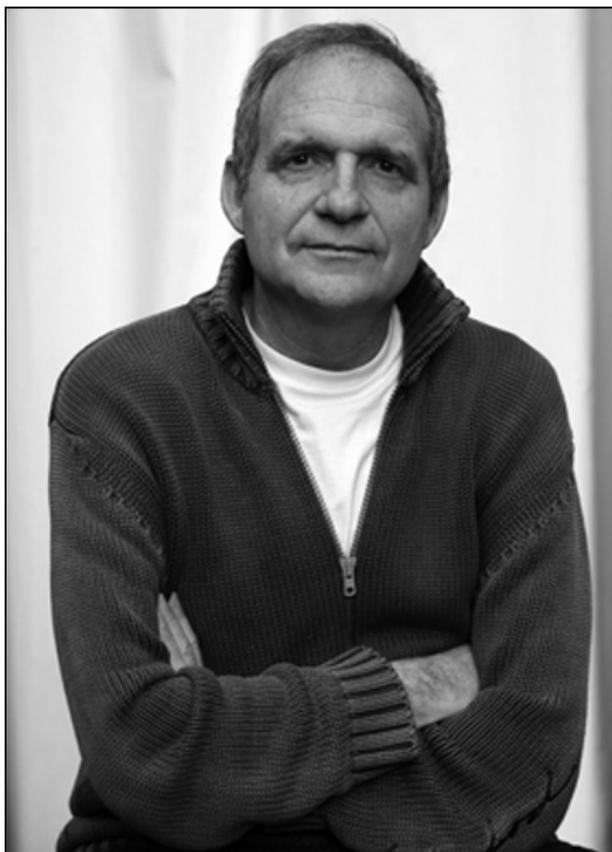


## La tarea del documentalista. Entrevista con Carles Bosch

por Mar Reguant y Constanza Abeillé\*



“El cine documental se aprende sobre la marcha”, comenta Carles Bosch, periodista y cineasta catalán reconocido por su trabajo en el mundo del reportaje televisivo para Televisión de Cataluña/TV3 y por la película documental *Balseros*, nominada al Oscar en el año 2003.

En el año 2002, después de su experiencia como reportero de guerra, Carles Bosch codirigió<sup>1</sup> su primera película documental, *Balseros*, a partir de material de archivo grabado para la televisión entre 1994 y 1996. El filme recibió premios internacionales<sup>2</sup>, convirtiéndose además en la primera producción catalana nominada al Oscar como mejor película documental. El relato se basa en la historia de siete cubanos y sus familias que emigraron de Cuba a Estados Unidos en balsas

<sup>1</sup> La película está co-dirigida por los periodistas Carles Bosch y Josep M. Domènech, con la colaboración de David Trueba en guion.

<sup>2</sup> Fue nominado al Oscar en 2003, candidato al Premio Goya en 2002, se presentó en el Festival de Cine de Sundance en 2003, obtuvo el Premio Nacional de Cine de Cataluña, el Premio al mejor documental sobre tema hispanoamericano de un director no hispanoamericano en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana en 2002 y el Premio Emmy a la mejor fotografía en 2005.

hechas por ellos mismos. El largometraje narra también la historia de los personajes cinco años después del suceso.

En 2006 dirigió su segundo largometraje documental, *Septiembre*, premiado en los Festivales de Málaga, Miami y en el IDFA. El filme narra una historia sobre el amor dentro de la cárcel en torno al Festival de la Canción que se realiza en la prisión de Valdemoro (Madrid) cada mes de septiembre y del que participan los presos de diferentes cárceles. Este documental desarrolla las historias de amor de ocho reclusos participantes del concurso, en el transcurso de un año.

En el año 2010 Carles Bosch presentó su tercera película documental, *Bicicleta, cuchara, manzana*, galardonada con un premio Goya. El filme recoge la lucha de Pascual Maragall, ex presidente de la Generalitat de Catalunya y ex alcalde de Barcelona, contra la enfermedad de Alzheimer. Maragall se deja retratar junto a su familia y los médicos durante dos años para dar cuenta de su experiencia personal. Así, las escenas familiares se contrastan con la palabra de los científicos en España, la India y Estados Unidos, para ofrecer un panorama universal de un mal que afecta a millones de personas en todo el mundo.

Hemos oído decir muchas veces que el cine documental no es un género porque no cuenta con una estructura deliberada, no se apoya en un modelo preexistente y escapa a la repetición, principal característica del film de género. En cambio, en el cine documental se narran historias que ya han ocurrido o que están sucediendo en el mismo momento de la grabación y sus personajes existen también fuera del film, antes y después del film (Beceyro, 2008: 158). “No existen fórmulas mágicas”, dice Bosch, “el director aprende al mismo tiempo que el personaje”.

La entrevista que se reproduce a continuación se llevó a cabo en la ciudad de Barcelona, el día 20 de diciembre de 2013.



**Constanza Abeillé y Mar Reguant:** La primera pregunta es sobre su rol de periodista y cineasta. De los reportajes televisivos para el *30 minuts* al cine, ¿cómo vivió esa experiencia y cuáles son las principales diferencias entre el trabajo documental para la televisión y para el cine?

**Carles Bosch:** Yo viví el cambio de forma muy natural. Cuando decidí que quería recuperar a los personajes de *Balseros* tenía clarísimo que el formato debía ser algo que iba más allá de la televisión. Yo no tenía experiencia, era mi primera película documental, pero vi tan claro que aquello era para el cine que no hubo un planteamiento previo. Quizás, si lo hubiera hecho, me hubiera asustado. Luego me encontré sobre la marcha con algunos problemas y tuve que empezar a cambiar el chip y pensar en una estructura diferente. Por suerte fue antes de empezar con el montaje. En el cine de ficción y en la novela se da ese concepto del: todo parecía normal cuando de repente. En el periodismo uno suele llegar a los lugares cuando ya se ha producido el de repente. Qué más quisieras, cuando llegas a un campo de refugiados o a un terremoto, que

poder ir hacia atrás unos días, porque es precisamente dentro de la normalidad que puedes ir describiendo a los personajes, el ambiente, la situación en que se va a producir ese 'de repente' que lo acelera todo, o todo lo destruye o todo lo cambia. Cuando llegué a Cuba por primera vez, ya había ocurrido el de repente. Fidel supo que tenía que jugar fuerte y lo hizo diciendo: "Quien quiera irse, que se vaya". Y pensando que en Estados Unidos te van a recibir ya no bien, sino con los brazos abiertos como un superhéroe, eso provocó un éxodo que se convirtió en la grandísima portada de los diarios. Pero claro, cuando llegan los periodistas (yo estaba cerca por suerte), ya había gente que incluso se había lanzado al mar. Era difícil poder describir quién era esa persona antes, el momento en el que toma la decisión y, cuando llevas un material periodístico al cine (sin voz en *off*, sin narración mía, sin textos en pantalla), de repente te das cuenta de que partes ya de un hecho periodístico y no tienes la fase anterior. Pero aun así, lo tuve claro.

**M.R.: ¿Cuánta gente se necesita para hacer un documental? ¿Qué equipo técnico precisa?**

C.B.: En mis películas hay muchos momentos en que hemos estado el cámara y yo solamente. Si te puedes permitir que haya un técnico de sonido, o una persona de producción, perfecto. Pero hay momentos en que yo mismo prefiero que seamos menos. ¿Lo ideal? Yo diría que son cuatro personas.

**M.R.: ¿La post- producción es más exhaustiva que la grabación?**

C.B.: Mucho más. Yo pienso que la post producción de un documental es mucho más potente que en el cine de ficción. Muchas cosas se están creando ahí mismo.

**C.A.: ¿Cómo se construye el argumento a partir del montaje en un documental?**

C.B.: No se puede decir que hay una fórmula mágica porque hay muchas cosas que ruedas. Es en la sala de montaje donde dejo salir la inspiración y voy probando: “Esto aquí y allá, esto es aburrido, esto lo elimino...” Piensa que en el cine documental que yo hago, tú estás siguiendo a unos personajes y estás aprendiendo al mismo tiempo que ellos aprenden, y nadie sabe lo que pasará mañana. El espectador lo está viviendo pegado al director, que lo está viviendo al mismo tiempo que el protagonista. Es lo que suele pasar en el cine de ficción, estás viviendo la situación al lado del protagonista, en el mismo momento. Por ejemplo, en *Balseros*, hay una parte en la que todos los personajes se encuentran cinco años después en Estados Unidos, menos Méricys, el último personaje que sale de Cuba y empieza a hacer el mismo camino que ya has visto de los demás. El espectador sabe más que ella en ese momento. Cuando ella llega feliz a Estados Unidos, no a comerse el mundo, pero convencida de que todo irá bien, el espectador sabe más que ella. En un documental no es que lo filmes todo, pero tienes que ir sembrando posibles caminos, porque un error en el cine documental es que las cosas sucedan sin que haya una serie de señales, de caminos. Esto implica que a veces vas rodando situaciones y luego no se produce aquello que buscabas. Entonces, esos caminos que has ido sembrando y que has filmado no te sirven para nada. Cuando filmas una película documental nunca sabes en qué momento habrá un gesto que te va a solucionar un montón de minutos de película, porque ese gesto lo dice todo. Hay un plano en *Balseros* en el que una madre que se fue sola y dejó a la hija atrás está mirando las imágenes en un vídeo que nosotros le hemos facilitado. Ella, al ver que la niña se cae en el vídeo, se abalanza a la televisión, como si quisiera cogerla. Te aseguro que todo lo que había pasado antes era igual de bueno pero, ¿cómo vas a parar? Si yo hubiera parado en lo que ya era suficientemente bueno, no habría tenido algo que era infinitamente superior. Incluso mucho más breve para entender hasta qué punto la lejanía implica esto, abalanzarte a un monitor de televisión porque tu niña se está cayendo mientras camina.

**C.A.: Se nota en *Balseros* que hay una soldura de los personajes...**

C.B.: Eso es normal. Mis personajes normalmente están viviendo situaciones en las que todo lo demás les importa un pepino. Al revés, en un momento dado hasta pueden sentirse algo más suaves con nuestra presencia, y ya no digamos si encima se van acostumbrando. Si, además, tienes un camarógrafo casi transparente, gente muy callada que cae muy bien sin necesidad de haber hecho una gran amistad, es mucho más fácil.

**C.A.: Para buscar los personajes, ¿hace alguna prueba de cámara o algunas entrevistas previas?**

C.B.: No, en absoluto. Yo pienso que ya hay un sexto sentido para saber quién es bueno y quién no. Pero, sobre todo, lo primero que debes considerar es que sean buenos en tanto que representativos de la historia que vas a explicar. Y tienes que ir con mucho cuidado porque según quién eliges puede o no servir para una película coral en la que distintos personajes intentan alcanzar el mismo objetivo. Está bien que la suma de todos ellos dé una visión universal. Cuanto más universal sea el tema, más universal tiene que ser esa fotografía coral, donde tiene que haber, además, un equilibrio. En el caso de *Balseros*, de miles y miles de personas, vi el porcentaje de hombres, de mujeres, de edades, de condiciones sociales y fui hacia eso. El pasaje al cine implica tocar un tema universal y ya no vale lo que yo fui a hacer en el 94, casi noticia de unos cubanos a tal día, que no es lo mismo que al día siguiente y Cuba hacia Estados Unidos que no es lo mismo que Haití hacia no sé dónde. Es la locura de la inmigración, la lotería donde casi nada va a depender de ti, sino del lugar al que te envían y a la suerte que tengas.

**C.A.: Está un poco representado en la figura de este personaje que al llegar a Estados Unidos los va ubicando en diferentes lugares y les dice “bueno, a partir de ahora tu vida va a ser así”...**

C.B.: Y del dossier que le tocaba en el momento ese. Que te vayas a Kentucky no es lo mismo que si te vas a otro lugar, para bien o para mal. Al cabo de los años intuí cómo les estaba yendo y me di cuenta de que estaba viendo suertes dispares pero que la suma de esas suertes era lógica, era creíble y era periodísticamente válida para una universalidad de millones de personas que se lanzan a la aventura, me di cuenta que aquí había película. Hay que ir con cuidado, está bien que haya un punto de arquetipos, porque eso es muy periodístico, pero que no haya un personaje que tome tal carisma o tu historia te apasione tanto que su peripecia sea tan atípica que se separa de la narración.

**M.R.: ¿Cómo sabe qué personajes utilizar, cuáles no y cuántos?**

C.B.: Dicen que una película de ficción no aguanta más de tres protagonistas.

**M.R.: ¿En un documental todos tienen que ser protagonistas?**

C.B.: En un documental coral, donde la historia es lo importante, ellos son el vehículo y tú tienes que sumar una serie de casos. Claro que podrías haber sumado muchos más, pero tienes un número concreto de minutos y si no diseñas bien los personajes se convierte en algo sin fuerza.

¿Cuántos personajes? Depende. De entrada también te diré que hay documentales que no pueden ser corales. Eso me sucedió con el Alzheimer. Es una enfermedad que tiene variedades de un país a otro, de si tu familia te cuida, de que hayas tenido educación, de la suerte, etc. La suma de siete no funciona. Cuando yo aprendo que esta enfermedad no me permite hacer una película coral, pero no quiero desaprovechar a Maragall, entonces me planteo hacer igualmente una película que enseñe y muestre un paciente de la enfermedad desde la óptica de la familia con el paso de los años.

Yo empiezo a hacer la película cuando Pascual Maragall ha anunciado que ya tiene la enfermedad. Tengo que empezar a describir un personaje que

automáticamente es elevado a la categoría de héroe. Pero el acto heroico responde a la lógica de ese personaje y eso lo tiene que entender quien no haya conocido nunca a Maragall.

**M.R.: Está comparando mucho el documental con películas de ficción, ¿dónde está la barrera?**

C.B.: Al seguir una historia, ya de entrada me estoy pareciendo a la ficción. A nosotros la realidad ya nos está ofreciendo historias, pero no quiere decir que sea fácil de filmar. La gente que hace ficción cree que es difícil nuestro trabajo y a mí me parece muy difícil lo suyo, porque has de decidir la iluminación y el diálogo, mientras que nosotros ya lo tenemos. Los diálogos son mucho más ricos en la realidad que en la ficción y muchas situaciones, si las trasladaras a la ficción, el espectador no se las creería, como esa madre que se abalanza a la televisión. La dificultad está en que no siempre vas a tener la posibilidad de esbozar este tipo de argumento o de guion, pero tienes que estar en ello, tienes que buscarlo, tienes que pensar cuál será la lógica en el futuro. Tú no sabes hacia dónde caminará la historia, pero ha de responder a la lógica del personaje y a la lógica de la película que estás haciendo.

**M.R.: También juega un papel importante la suerte y estar en el momento adecuado...**

C.B.: Claro, pero la suerte está. Si te dedicas a esto, no te preocupes, la vida te va a hacer mil regalos. Vas adivinando cuándo van a pasar las cosas.

**C.A.: ¿Cómo reaccionan los personajes mismos cuando ven la película montada? ¿Tuvo algún inconveniente?**

C.B.: No solamente no me he encontrado con ningún problema sino que para poder llegar a hacer una película de este tipo tiene que haber una confianza mutua plena. Llega un momento en que ellos ya saben qué estás haciendo. Es muy importante que los protagonistas sepan por qué estás haciendo eso. Creo

que además he sido bueno haciendo equipos que les caían bien y que estaban aprendiendo. Se aprende sobre la marcha.

La empatía se hace con las personas y somos más capaces de entender qué duro se hace estar en la cárcel si te puedes poner en la piel de esa persona. En el documental, en el reportaje, el espectador puede ponerse en la posición de esa persona.

**C.A.: ¿Cómo trabaja la música en un documental para que esos momentos de catarsis del personaje no se excedan y no se vayan por el lado de la cursilería?**

C.B.: Creo que me entiendo bien con los músicos, sé pedir. Hay directores de documentales que no utilizan la música. En *Bicicleta, cuchara, manzana* (2010), la música está escrita por Josep Sanou, que es un tipo excepcional haciendo bandas sonoras. Pero yo reconozco que utilizo la música, no para multiplicar la sensación, sino para fijarla, para que llegue el sentimiento.

**C.A.: ¿Cómo es el proceso de investigación del tema que tratará en el documental?**

C.B.: Yo no soy nada científico y, cuanto menos científico tiene que ser, curiosamente, más tienes que aprender porque hay que saber mucho para definir qué es lo básico. Pero te puedes aconsejar. Por ejemplo, en *Bicicleta, cuchara, manzana* cogimos durante un tiempo a una asesora o incluso a la misma doctora. Tienes que aprender, aprender y aprender. Y claro, te vuelves un poco loco. Pero entonces empiezas a investigar y a darte cuenta de qué es lo realmente importante.

**M.R.: Cuando pregunta, ¿es cuando más conoce?**

C.B.: Sí, y también te diré que cuando vi cómo Maragall y su familia reaccionaban ante la cámara, es cuando pensé en olvidarme de buscar otros

casos. También pensad que ellos lo estaban viviendo al mismo tiempo. A medida que hablaban iban pensando.

**C.A.: En un caso tan particular como el de Maragall y el Alzheimer, ¿cuál era su límite? ¿Cuándo dijo hasta acá llego y ya no puedo mostrar más?**

C.B.: Fíjate que la película empieza cuando yo le pregunto a él cómo le gustaría que fuera el documental. Quería que el espectador fuera consciente de que Maragall sabía cómo la película se estaba haciendo y a lo largo de la película hay constantemente alusiones sobre ello. Por ejemplo, cuando dice: “Esto es para la película, los demás se pueden ir”. Es un caso muy curioso, porque, en el fondo, él buscaba lo que buscamos los periodistas: la intimidad. Y aunque sabía que la cámara estaba funcionando, él también necesitaba que estuviéramos solos para comenzar a contarme cosas, algunas de las cuales yo incluso no utilizo en la película, porque me autocensuro. Entonces ahí es cuando comienzo a darme cuenta de que ya no sé si él piensa que la película tiene que ir más allá o la desinhibición de la enfermedad le está haciendo decir cosas que en otro momento se las pensaría. Cuando yo me autocensuro a lo mejor me estoy equivocando en algo moralmente superior a Maragall y a mí, pero creo que paramos en el momento justo. Yo sabía que me había portado muy bien, que no había traicionado para nada a la familia. Ellos sabían que tenían el derecho de quitar escenas, pero no lo hicieron.

---

\* Mar Reguant es Licenciada en Periodismo y en Publicidad y Relaciones Públicas (Universidad Autónoma de Barcelona). Se ha especializado en periodismo online y desarrollo de contenido para plataformas web. Ha trabajado en periódicos españoles y en la televisión pública de España (TVE).

Constanza Abeillé es Licenciada en Letras (Universidad de Buenos Aires), Máster en Literatura Comparada y Estudios Culturales y doctoranda en Teoría de la Literatura (Universidad Autónoma de Barcelona). Se dedica a la investigación en el campo de los estudios culturales y la música popular.