



HACERCINE

Pasión por la narración: entrevista a Sergio Schmucler

Passion for the narration: interview with Sergio Schmucler

Pedro Alberto Klimosvsky y Martín Iparraguirre
Universidad Nacional de Córdoba y Universidad Nacional de Villa María.
Córdoba, Argentina
pklimovsky@gmail.com
martinipa@hotmail.com

Resumen



Córdoba ha dado pocos realizadores tan prolíficos como Sergio Schmucler quien, a lo largo de su carrera, ha abordado distintos géneros en casi todas las formas de producción: desde la ficción pura y dura con *La Herencia* (2008) y *La sombra azul* (2012), al documental de producción colectiva como *Guachos de la calle: Memorias del desarraigo* (2015) o de realización autogestionada como *Canción de Mariano* (2007), siempre con un explícito compromiso político como marca común. Podría decirse que el cine de Schmucler participa de esa categoría un tanto endeble pero rápidamente identificable de cine político, aunque sin hacer de ella una bandera de militancia partidaria ni una estrategia de venta comercial.

Formado en México en antropología social, tras su exilio obligado por su militancia política en la década del '70, Schmucler terminó escribiendo guiones para documentales y telenovelas en la cadena Televisa, aunque, desde su regreso

a Córdoba en 2002, profundizó en sus verdaderos intereses políticos y su particular visión del mundo. Si bien su vocación primordial es la literatura, la obra completa del director se puede encuadrar en dos categorías principales: su voluntad de revisar la última dictadura cívico-militar a través de las experiencias de sus víctimas –desde una impronta eminentemente personal ya que ese proceso histórico atravesó y marcó su vida–, y una preocupación constante por filmar las consecuencias sociales del capitalismo, enfocándose en las estrategias de resistencia de distintos colectivos sociales.

Guachos de la calle es el mejor ejemplo para entender la confluencia de su mirada antropológica con sus posiciones políticas. Documental sobre el grupo de rap *Rimando Entreversos*, formado por jóvenes de villas miserias y asentamientos marginales de la ciudad de Córdoba, Schmucler concibió a la propia película como un proceso transformador de la vida de sus integrantes, quienes ejercitan el arte como una forma de lucha, construcción de identidad y expresión colectiva. En la siguiente entrevista, el director analiza su propia historia con el cine y sus métodos de trabajo.

N de la E: Fotografía, gentileza Sergio Schmucler

Entrevista realizada en Córdoba, en el mes de junio de 2017
Revista TOMA UNO (Nº6): Páginas 113-119, 2018

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico) - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/index>

Esta obra está bajo Licencia Creative Commons BY-NC-ND 2.5 Argentina



¿Cómo te presentarías?

SS: Mi nombre es Sergio Schmucler, soy modelo 1959, nací en Córdoba, y rápidamente ingresé a la militancia política en los años '70 lo que me llevó, apenas después del Golpe de Estado, a exiliarme en México. Allí estudié antropología social y paralelamente escribí cuentos, tuve una revista literaria, y a raíz de eso me fui enamorando del cine, al punto que terminé estudiando guión cinematográfico. Entonces, mi vida profesional siempre estuvo rondando entre la escritura de guiones y la pasión antropológica, aunque estoy hablando de hace muchos años.

Cuando vuelvo a Córdoba, en 2004 empieza a moverse el asunto del cine porque desde el INCAA empieza a pensarse en federalizar un poco más la producción, y aparece la posibilidad de producir en dos o tres lugarcitos que no sean Capital Federal. Y presenté un proyecto, un guión, y me lo aprobaron. Un año antes yo había hecho un documental sobre la historia, *Canción de Mariano*, apoyado por Francisco D'Intino con dinero del INCAA. Esa fue la primera experiencia en Córdoba, hasta que gané el concurso con un proyecto que fue *La Herencia*, que se realizó paralelamente a *Hipólito* y *El invierno de los raros*. Después se sumó *De Caravana*, que no había sido aprobada, gracias a la insistencia de su director, Rosendo Ruiz, y finalmente fueron las cuatro películas que dieron inicio a toda esta reaparición del cine cordobés.

Respecto de tu forma de trabajo, ¿cómo inicias tus proyectos?

SS: Quizás por esta dicotomía mía, esta cosa entre el documental y la ficción, que se pelean y no se pelean porque quizás también son complementarios, la verdad es que no tengo una metodología para llegar a una película. Puedo relatar cómo surgieron todos mis proyectos...

Canción de Mariano, apareció por una necesidad personal de reflexionar y poner en presencia ese debate acerca de qué era ser Montonero a los 17 años en la ciudad de Córdoba, pero pensando en intervenir, en interpelar a la sociedad, no como una reflexión autobiográfica que también lo es; pero el sentido era ponerlo en discusión.

La Herencia fue por este entusiasmo que me generaba que hubiera un concurso, yo tenía un guión, lo había presentado a Columbia en México y habían comprado los derechos durante dos años, pero no hicieron la película y me lo devolvieron. Cuando acá se abren estos concursos me dicen "¿qué tenes?", y yo respondo que tengo esto pero es un *western* y bueno "hagamos un *western* en Córdoba".

Después, lo de *Curapaligüe* fue porque de pronto me llega un libro de un historiador de la zona de General Pico y me conmovió de una manera increíble. Me abrió la cabeza. Yo me había ido tres meses a México a trabajar, luego volví y me fui tres meses a La Pampa y me entusiasmó porque era un pueblo que no existía. Lo presenté a los subsidios del INCAA y me lo aprobaron rápidamente.

La sombra azul ya fue otra historia: Mariano Saravia había escrito un libro que se llama igual sobre la historia de un policía que fue torturado por sus propios compañeros en la dictadura, aunque la verdad no me gustó el libro. Un año después, yo quería decir ciertas cosas sobre las formas que adoptó la institucionalización de la lucha por los derechos humanos, estaba incómodo con eso, y de pronto me acordé que ese

libro me podía servir para decir lo que tenía ganas de decir. A pesar de que me quejo mucho, en el sentido de que me parece terrible la burocracia y la administración del cine, sigo pensando que es una herramienta para decir cosas, porque personalmente no me interesa mucho la imagen, no tengo idea de cómo se manejan las luces, pero me gusta el cine porque me gusta contar historias, a veces en modo documental, a veces a través de la ficción.

¿Cómo trabajas entonces la puesta en escena, la relación con los actores cuando es ficción o con los personajes cuando es documental?

SS: Nunca me gustan mis películas, nunca me gusta ver el final, preferiría no haberla visto, me arrepiento prácticamente de todo excepto de algunos momentos, por ejemplo, de *Curapaligüe*, o momentos de *La sombra azul*. Quiero decir que ya no sólo salgo disconforme sino que entro con cierta disconformidad a filmar una película. Entonces cuando comienzo una filmación, una vez que ya está el proyecto, que ya está el guión, hago como una suerte de desarrollo, no dibujándolo pero sí para que yo pueda imaginar cómo visualizarlo. Nunca hasta ahora me ha pasado de terminar contento con esa visualización. Arranco incómodo, en el medio empieza una incomodidad mucho mayor que es porque “yo pensaba que el director de foto me iba a entender y me doy cuenta que no”. Me ha pasado siempre inevitablemente, nunca puedo expresarle lo que quiero ver ni él lo entiende. Sigo en busca del director de fotografía que me interprete. Me pasa además que amo cines tan diversos que es casi patológico: a mí me gusta *Duro de matar*, me gusta *Terminator* y me gusta Lisandro Alonso, y no sé como hago para compatibilizar ambas cosas. En ese mundo de placeres que me provoca el cine no encuentro mi estética, entonces trato de esforzarme a partir de la narración y por eso voy con el director de foto y confío ciegamente en el director de foto, lo mismo hago con el sonidista y con todos los otros rubros, aunque tengo la suerte de que un hijo mío es sonidista y me tiene paciencia. Nadie puede encontrar lo que no sabe que quiere y esa es mi desgracia: no sé que quiero, tengo una idea que después, cuando la empiezo a explicar, me doy cuenta que estoy inventando porque no sé qué quiero exactamente. De pronto pienso: “¿No será que a todos les pasa lo mismo?, ¿que también Bergman sufría de esta manera?” No lo sé y tampoco me interesa, lo que sé es que para mí es muy sufriente, es frustrante porque en el proceso hay un momento que el *set* me desgasta, el lugar donde estoy, esa cosa tediosa de la espera al cambio de luces, el maquillaje, el vestuario, se me vuelven insoportables, me pongo a jugar... tengo siempre un balero, entonces juego. Realmente no me gusta, por eso digo siempre “yo tengo que escribir, ¿por qué tengo que estar haciendo esto?”, pero hay una cosa fascinante también.

¿Cual sería entonces tu idea de estilo en el cine?

SS: Yo tengo tres ficciones y tengo cuatro documentales, no me atrevería a pensar en un estilo propio. Creo sin embargo que hay gente que sí reconoce algo que le da continuidad a mis películas, ciertas obsesiones digamos que, creo, son buenas y las aplico en términos de la dirección actoral o de cierto ritmo en la edición. Pero para mí esto es una especie de piedra que rueda, el cine es como un viento que me

atropella y que yo creo controlar pero después me arrasa y no termina nunca porque en la edición también me sucede lo mismo. Me acuerdo de estar con la asistente en la edición y decirle “bueno, hazlo vos porque no nos ponemos de acuerdo, no me estas entendiendo nada, no me gusta lo que vos me propones”. Entonces de pronto ocurre la gran crisis porque me doy cuenta de mi propia inoperancia. Pero insisto: ahí creo que hay un modelo pero yo no lo podría definir. Yo trato de ser amable y no me sale, trato de estar tranquilo y no lo estoy, trato de dormir bien la noche anterior y no puedo dormir. Y después termina la película y me gusta estrenarla. El día del estreno es un día de mucho estrés pero de mucho disfrute también porque me gusta escuchar devoluciones. Aunque odio cuando me dicen que mi película es mala, y realmente es una especie de bronca terrible, porque tampoco yo las defiendo pero no me gusta que me lo digan. Eso sí, me gusta mucho cuando sirven como un espacio de reflexión: me hace sentir una sensación de deber cumplido.

En el mismo orden, ¿cuál es tu idea de autor?

SS: Creo que sí hay una cosa autoral pero no lo restringiría al cine, sumaría mis novelas también porque me parece que siempre detrás de cada proyecto digo las mismas cosas, hablo del desarraigo, hablo de la destrucción que provoca el capitalismo en la vida de los seres humanos, siempre digo lo mismo bajo distintas fórmulas. Mi primera novela, que se llama *Detrás del vidrio*, está mucho más cerca de las reflexiones de *Curapaligüe* o de *Canción de Mariano* y de *La sombra azul* que *La Herencia*, y sin embargo *La Herencia* tiene mucho que ver con ciertos códigos y formas de la narración de aquella. Ahí sí hay una forma autoral, hay como dos o tres preocupaciones digamos, porque todas están atravesadas por la melancolía del desarraigo o por pensar el desarraigo, y bueno, lo entiendo porque es mi eje en la vida. Yo me siento tan mexicano como cordobés, entonces no hay forma de escaparme de ese sentimiento. Siento que de eso puedo hablar, debo hablar, quiero hablar, entonces sí creo que hay una cosa autoral pero en términos narrativos te diría, incluyendo al cine como un sistema narrativo.

¿Cómo crees que se puede aprender a hacer cine y qué se puede enseñar al respecto?

SS: A esta altura de mi vida reivindico el valor de la educación formal. Porque primero odiaba las escuelas, me parecía un desperdicio de tiempo, pero en este momento me parece que vale, que es una experiencia importante estar dos o tres años en una escuela que proponga más en términos filosóficos y de pensamiento que de técnica. La técnica es tan fácil, tan rápida y siempre hay gente que la maneja, pero las ideas no. Entonces, en ese sentido creo que hay que estudiar, me parece que es bueno que un joven que le interesa el cine se meta en una universidad, porque no le recomendaría ir a una escuela en Córdoba, le recomendaría ir a la Universidad Nacional de Córdoba; no ir a San Antonio de los Baños en Cuba o a la ENERC en Buenos Aires, porque me parece que el cine en cuanto mecanismo cultural de expresión identitaria debe estar arraigado a lo que uno es. Lo segundo que hay que hacer es trabajar con mucha modestia en todos los rodajes que se pueda, publicitarios, lo que sea, pero cargar una cámara, cargar un trípode, saber que una pila se acaba y empezar a temblar

porque el otro sigue hablando y la luz y en fin..., es una dinámica de trabajo que si no se conoce después es como una pared, entonces yo creo que eso es muy importante.

Respecto a cómo enseñaría cine, prefiero las escuelas que proponen mucha literatura, ver mucho cine y generar espacios de reflexión y de debates. No creo hoy por hoy que lo más valioso sea hablar de guión, una materia con esas estructuras de tipo manual me parece que ya no existe, los grandes cineastas no trabajan con guión. Creo además que si estás cuatro años adentro de una escuela de cine, el cincuenta por ciento de ese tiempo tendría que ser el maestro de estética, el profe de historia del arte, historia del cine, pero ver cine, no historia por historia, sino ver película tras película una vez por día o cada dos días. Es insoportable cuando ves chicos que salen de una escuela y vos decís "che Bergman" y te dicen "¿qué se yo quien es Bergman?". Me parece que es una ofensa al amor por el cine mismo. Entonces, por un lado hay que imaginar una escuela donde lo prioritario sea la cultura, el arte, porque vos estás formando tipos con un *back up* creativo espiritual con mucha literatura, mucha música. Esa sería para mí la escuela ideal.

Me preocupa muchísimo la ignorancia absoluta de la gente que sale de las escuelas de cine. Estoy pensando en la escuela del CCC de México que es como la ENERC pero inclusive la ENERC o la universidad del Cine, que es privada, de donde salen tipos que manejan una cámara como dioses, te hacen una toma impecable. Ahora, ¿qué quieren contar? Y yo creo que ese es el gran desafío del cine, es seguir siendo un mecanismo de reflexión y de mostración identitaria. Nosotros nos llenamos de esto y decimos por qué hay que defender al INCAA y por qué hay que defender la Ley de Cine, porque sino ¿cómo se muestra un pueblo?, ¿cómo se muestra a sí mismo? Lo que pasa es que si no hacemos esas reflexiones y esa formación cultural en realidad el cine que estamos haciendo refleja imaginarios que no son los nuestros, cada vez más unificados. Lucrecia Martel escribió hace poco una cosa que me encantó: mientras al cine lo sigan haciendo las clases medias cultas del mundo, cada vez va a ser más único, más discurso único, por más que en Córdoba defendamos al cine. Pero ¿el cine que estamos haciendo es un cine que realmente desafía esa identidad global? ¿La somete a una discusión desde una identidad propia? La prioridad de lo local en el cine es lo que puede hacerle tener algún tipo de sentido.

Respecto al espectador, ¿qué idea de espectador tienes?, ¿cómo te llevas con el espectador?

SS: Como tengo esta matriz muy comercial detrás, cuando uno hace una telenovela lo primero que tenés que saber es a qué público va dirigida. No puedo dejar de pensar eso. Yo no pienso el cine si no es primero definiendo la pregunta sobre ¿quién me interesa que vea esto? Ese quién me interesa no quiere decir que obture la visión de otros sectores, definen mi posición, la forma que va a adquirir lo que yo quiero contar. Entonces, hay una relación previa con el público, intuitiva, prejuiciosa, es decir, yo hago esta película porque quiero que la vea tal tipo de gente. Como ahora todo se hace en relación a los festivales, los públicos están muy definidos en realidad, no sólo por mi sino en general, aunque la gente diga: *no, yo me expreso libremente*. Mentira, están pensado en los curadores de los festivales que a veces son los críticos también, entonces ahí hay una combinación feroz. En términos de públicos, hay una previa relación y después viene la siguiente que es cuando ven la película que te

salió: *uno hace el cine que puede*, escribió alguien en la última revista de Directores de la DAC, no el que quiere, el que puede, pero no por la pobreza o por la técnica, sino porque te da la cabeza o no. Bien, entonces el público después ve otra cosa, no ve ni lo que vos quisiste, ni lo que vos pensabas en términos de público, porque ese público que tenés en la cabeza no es el que tenés enfrente, prácticamente nunca me ocurrió que la realidad se adecúe a ese ideal, como que el ideal siempre es una tía, una mamá, un papá, siempre hay alguien que encarna ese ideal. Bueno, después ese público responde y a veces me da las mejores sorpresas que yo haya tenido en relación a mis películas, por las emociones que despiertan, las reflexiones que despierta, el encantamiento que despierta, cosas que en general no tenía previsto. Hay un momento, yo te diría orgásmico, de éxtasis del director cuando el público actúa como uno quiere que actúe frente a una pausa o un estímulo, porque vos sabías que querías eso y ocurre. Ese es el gran momento. Entonces, con el público hay una relación angustiada y de mucha expectativa, por lo menos a mí me pasa siempre, ya que cuando el público desprecia lo que está viendo, se levanta, se va o se mueve, odias esa ciudad, lo desprecias. Uno desprecia al público, como al crítico, pero no hay nada que un crítico te pueda devolver que el público te devuelva, por más alabanzas que te haga, la respuesta inmediata a tu película, cuando funciona es como una sensación que te dan ganas de salir y decir “¿viste lo que dije antes? Bueno gracias a eso vos te diste cuenta de tal cosa”. Dan muchas ganas de participar de esa emoción porque creo que eso es, en lo personal, lo que más me gusta.

Pedro Alberto Klimovsky

Es Magister en Teoría y Práctica del Documental Creativo por Universidad Autónoma de Barcelona, España

Docente regular de los espacios curriculares Historia del cine y Diseño y Producción AV V en la Licenciatura en Diseño y Producción AV de la UNVM y en la cátedra Historia del cine en el Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC. Desde el año 2006, dirige equipos de investigación en la UNVM y/o UNC, en áreas vinculadas a la teoría y práctica del cine documental contemporáneo.

Es coordinador y organizador del proyecto de extensión Cine Club Universitario de la UNVM desde el año 2008.

Integra la Comisión Asesora de Coordinación de la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual (Período 2016-2019)

Contacto: pklimovsky@gmail.com

Martín Iparraguirre

Es Licenciado en Comunicación Social, por la Escuela de Ciencias de la Información de la Universidad Nacional de Córdoba. Magíster en Gestión de la Comunicación Política por la Universidad Católica de Córdoba.

Se desempeña como editor de las secciones de Economía y Política Nacional del diario Hoy Día Córdoba. También es crítico cinematográfico en diversos medios e integrante del equipo editorial de la revista Toma Uno. Es editor del blog www.lamiradaencendida.wordpress.com. Ha participado en los libros *Diorama, ensayos sobre el cine contemporáneo de Córdoba* (2013, Ed. Caballo Negro) y *Cine, política y derechos humanos* (2014, UNC), entre otros.

En docencia, es Profesor Asistente de la Cátedra de Análisis y Crítica Cinematográfica del Departamento de Cine y TV de la Facultad de Artes de la UNC. También es responsable del curso *Los viajes de la mirada* en el Programa Universitario de Adultos Mayores (PUAM), de la Maestría en Gerontología de la Facultad de Ciencias Médicas de la UNC.

Contacto: martinipa@hotmail.com

Cómo citar este artículo:

Klimovsky, P. e Iparraguirre, M. (2018). Pasión por la narración: entrevista a Sergio Schmucler. *Toma Uno*, 6(6), 113-119.



