de Santa Fe, pero por otro lado estaban los seguidores del reverendo. Y durante la proyección, y a la salida, hubo chisporroteos entre un público y el otro, porque mientras algunos se reían de algunas cosas (por

ejemplo cuando al final el reverendo bendice al equipo de filmación), otros miraban esas reacciones sorprendidos porque ellos veían lo mismo que veían en las reuniones del reverendo. Dos conclusiones: en esa ocasión se había producido una mezcla de públicos que normalmente no se da, y además cada espectador había visto el film a través de un “saber” que hacía de éste, como films diferentes. Y mientras tanto ¿qué “decía” el propio documental? Como no había una voz en *off* que aclarara el sentido de lo que se mostraba, de lo que se decía, cómo aparecía el reverendo, diciendo qué y mostrado de qué manera; aparecía como “disponible” ante cada uno de sus espectadores. Claro, uno había filmado ciertas situaciones, a cierta distancia, de cierta manera, y todo eso uno pensaba que debía “llegar” al espectador. Pero el “saber” del espectador, lo que pensaba “antes” del documental, y que seguía igual “después” de verlo, asimilaba todo lo que el cineasta había hecho. Después de eso aprendí a ser un poco más humilde: un film no puede cambiar nada en el espectador y, sin embargo, contra toda esperanza, uno sigue haciendo films, con la unión de que finalmente, algún efecto tendrá sobre alguien.

**F.S.: En *Jazz* —y en otras películas— hay largos planos que se demoran en un rostro, por ejemplo, o en una acción. ¿Te interesa la idea de Deleuze de la imagen tiempo al pensar este tipo de planos o estás pensando en otra cosa? Pienso en la idea de la simultaneidad de tiempos que se cuelan en el encuadre gracias al montaje interno, por ejemplo.**

**R.B.:** Alguien dijo que si se mantiene un plano suficiente tiempo, la realidad terminará por confesar su sentido. No sé si es así, pero la duración del plano es un instrumento esencial en el oficio del cineasta. Más o menos largo, y se dice otra cosa.

Mucho se dijo de las razones por las cuales se justifica el plano-secuencia, ese plano que desarrolla, él solo, toda una situación. Se habló de su carácter “democrático”, dado que, al no fragmentar en planos, el cineasta no “obliga” al

espectador a mirar esto y no otras cosas. También se habló de la preservación de la duración en el trabajo del actor, que es posible en el plano secuencia. Ninguno de estas explicaciones: poca democracia hay en el plano secuencia del intento de suicidio de Susan en *El ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940), todo visto en un plano fijo elegido por el narrador. Y tanta servidumbre del actor hay, quizá más, en un plano secuencia o en una serie de planos.

Lo que sí hay en el plano secuencia es la preservación del tiempo. Cuando se cuenta “el paso del tiempo”, el plano-secuencia es muy útil. Así lo entendió Lindsay Anderson en *If...*, cuando usó por única vez en todo el film un plano secuencia para mostrarnos la espera en la antesala del castigo.

**F.S.:** En el ensayo “Cuestión de principios” —también en el libro *Cine y región*— te referís directamente a los documentales en primera persona. Manifestás cierto desinterés por este tipo de realizaciones. Decís: “Así que también detesto la primera persona en el documental”. ¿A qué se debe este rechazo o desinterés?

**R.B.:** Me desagrada la primera persona cuando aparece solo por narcisismo, y eso es lo que veo muy a menudo. Las desventuras de los cineastas son en general poco interesantes, y solo cuando explican el film, o cuando están en la base de la propia existencia del film, son justificables.

---

\* Fabián Augusto Soberón es Licenciado en Artes Plásticas y Técnico en Sonorización por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como Profesor en Teoría y Estética del Cine en la Escuela Universitaria de Cine y como Profesor en Comunicación Audiovisual y Comunicación Visual Gráfica en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNT. En 2014 obtuvo la Beca Nacional de Creación otorgada por el Fondo Nacional de las Artes. Fue traducido parcialmente al portugués, al francés y al inglés. Libros publicados: la novela *La conferencia de Einstein* (1ª edición en 2006; 2ª edición en 2013); en el género relatos: *Vidas breves* (2007) y *El instante* (2011); en el género crónicas: *Mamá. Vida breve de Soledad H. Rodríguez* (2013), *Ciudades escritas* (2015) y *Cosmópolis* (2017); y el volumen *30 entrevistas* (2017). E-mail: [fsoberon2003@gmail.com](mailto:fsoberon2003@gmail.com)