



EL CINE ES UNA MANERA DE RECUPERAR MI IDENTIDAD

Entrevista con Marco Bechis, Presidente del Jurado de Ficción

por Andrés Machado Conte

Se sabe sobreviviente de una cruenta batalla por la vida de la que muchos no regresaron. *Garage Olimpo* es clamor para que el mundo no olvide la tragedia. El artista halla en la creación la fórmula del recuerdo. Marco Bechis, de pródigo itinerario por el mundo, se cree sencillamente fundador de estaciones de esperanzas. Sus declaraciones testimonian sus búsquedas:

“De alguna manera, identidad no es el lugar geográfico donde uno vive. No es solamente la lengua que uno habla. No es la ciudad donde uno tiene su casa. La identidad es algo

interior, es ser un habitante de este planeta, recuperar y conservar los pedazos de mi experiencia, que son mi nacimiento en Chile, mi adolescencia y parte de mi vida adulta en Buenos Aires, y luego mis veinte años en Italia. El cine para mí es una manera de recuperar justamente mi identidad, que es todo esto”.

¿Cómo podrían advertirse esos pedazos de una vida y reconocerse indivisible al mismo tiempo? ¿De qué manera sedimentan la obra del creador?

Yo no busco identificar cada pedacito de mi desordenada identidad en la

obra, ni creo que sea interesante que yo mismo sepa en cada momento si soy argentino, o más bien italiano, chileno o brasileño.

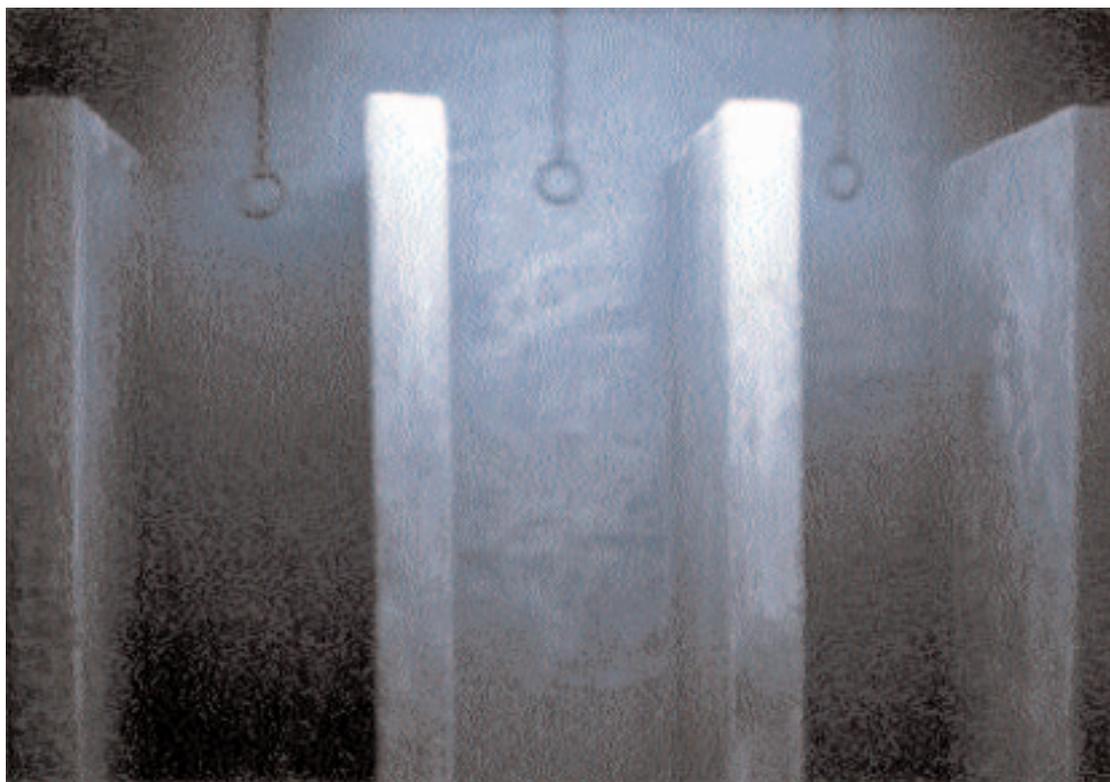
Lo que me parece haber logrado, ya con la madurez, es entender y apropiarme del concepto de la identidad como ente abstracto, que está ligado —digamos— a la propia vivencia, por lo cual mi identidad en este momento no se identifica con ninguno de estos países.

Para poner un ejemplo simple y divertido, puedo decirte que cuando estoy en un aeropuerto, en la zona internacional, me siento completamente con mi identidad apropiada. Es decir, no estoy ni en un país ni en otro. Me pasa que cuando estoy en Italia me siento muy latinoamericano, y cuando estoy por acá muchas veces me siento italiano.

A Buenos Aires se le suele atribuir una aureola de tristeza, en tanto que a los brasileños se les considera alegres. ¿Cómo se autodefine Marco Bechis?

Triste y alegre son palabras fuertes. No creo que nadie se pueda definir así, completamente con una palabra sola. Todos somos tristes y alegres al mismo tiempo. No siento esa tristeza así, casi profesional que sienten los porteños argentinos y que encarna el tango también como música nacional. Cuando escucho un tango, cuando estoy en Buenos Aires siento que hay una nostalgia, una tristeza, que me pertenecen hasta un cierto punto. Al mismo tiempo, la alegría caribeña la descubro ahora porque es la primera vez que vengo a Cuba, y conozco muy poco a otros países de América Latina.

En Italia se podría decir que esa misma alegría caribeña está como radicada de otra manera, y seguramente que Italia es uno de los países “alegres” de Europa porque es mediterráneo, por un problema de clima, sobre todo el sur de Italia, y el resto del Mediterráneo —digamos— yo creo que tiene una fuerte



Garage Olimpo, 1999

relación entre el humor general de una población más allá de sus condiciones socioeconómicas y el clima.

Pero a veces sí se siente tristeza en sus filmes...

La tristeza en mis filmes está directamente ligada al tema que trato. Yo no pudiera haber hecho un filme como *Garage Olimpo* con un final feliz. Hubiera sido una contradicción en términos. Existen filmes así, con finales happy end, como dicen los norteamericanos. Un ejemplo es *La lista de Schindler*, de Spielberg, un filme que si bien está realizado con la total libertad que puede gozar un director como él, que ha hecho películas grandísimas, de

éxito comercial, se hubiera podido permitir el lujo de rodar un filme completamente diferente, no por una necesidad comercial, sino por una necesidad intrínseca de su manera de hacer cine, finalmente hizo un filme como *La lista de Schindler* cuyos protagonistas recorren un drama, pero finalmente sobreviven, por lo cual yo lo considero un happy end, y rescata de alguna manera la ficción en el cine, cuando en cambio, creo que un filme sobre un campo de concentración tiene que dejar al espectador saliendo del cine con la sensación y la incomodidad física y epidérmica de haber pasado por ese lugar.

Eso fue lo que yo traté de lograr con *Garage Olimpo* y, de alguna manera, creo que el cine se ocupa siempre de historias individuales, o colectivas que son al mismo tiempo individuales, como el caso de este grupo de sobrevivientes de *La lista de Schindler*. Creo que muchas veces las historias son colectivas. En *Garage Olimpo* lo que intenté fue pasar de una historia individual, la de María, secuestrada en un campo de concentración de la Argentina en los años setenta, que termina desaparecida como otros 30 mil. Entonces, la idea de que el cine pueda contar también historias colectivas, parte también de una manera de contar las cosas, y no solo de un guión, o de una intención que después se pierde por el camino.

A veces el narrador parece haber vivido la tragedia. ¿Qué fue lo que ocurrió en realidad? ¿Cuáles fueron las vivencias de Marco Bechis?

Las vivencias personales no están superpuestas al filme. *Garage Olimpo* no es autobiográfico. Es la historia de una muchacha, y su vida en el interior del campo de concentración. Es muy diferente a lo que me ocurrió a mí. Yo fui secuestrado en 1977 muy brevemente, durante quince días, luego fui expulsado a Italia. Lo que sí puede decirse que

es muy autobiográfico en el filme es el sonido, porque habiendo estado quince días vendado, engrillado —como todos los otros presos—; el sonido fue mi único sentido activo en ese lapso. Si existe algo autobiográfico en *Garage Olimpo* es el sonido, la banda sonora.

¿Es el caso de María una historia que concretamente le ocurrió a alguien, o es la que le pudo pasar a cualquiera de los 30 mil desaparecidos? ¿Existió María?

Yo empecé el filme como siempre lo hago, a través de una investigación, que me llevó a analizar, no mi única y pobre vivencia, porque repito, mi historia es muy breve en comparación con los otros miles de desaparecidos que no han vuelto nunca. Empecé mi trabajo con entrevistas, charlas muy largas con sobrevivientes que me contaron con dolor la experiencia que vivieron.

Por eso, el filme es la síntesis de todas esas experiencias y no un caso específico. María existe en mi mente porque, de alguna manera, se parece a una amiga, una compañera que desapareció, que pasó por el campo de concentración donde yo estuve y que es la única persona que yo he visto por algunos segundos a través de la venda en ese breve cautiverio. Pero toda la historia que narra el guión es el resultado de una investigación.

¿Quién dicta el guión? ¿El maestro, el realizador, el re-inventor de historias, el narrador?

El guión lo dicta el narrador, pero en mi manera de trabajar, el guión se disuelve en el set. El set es la realidad del filme, es la única realidad, es el lugar donde las cosas pasan. En el guión las cosas se escriben, se piensan. Un ejemplo es que el guión de *Garage Olimpo* tenía otro final, terminaba con María que sobrevivía casualmente en uno de los traslados. Quien vio el filme sabe que es lo contrario del final que ha visto.

Bueno, entonces qué pasó. El guión estaba escrito cinematográficamente, siguiendo los códigos del narrador, como dices tú. Y como filmé de manera cronológica desde la primera hasta la última escena, he filmado sin guión con los actores; es decir, el guión lo tenía yo, pero ellos no lo tenían, ellos iban recibiendo las escenas día por día, por lo cual iban viviendo el filme exactamente como se vive la vida. Conocían solo lo que había pasado pero no qué iba a pasar. Pude en ese esquema de trabajo interrumpir la filmación antes de rodar el final que, repito, en el guión escrito era que María sobrevivía. La interrumpí porque me di cuenta que el filme estaba apuntando para el lado equivocado, y reescribí el final que conocen.

La ficción, el narrador fue vencido por la realidad, por los hechos, por la intención completa del filme, y la película se transformó en ese momento de intento creador individual y solitario en una obra que apunta —digamos— a narrar una historia colectiva, o sea, que en un momento la realidad invade al filme, y el narrador de alguna manera pasa a un segundo plano.

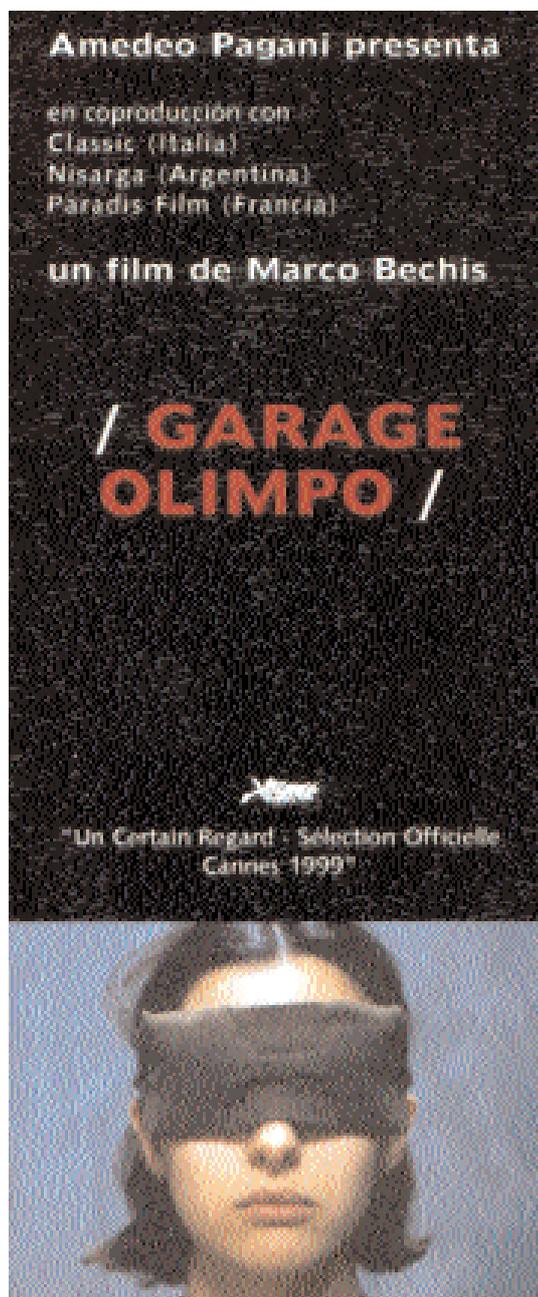
Después de vivencias de ese tipo, ¿en qué lugar queda la alegría ante el dolor?

La alegría y el dolor van siempre juntos. Existe el dolor de la tragedia vivida y de la tragedia ajena. Y existe la alegría genuina de los momentos que uno pasa sin estar contaminado por los problemas, pero existe también una alegría que no es sana, que es la de sentirse lejos de las tragedias. Es una alegría que ya los griegos conocían cuando veían que un barco se hundía en la lejanía de la playa, y se sentían a tanta distancia de la tragedia. Bueno, ese concepto griego es a veces, creo, en el mundo que vivimos, el sentimiento más común. Una alegría falsa, mediatizada, en la cual uno



se puede llegar a sentir bien comprando, consumiendo, no pensando, pero frente a la tragedia del mundo.

Quiénes vimos Garage Olimpo es casi seguro que hayamos sembrado a aquella muchacha en la memoria. ¿Cómo ve ahora a María, repartida por la magia del cine?



Si ha sido repartida entre tantos, entonces logró una nueva vida al final.

De alguna manera la película, para mí, tiene que dejar en la cabeza del espectador un eco de la historia que se cuenta, y si ese eco dura mucho tiempo está logrado el objetivo.

No creo tampoco que una película cambie la historia.

Ninguna película hizo una revolución.

No creo que ese intento tenga que estar adjudicado al cine.

Simplemente es un generador —digamos— de pensamiento y de conciencia que hay que reconstruir personalmente. No es la película. Es cada uno de los espectadores que la pueda asumir y reconstruir solo en su propia conciencia.

¿Qué se propuso con el filme Hijos, estrenado en la Mostra de Venecia?

Es la continuación natural de *Garage Olimpo*. Es la historia de los hijos de los desaparecidos, nacidos en los campos

de concentración, y que fueron ilegalmente adoptados por familias de militares que no podían tener hijos, por lo cual estas familias se encuentran hoy (son quinientas) con jóvenes de 22, de 23 años, ya hombres y mujeres, que no saben ser hijos de desaparecidos, que no saben que la gente con la cual vivieron veinte años o más de veinte años, muy a menudo, han sido responsables directos de la muerte de sus padres y madres biológicos.

Ese es el tema del filme, así que no les voy a adelantar demasiado. Y es la continuación natural porque es el crimen último de la dictadura, un crimen concebido muy científicamente porque no era, no fue un crimen individual.

Todos los días nos cuentan de una tragedia urdida en la intimidad doméstica, pero aquel fue un plan sistemático porque son quinientos los muchachos y muchachas que no saben hoy quiénes son, y creo que para estos muchachos llegar a saber hoy quienes son no es un dolor, como muchos dicen, en el sentido de que puedan llegar a entrar en conflicto. Hay mucha gente bien pensante que opina que no hay que molestarlos, que hay que dejarlos estar porque encontraron una familia. Yo creo que en familias así no se puede vivir una intimidad profunda y sincera.

Estos jóvenes, varones y mujeres, viven un malestar permanente que no conocen, cuyo origen tampoco conocen, y en el momento en el cual descubran la verdad, y por lo tanto la propia identidad, empezarán el camino de su propia liberación.

¿Qué vendrá después de Hijos, su última película?

Debo moverme entre todas mis identidades, para ver qué temas me sugiere el mundo.

Pero, naturalmente, después de *Hijos* seguiré haciendo cine.