

laFuga

El caso Caillat

Entrevista a François Caillat, director de El caso Valérie y Tres soldados alemanes

Por Iván Pinto Veas, Antonia Girardi, Hernán Silva

Tags | **Cine documental** | **Cine ensayo** | **Cultura visual- visualidad** | **Historia** | **Memoria** | **Lenguaje cinematográfico** | **Francia**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Director <http://elagentecine.cl>, sitio de crítica de cine y festivales.

En el marco de FIDOCs 2011 pudimos entrevistar a François Caillat, a quien este año se le dedicó un foco especial. Caillat es el autor de *El caso Valérie* (2004) y *Tres soldados alemanes* (2001). Ambos dentro de lo que podríamos llamar un “documental de puesta en escena”, donde los juegos entre verdad, ficción, documental y experimentación nos conducen a terrenos inesperados y poco habituales para el documental. Ambas obras son exquisitas muestras de las posibilidades expresivas del documental contemporáneo, lejos de fundamentalismos, y más cerca del ensayo y la hibridez. Respecto de su posición frente a la categoría documental, Caillat aclara:

Me situó un poco al margen de la posición principal del documental, pongo mucho en escena las cosas y, en general, la gente no está acostumbrada a eso; asimilan la puesta en escena desde la ficción. La parte del trabajo formal en el documental demoró mucho tiempo en imponerse; incluso hace tres años, cuando hice *Tres soldados alemanes*, o antes cuando hice *El caso Valérie*, hubo mucha gente en el medio documental que pensaba que era un dispositivo muy sofisticado que traicionaba el documental. Esto tiene que ver con la presencia de la tradición, porque la historia del documental en Francia y también en otros países es de origen dominante en el cine social, etnográfico y militar. En estos tres ámbitos la puesta en escena es menos importante que la extracción del discurso de las palabras verdaderas. Por otro lado, respecto del reportaje creo este está totalmente del lado del periodismo, la información y la comunicación, y está bien, pero es otro asunto. Nosotros defendemos la noción de cine-documental, es decir, el generar una forma construida y de creación de un mundo.

Iván Pinto: Sobre *El caso Valérie*, ¿cómo empezó a gestarse? ¿Qué fue lo que te interesó abordar al comienzo?

François Caillat: Quería centrarme más en la desaparición que en la aparición de Valérie. No quería hacer un trabajo policial sobre una historia, quería encontrar esas dimensiones metafísicas que están en el tema de la desaparición. Es decir, trabajar sobre la ausencia, sobre la nada. Algo que me interesa mucho en el documental es lo increíble, lo invisible.

I.P.: En ese sentido es interesante en *El caso Valérie* la relación entre huella y fantasma.

F.C.: He visto otras películas que tratan sobre la huella. Pero yo quiero trabajar con cada vez menos huellas, con menos elementos, para que solo quede el fantasma. Y eso quiere decir que cuando se trabaja con pocos elementos uno puede crear un universo imaginario, una posibilidad imaginaria para el espectador y eso es lo que me interesa. Hacer un documental novelesco, con una dimensión espacial dentro, que es lo contrario del periodismo.

I.P.: En *El caso Valérie* también hay experimentación, una multiplicación de formatos y narrativas, ¿Cómo fuiste consiguiendo esa polifonía?

F.C.: Me interesa hacer una mezcla de soportes, formatos, establecer varios hilos en el film y tejerlos. A su vez, cada soporte corresponde a un nivel del relato, y cada formato es una manera de formar y una manera de contar la historia; lo que trato es hacer una polifonía, contar la misma historia en distintos niveles simultáneos.

I.P.: Cuéntanos sobre tu concepto del “cine de equivalencias”.

F.C.: Se trata de buscar traducciones, pero no rigurosas, sino asociaciones y hacer cine es siempre eso, uno cuenta historias con muchas cosas, con colores, sonidos, imágenes; siempre estamos tratando de buscar equivalencias para las palabras. Están las palabras, pero ellas son un nivel, no el único. Yo no hago un cine didáctico, no es un cine que ilustre. La asociación es una posibilidad sobredeterminada para que haya siempre muchas posibilidades para el espectador.

I.P.: Así trabajas sobre el imaginario del espectador.

F.C.: Sí, para darle más amplitud al imaginario del espectador.

I.P.: Es un buen momento para hablar de los límites de la comprensión. ¿Cuándo sabes que estás acercándote a un límite?

F.C.: No lo sé, ese es el arte del cine. Es el problema de la representación, de cualquier arte, de la pintura también. Uno está siempre en ese límite, entre lo que quiere representar y la equivalencia que quiere dar en el arte.

I.P.: ¿Cuál fue el límite en el caso de estas dos películas? ¿Cuál es el punto de conflicto para ti?

F.C.: En los dos casos quise mostrar cosas que no son visibles, pero igual hice una película (risas)... invisible. El límite está en la comprensión de la historia. Uno tiene una hora y media para contarle una cosa al espectador, quien tiene que entender algo de todas maneras. Es al mismo tiempo una experiencia sensible y un relato objetivo.

I.P.: Sobre la construcción sonora, ¿qué función cumple el sonido en *Tres soldados alemanes*? Tiene muchos niveles, música, sonidos de radio, etc.

F.C.: Como es una películas sobre los fantasmas, la función del sonido y de las voces es la de contar esa ausencia, eso que está como “encantado”, y es una voz que no tiene origen visible. Esa también es la base del cine de horror. Son las voces que uno no sabe de dónde vienen. El sonido es una posibilidad enorme en el cine, pero en general en el documental está subvalorado. En general, el sonido de un documental está en la voz de la persona que entrevista, pero es casi un parámetro técnico. Cuando, de hecho, con la voz y con el sonido se pueden hacer millones de cosas en el cine.

I.P.: En ese sentido la inclusión de la música, ¿te molesta o lo ves como un aliado?

F.C.: En principio desconfío de poner mucha música en las películas. Porque hay mucha gente que usa la música como índice, para decirle al espectador qué es lo que tiene que sentir; a mí me gusta ser un poco más reservado. Lo sí me gusta es usar música para musicalizar los lugares; en ese sentido la música es uno de los sonidos, uno más de los elementos que uno escucha. Por ejemplo, en el caso de los *travellings* de *El caso Valérie* de fondo hay capas de sonido, hay una capa de ruido de avión, cuando estamos andando en una carretera, y abajo hay una capa musical que se escucha muy poco, y debajo hay otra capa de sonido, y debajo puede haber otra capa de música, y lo que el espectador escucha son milhojas de sonidos; no escucha una música definida, sino sonidos que habitan al mundo, entonces el espectador busca qué escuchar, y hace trabajar su imaginación.

I.P.: ¿Son ideas que surgen en el montaje o la filmación?

F.C.: En el montaje.

I.P.: La voz principal tiene un lugar importante, es impersonal y a la vez automática, es casi un mandato sobre el espectador.

F.C.: Está muy presente, sí. Tampoco quiere ser una voz bajo plano, que es una voz que dice lo que hay que entender; pero es verdad que mis películas necesitan una voz para que conduzcan el relato, porque son como muy “estalladas”. Si *Tres soldados alemanes* no tuviera la voz principal, sería una sucesión de bosques y luces. La voz es la columna vertebral

I.P.: **¿Identificas en esa voz impersonal algunos elementos de la Nouveau Roman?**
Alan Robbe-Grillet...

F.C.: Sí, me gusta la Nouveau Roman, pero alguien me hablaba ayer de Alain Resnais y de Chris Marker. Las mías son un poco voces imaginarias, voces que dicen una cosa y después dicen otra, no son voces informativas, no son del comentario documental tradicional. Son voces que tienen que quedar abiertas, que trato de dejar abiertas. Trato, pero es difícil. Todo lo que estoy diciendo son mis deseos.

I.P.: **Cuéntanos cómo llegas a esa especie de estructura en espiral.**

F.C.: Voy a hablar antes de *El caso Valérie*. La película dura una hora y cuarto, al principio estoy buscando a Valérie, pero al final no la encuentro, entonces desde ese punto la película no avanza. Y cada una de las personas que entrevistamos da una historia, pero ninguna historia lleva a la siguiente. No hay una progresión dramática realmente, y estamos dando vueltas en redondo. La dificultad es cómo hacer una película que da vueltas en redondo, porque es claro, una sesión de proyección no va dando vueltas en redondo, sino que empieza a una hora y termina en otra. La película tiene un tiempo circular, pero la proyección tiene un tiempo progresivo. Un gran problema del montaje es cómo generar progresión con una cosa que no avanza, cómo hacer movimiento con lo inmóvil. Experimenté mucho con el espiral en varios filmes, y también este sistema de dar vueltas alrededor de una cosa, y al mismo tiempo, querer avanzar. El movimiento espiral es eso: estamos siempre alrededor de un mismo círculo, pero vamos siempre avanzando y subiendo sobre planos diferentes, de esa manera uno puede estar diciendo lo mismo, pero de un modo diferente.

Sí busco figuras para traducir esta contradicción, que trata de una dramaturgia sobre temas que son un poco circulares. Con los paisajes es lo mismo, vamos quedándonos en los mismos lugares, en las dos películas, pero hay que fabricar una progresión, y por eso el montaje es complicado y largo. La trampa en *Tres soldados alemanes* es hacer una película cronológica, con la primera guerra, la segunda guerra y la tercera, si uno lo contara así, sería una película de historia, pero que no tendría imaginario.

Yo hice una película sobre mi familia que se llama *La cuarta generación* (1997), que habla de cuatro generaciones seguidas de mi familia y la mía es la cuarta. El movimiento es que sube y luego vuelve a bajar. La película se extiende sobre un siglo, remonta desde hoy hasta mediados del siglo XIX y va retomando cada treinta años, y después, cuando vuelve desde el siglo XIX hasta ahora, retoma también cada treinta años, pero en otro intervalo, otros años que no agarré antes. El espectador va a tener como todas las épocas en su cabeza, pero es una estructura muy complicada.

I.P.: **¿Cómo trabajas sobre el archivo? ¿El archivo es ilustrativo?**

F.C.: Me gustan mucho los archivos, pero no los uso ilustrativamente. Cuando veo archivos en una película espero que me hagan soñar un poco. No me gustan los archivos como prueba (y es frecuente el uso de los archivos para testificar). Lo que encuentro formidable del archivo es su poder de evocación. En el fondo, es ver una cosa y soñar sobre todo lo que no muestra. Es la anti-prueba, ver una cosa e imaginarme todo lo que no me muestra, y es por eso también que fabrico archivos. Fabrico un poder de evocación.

I.P.: **Has creado un nuevo concepto de “archivo-fabricado” (risas). ¿Qué documentales te gustan que trabajen el archivo de esa manera?**

F.C.: Peter Forgács. Lo interesante de él es trabajo con el sonido, es hacer esa relación entre archivo y sonido, porque trabaja con archivos mudos y sobre esas imágenes mudas inventa bandas de sonido, que le dan una dimensión totalmente imaginaria, uno por ejemplo puede mirar una imagen de la guerra del cuarenta, pero no le voy a poner el sonido de guerra encima, voy a poner sonidos de la idea de lo que se puede vivir en ese momento, y le dan una idea de la época, de la sensación.

I.P.: Del inconsciente del espectador.

F.C.: Algo que va a tocar sensiblemente al espectador, pero no es un valor informativo. Hay poca gente que trabaja así. Es una pena, porque el archivo se lo apropió un poco la televisión para transformarlo en prueba policial.

I.P.: Mi impresión es que te encargas de desmontar cada uno de los recursos referenciales y esenciales en tus documentales, los efectos de la presencia.

F.C.: Sí, la historia de *Tres soldados alemanes* es divertida en ese sentido, porque fue una película coproducida con la televisión francesa, y al principio me dijeron que la pondrían en una sección de filmes históricos; en general, las películas históricas en TV son con una entrevista, con un historiador, una entrevista al sobreviviente, y después el archivo. Esa es como la receta para hacer un documental histórico y yo hice una película donde no hay sobrevivientes, no hay historiadores, ni entrevistas, y cuando la vieron me dijeron que estaba muy bien, pero no la iban a poner en la sección histórica. Me pusieron en documentales creativos.

El problema del documental es saber qué pone uno detrás de la palabra “real”. Hay en Francia un gran festival que se llama Festival de lo real, y el problema es decir qué es lo real, ahí empieza el problema, cómo poner en escena lo real y después preguntarse si el documental tiene esa misión de informar sobre lo real.

I.P.: Y también está la palabra “verdad”.

F.C.: La verdad está ligada a lo real, porque la verdad sería como estar bien adecuado a lo real, en concordancia con lo real. Y hay posiciones diversas sobre esto, por ejemplo la idea de las cámaras que están al servicio de lo que muestran. Que se ponen a disposición respecto de eso que muestran, como cámaras modestas, para escuchar la palabra del otro. Como cuando hablábamos de los orígenes del cine documental, etnográfico, político. Y está clara esta tradición de dar la palabra a quienes fueron privados de tenerla. Los que fueron colonizados, los obreros, el cine militante también. En estos casos, el cine documental viene a darle de nuevo la palabra a quienes no la tienen. El cineasta actúa como médium para darle el micrófono a quienes no tienen derecho a hablar y filmar lo que no filmamos nunca.

También está el cine de los locos, que son los que empujan esta idea hasta decir que el cineasta tiene que ser invisible. Yo vengo con posiciones un poco a la inversa, yo quiero poner en escena. Para mí poner la cámara ahí es fabricar algo totalmente nuevo. Si uno pone una cámara frente a alguien eso ya no es la realidad, esa persona ya nunca va a actuar igual con la cámara que sin ella. Porque se vuelve una persona dispositivo del cine. Y yo trabajo sobre esa idea del dispositivo y no me da miedo poner en escena.

Hay gente que piensa que eso es manipulación. Desde el momento en que tengo cámara, manipulo, pero es en el buen sentido del término. Uno fabrica un objeto con sensibilidad artística, y por eso nosotros defendemos esa noción del cine documental, cine para decir que creamos un objeto fabricado, un artefacto.

Como citar: Pinto Veas, I., Girardi, A., Silva, H. (2012). El caso Caillat, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2026-01-28] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-caso-caillat/478>