laFuga

Entrevista a Martin Rejtman

A propósito de Copacabana

Por Maite Alberdi E Iván Pinto

Tags | **Cine documental | Estética del cine | Etnias, pueblos | Representaciones sociales | Lenguaje cinematográfico | Argentina**

La edición de BAFICI 2007 presentó en su parrilla el último largometraje de Rejtman, **Copacabana** (2006), un documental inspirado en las fiesta de la comunidad boliviana en Argentina.

laFuga: Martín, cuéntanos el origen de la película, ¿cómo surge, por qué surge?

Martín Rejtman: La película es un encargo de un canal de televisión de señal abierta, es un proyecto de una serie de documentales que tenía el canal de la ciudad y los temas eran películas en donde se viera a la gente de la ciudad manifestándose de alguna manera, los ejemplos: un partido de fútbol Boca-River o el día de la primavera en que la gente se toma la ciudad, la vuelta de vacaciones y la fiesta de Copacabana, de la comunidad boliviana en Argentina. En vez de pensar otra alternativa, elegí uno de los temas que se habían propuesto y era un tema muy ajeno a mí, así que pensé que si íbamos a hacer un documental, que es un género totalmente ajeno a mí, que no había transitado, me parecía que había que ir lejos con la elección del tema. No me interesaba hablar sobre algo que conocía completamente. Me interesaba aprender algo nuevo, conocer algo en el camino, todo documental es un aprendizaje sobre algo, y yo sobre la comunidad boliviana sabía muy poco.

lF: Y, ¿Cómo fue el proceso de investigación? Muchas veces los documentales de observación requieren un tiempo mayor de indagación...

M.R.: Hubo mucho tiempo en que yo no sabía lo que quería hacer, sabía que estaba esta fiesta que era en octubre, y comencé con esto en el verano. En principio visitaba los mercados bolivianos en Buenos Aires, que la mayoría de la gente de aquí desconoce. La mayoría de los porteños jamás a puesto un pie en un barrio boliviano, son lugares que quedan al borde de la ciudad, la gente se mueve en un circuito que va desde su casa a su lugar de trabajo -que queda generalmente en el centro- y esos bordes jamás los visitan, sobre todo si esos bordes son pobres. Empecé a ir a los barrios, a comer en esos los lugares, a hacer compras, no me lo tomaba como una investigación sino como una actividad, iba a pasear un rato, me daba cuenta que no podía ir a otro sitio teniendo eso en la ciudad, me parecía más interesante estar un día ahí que en aquéllos lugares que ya son demasiado transitados. Uno va a los lugares cotidianos por obligación y no por placer, a mí me estaba resultando muy placentero ir a estos lugares nuevos, así comenzó mi investigación, luego armé mi equipo de trabajo y averiguamos sobre la fiesta, primero pensé seguir a los grupos de baile de la fiesta, empezar a contactarlos. De pronto, nos encontramos con un ensayo, el primero que sale en la película, fuimos a verlo y me di cuenta que debía empezar a filmar, de ahí surgieron otras situaciones que me parecía interesantes seguir filmando. Fue en el mismo rodaje donde me fui focalizando sobre lo que quería contar, de hecho habremos filmado veinte horas y la película dura cincuenta y cinco minutos.

lF: Bueno, eso llama la atención, parece que hay una selección de material muy precisa, son cinco o seis partes en la película, elegiste cosas puntuales y buscaste un orden narrativo. ¿Qué pasó con la elección del material, cuál fue el criterio?

M.R.: Yo detestaba siempre que aparecieran niños en la película, por lo tanto, el primer criterio para cortar era la aparición de un niño, si aparecía un niño ya me parecía todo paródico, se hacía protagónico y se convertía en una especie de farsa. Lo primero que descarté del material fueron las escenas con niños. Eso es más anecdótico. En realidad, fue muy difícil el trabajo porque llegué al montaje sin saber qué iba a hacer, por supuesto que el orden que tiene ahora no lo tenía pensado cuando me senté a trabajar, fue apareciendo en el montaje. Lo primero que hay en un documental es una selección del material viendo qué es lo que salió mejor y sobre todo intentar de encontrar momentos que sean reveladores, lo mismo que sucede en una película de ficción, cuando uno ve una escena trata de que la escena tenga un valor en sí mismo que no sea sólo un engranaje en una trama sino que tenga un peso, que revele algo. Eso mismo pasaba con esos momentos. Para mí era importante rescatar en la selección de material los momentos en que yo en el rodaje me sentí parte de algo ligeramente excepcional. Muchas veces uno está en una situación y le gustaría que otras personas estuvieran presentes para compartir lo que estas viendo, yo tuve la suerte de tener una cámara en esos momentos. Entonces, la selección de material era rescatar esos momentos.

lF: Llama la atención el tema de lo excepcional, los momentos de verdad no son a primera vista legibles, cuando uno recapitula se da cuenta que hay una mirada que se posó en ese tipo de momentos que son muy reveladores con respecto a la comunidad, a la vivencia, son signos muy potentes como la comunidad boliviana en Argentina. La película sorteó bien ese peso.

M.R.: Bueno, eso es porque no me planteé hablar sobre la comunidad boliviana en Buenos Aires. Mi idea fue ver cómo la película iba a hablar sobre eso. Creo que ese es el gran problema del cine social y del cine político, que parten con una idea, en cambio, la idea es la película, mi idea previa sobre el tema a nadie le importa, por eso muchas veces pienso que las entrevistas son un poco inútiles, lo que importa es lo que dice la película. Lo que yo digo, lo que pienso, por quién voto, a quién le importa. Pero me parece que cuesta mucho instalar eso, la idea de que el director no importa. Lo que importa es la trama que arman sus películas, pero no lo que el dice, piensa, sus intenciones, claro que puede ser interesante para comparar o tener un punto de referencia, pero en definitiva a quién le importa lo que pensaba cualquier artista en la historia de la humanidad, lo que importa son lo que dicen o lo que piensan sus obras. Si uno tiene en cuenta eso antes de hacer una película es todo mucho mejor, porque uno no trata de poner en escena una idea previa sino que uno busca esa idea. Trabajo de la misma manera en la ficción, en el documental y en la literatura.

lF: Es interesante constatar que en *Copacabana* **existe un trabajo completamente distinto de los tiempos, al que se da en el resto de tu filmografía. De hecho, tú mismo señalas en una entrevista sobre** *Los guantes mágicos* **(2003) que evitabas los tiempos muertos, que en tus películas sucedían muchas cosas y muy rápido. En este caso pasa lo contrario, la contemplación de esos acontecimientos particulares se logra precisamente a partir del tiempo lento. ¿Cómo ves este trabajo de la temporalidad?**

M.R.: La verdad es que no lo había pensado, la observación es cierta. Los tiempos en *Copacabana*, sobre todo en la segunda parte, tienen una construcción muy pausada, como no habían acciones demasiado concretas me dejé llevar por el gusto de la contemplación. En las películas de ficción, en cambio, las acciones son muy concretas y cuando termino de ver acciones, por lo general no me interesa ver nada, quiero ver la acción y nada más. En este caso, en la segunda parte hay momentos poco concretos, como la construcción de la frontera y ahí me dejé llevar por el gusto de mirar esas situaciones.

lF: Hay también ausencia de abordaje de personajes, ¿eso lo tenías pensado desde el principio?

M.R.: No, de hecho me preocupaba un poco, cuando estaba a punto de terminar la película me excusaba ante futuros espectadores diciendo: bueno, no hay personajes, no hay historia, no hay voz en off, no hay nada, se van a aburrir. Pero, no me interesaban los reportajes porque lo que estaba mostrando ya era suficientemente elocuente. De hecho hice un par de reportajes -al chofer del micro, al gendarme de la frontera-, pensando más en usar la voz que la imagen, porque me gustó mucho lo que sucedió con el álbum de fotos, que fue una situación muy espontánea. Buscaba otros momentos así, necesitaba la voz, pero las entrevistas convencionales le restarían peso a la película. Todo parte

de cierta confianza, el cine y el arte en general tienen que partir de cierta confianza subyacente que tiene que existir porque si no, no puedes hacer nada, es casi instintivo, es una especie de creencia de que lo que uno está haciendo va a ser algo, de que todo eso se convertirá en una narración. En una película de ficción es más fácil porque tienes el guión, pero en un documental como este en el que yo partí casi sin nada tenía que confiar que todo finalmente armaría una narración, la confianza se afianzaba cuando encontraba escenas que me gustaban, en muchos momentos pensé que no tenía película. Igualmente trabajé con mucha libertad, siempre lo he hecho así, me imagino que es porque siempre trabajo con poco dinero.

lF: En una entrevista dijiste que en un punto el objeto podría haber sido otro, incluso podrían haber sido otros personajes, ¿qué pasa con esa variante, con la variante del objeto y la mirada?

M.R.: Muchas veces yo iba sin la cámara a conocer lo que sucedía y en ese momento pasaban cosas muy especiales y yo lamentaba no poder registrarlo. Sin embargo, cuando volvía con la cámara sucedían otras cosas especiales que sí puede filmar, siempre suceden cosas especiales, lo que cuenta es que a uno le resulten especiales. Me parece que en un documental uno siempre cree que se está perdiendo algo, que se está perdiendo lo mejor, pero lo mejor también vuelve a suceder. Otras cosas vuelven a suceder, lo excepcional es algo que se repite aunque sea particular, no tiene que ver con el objeto sino con poder captar un momento determinado. La manera de ver u ordenar las cosas tiene un peso muy grande en mi película y en mi manera de trabajar.

lF: ¿Cómo inscribes está película con respecto a las otras?

M.R.: Siendo una película en que no hay un guión, creo que se ven los mismos rasgos estilísticos. En ella se ve más la crudeza del estilo, es más desnuda, el estilo está más a la vista. En mis películas de ficción donde hay una trama que se vuelve cada vez más compleja el estilo se diluye mucho, está ahí pero completamente diluido, pasa más desapercibido. Acá como no hay una trama más clara el rasgo estilístico predomina.

lF: Muchos le exigen ciertas características particulares a los documentales que en este caso tú pasas por alto, ¿has tenido algún acercamiento con ese tipo de discusiones a partir de *Copacabana***?**

M.R.: Para mí está película no es un documental, yo no creo en esa discusión. El documental como está no existe porque desde el momento en que existe conciencia de una cámara, que la hay siempre -ya sea de un lado o de otro-, esa conciencia ya impugna la objetividad del documental que es lo que los puristas quieren defender, esa objetividad sin intervención no existe y al no existir eso, toda la discusión sobre el documental es inútil. Esta es una película de ficción hecha con elementos reales, en vez de estar hecha con actores está hecha con cosas que están ahí y que yo organizo para la cámara de todos modos.

Como citar: Alberdi, M. (2007). Entrevista a Martin Rejtman , *laFuga*, 3. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-martin-rejtman/39