

T E R C E R

film

Una publicación de Cine Universitario

DOSSIER: ALDO GARAY

EL DOCUMENTAL
URUGUAYO EN LOS 50 Y 60

AMÉRICA LATINA
DOCUMENTADA

VISIONES SOBRE
EL DOCUMENTAL

SELECCIÓN CRÍTICA

4

2015

ISSN: 2301-1882



Uruguay Cultural. LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura

Proyecto Seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura - MEC

TercerFilm

Consejo Editorial:

Juan Andrés Belo (Director y productor)
Gabriel Sosa (Editor)
Germán Feans (Asesor Web)
Santiago Olivera (Consejero)
Martín Atanasio (Asesor de diseño)
Omar de los Santos (Asesor)

Consejo de Redacción:

Catalina Alonso
Agustín Fernández
Flavio Lira

Compaginación:

Augusto Giussi

Correctora literaria:

Cecilia Horminoguez

Programación Web:

Sebastián Villar
Bruno Sastre.

Administración de Suscriptores:

Gerardo Pías

Ilustración interior:

Bruno Carro

Ilustración de portada N°4:

Ramiro Alonso

Traducción:

Valentina Martirena

Coordinación de Traducción:

Cecilia Fraga

Departamento de publicaciones de
Cine Universitario del Uruguay

www.revistafilm.com

mail: film.revista@gmail.com

Nº4 - Agosto, 2015

Montevideo, Uruguay

[cdf] CENTRO DE
FOTOGRAFIA
DE MONTEVIDEO



SUMARIO

- 03 Editorial
- 04 *Documental a la deriva. El documental uruguayo de los años 50 y 60* – Nicolás Erramuspe
- 10 *América Latina a través del documental: Una forma de mirarnos* – Catalina Alonso
- 16 *Un documental, una película. Entrevista a Luis González Zaffaroni* – Juan Andrés Belo
- 21 *El montaje en el cine documental* – Lucia Casal y Stephanie Tabárez
- 24 **Dossier: Aldo Garay**
El Tiempo Infinito – Germán Feans
Entre el cine y la vida. Una charla de bar con Aldo Garay – JAB
Filmografía reseñada
Garay en 1996: Guerrillero urbano – Álvaro Buela
El Hombre Nuevo por el mundo
Siete fragmentos de Stephania. Crítica de El Hombre Nuevo – Flavio Lira
Preguntas sobre El Hombre Nuevo
- 55 *Visiones sobre el documental*
El mundo
La aldea
- 67 *Sector crítico* – Catalina Alonso, Flavio Lira, Agustín Fernández, Juan Andrés Belo
Así nos pasamos el día nosotros
El Bella Vista
La Deriva
DF Destino Final
Carlos
Manyas
Primera Persona
Proyecto Árbol
Uruguay Hoy
Perejiles
- 80 *Top 10 documentales*



Martes a sábados
desde las 19:00



Aquiles Lanza 1201
esq. Canelones



Reservas
098 436 088

Nosotros, ellos y la cámara que nos separa

El cine empezó como documental: no es otra cosa la imagen de un tren llegando a la estación, que provocaba pánico (real o fingido) entre los parisinos de hace un siglo largo (concretamente, *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895, de los hermanos Lumière). La ficción vino después.

Ya con *Nanook of the North* (1922) el documental se recibe como género, y comienza una tradición que tendría larga vida: el cruce entre realidad y recreación. Las preguntas que plantea *Nanook* sobre qué es la "realidad filmica" nunca se resolvieron, nunca se resolverán y, siendo sinceros, poco importan. Si se aplicara un criterio estricto, el único documental que sobreviviría dentro del género sería tal vez el primigenio de los Lumière y su tren.

El documental siguió su camino, sinuoso y complicado, convertido tanto en informativo cinematográfico como en programa de televisión didáctico. Nunca hubo una definición estricta del género, más allá de intentos personales. Tampoco faltaron los ejemplos extremos, como el Kino-Pravda de Dziga Vertov (del mismo año que *Nanook*, dicho sea de paso), con su propio tren y su filosofía de hoy-te-filmo-y-hoy-te-exhibo.

De todo el universo cinematográfico, la galaxia documental es la que más se presta al análisis teórico y al mismo tiempo, como teólogos medievales calculando ángeles por milímetro cuadrado en un alfiler, quienes lo inicien nunca llegarán a un acuerdo. Hay casi tantas escuelas documentales como documentalistas, y casi tantas corrientes críticas como críticos teóricos.

Y por si fuera poco con los documenta-



les en sentido estricto, se multiplican los documentales, las *biopics*, los mockumentaries y otras quimeras que parecen creadas nada más que para complicar la vida de los catalogadores en los últimos videoclubes que quedan.

Lo poco que puede decirse sobre los documentales y tener (cierto) consenso, es que como en ningún otro género del cine, manifiesta nuestro anhelo por vernos reflejados en la pantalla. Incluso a través de ese espejo distorsionado de nosotros mismos que son los otros. No importa que trate de esquimales, motociclistas japoneses, peleas de box en África, asesinos en masa de Indonesia o la familia del propio cineasta, el documental nos asegura que estamos viendo un fragmento del mundo real, separado de nosotros por cientos de metros o miles de kilómetros (y tal vez décadas), pero en todo caso parte de nuestra realidad.

El documental nos fascina porque los vemos a ellos, pero podríamos estar viéndonos a nosotros.♦

Documental a la deriva

El documental uruguayo de los años 50 y 60

Nicolás Erramuspe

Todo se encuentra en negro mientras, lentamente, el espectador comienza a oír música que fácilmente puede asociar al mundo marítimo. El logo de New Era Films lo confirma: es *Granton Trawler* (1934), una película de John Grierson.

En la búsqueda de la anécdota, Grierson fue uno de los pilares fundamentales de una incalculable cantidad de cambios en la historia del cine. Pero no sólo en su rol de director, el cual fue escaso, sino como productor, crítico, funcionario público, asistente de sonido, entre otras cosas.

En una crítica realizada en el *New York Sun* en 1926 utiliza por primera vez en la historia del cine la palabra *documental* para clasificar a *Moana* de Robert Flaherty, autor que, junto con la Escuela Documental Americana, se alejaba de las concepciones fílmicas del propio Grierson. Veía las posibilidades de concebir un cambio social a través de la emancipación de un modelo educativo reflejado



Grierson (centro), con Danilo Trelles (derecha) y Hugo Rocha (izquierda), Montevideo, 1958.

de manera audiovisual. Si bien mantuvo una relación de amistad con Flaherty, los distanciaba sus perspectivas. Grierson centraba su interés en la cotidianeidad. Concebir la otredad antropológica no solo en lugares de carácter exótico. Grierson, en este caso, encontró una manera de situar a la cámara en el medio de un proceso por el cual él estaba convencido de que cambiaría no solo a los países ya desarrollados, sino justamente a los que en-

tendía deberían apostar por un cambio radical. Grierson tuvo, hasta el día de su muerte, la ambición de cambiar al mundo.

Pero claramente todo comienza con una idea y ésta fue de unos hermanos franceses, Auguste y Louis Lumière, quienes en 1895 crearon el cinematógrafo. Frente a todos los inventos similares a este, el cinematógrafo destacó e innovó por ser el único que filmaba, copiaba y proyectaba sin el uso

de la electricidad. Este último punto tiró abajo la iniciativa de Edison y llamó la atención de un español radicado en territorio uruguayo: Felix Oliver, quien debido a cuestiones inherentes a la búsqueda de insumos y atención de clientes, estuvo en el lugar indicado en el tiempo correcto; París, 1898. Para su regreso al Uruguay trajo consigo un cinematógrafo que lo llevo de manera inocente y lúdica a ser la primera persona en registrar el Uruguay mediante este medio.

En 1901 filma *Una carrera de ciclismo en el velódromo de Arroyo Seco*, pero destacan sus otras filmaciones donde existe claramente un valor por el registro, observable por el asombro y la curiosidad de los transeúntes montevideanos de salir delante del lente. La cotidianidad que documentó es comparable a la visible en las obras de los hermanos Lumière. Estas breves tomas lo convertirían en un proto-documentalista nacional.

De tanto en tanto sus viajes se nutrieron de un asombroso amor por el incipiente cine y llegó a conocer al pionero, mago y realizador George Méliés gracias a los contactos de varios clientes. En Montevideo, dos hermanos asociados al negocio de la pinturería, Justino y José Barrucci, abrieron varias salas para proyectar sus films,



Una carrera de ciclismo en el velódromo de Arroyo Seco

junto a otras ya establecidas en la ciudad. Felix Oliver, sabiendo que competía con Bernardo y Max Glucksmann (líderes en distribución), abandonó el negocio que impartía y se dedicó al cine. Lo acompañaron sus sobrinos Mariano y Juan Oliver y para la fecha de su muerte, en 1932, ya existían algunas películas concebidas en el país.

Con esos precedentes, parecería a simple vista que podría aproximarse un futuro prometedor en torno a la industria audiovisual nacional pero, lamentablemente, el tiempo no lo dispuso de esa manera.

Mario Handler, variopinto trotamundos y destacado documentalista uruguayo, argumentaría en una entrevista realizada por Isaac León Frías en 1969

para su libro *Los años de la conmoción* (1979) que “el único cine que se hace es el nuestro, y hay casi una cierta unanimidad que tememos se convierta en dogmatismo”. La cruda realidad de las palabras de Mario Handler están congestionadas de una sociedad que no veía en el futuro más allá que una extrema incertidumbre. Pero, ¿cómo se ha llegado a este tipo de situación?

Debemos presentar a los personajes, y estos en sus inicios han sido respaldados bajo distintas instituciones. Por diferentes tipos de características y de observaciones producidas por formas de discriminar (en el sentido de apartar o separar) existe un cine que dista del circuito comercial. Hacia la década de 1940 surge una institución que será pionera en la

conservación y difusión del cine en el país: el Departamento de Cine Arte dependiente del Sodre (Servicio Oficial de Difusión, Radio-televisión y Espectáculos), que ya para el año 1954 comenzará a auspiciar el Festival de Cine Documental y Experimental que generará nuevos espacios para incipientes realizadores.

Será la figura de Danilo Trelles, director de Cine Arte en sus primeras décadas, quien propondría un pilar para el desarrollo de producciones audiovisuales, mediante la creación de concursos nacionales de cine. Compartirán *modus operandi* otras diferentes instituciones como Cine Universitario, Cinemateca y también la Universidad de la República que, gracias a su Instituto de Cinematografía, será (inconscientemente) uno de los mayores impulsores del cine documental uruguayo.

Recreando el antecedente artístico que promulgó Felix Oliver, en setiembre de 1951 Cine Universitario llamó al "Primer Concurso Relámpago" de filmaciones amateurs. Este devenir de la cámara podrá compararse posteriormente con el estilo realista, el desarrollo documental de una obra tan vasta y personal como la de Jonas Mekas o reminiscencias del *cinema vérité*. Acompañaron como concursantes esta

iniciativa Mariano Arana, Roberto Gardiol, Rodolfo Tállice, Ugo Ulive, Ferruccio Musitelli, entre otros. Un año después de este evento, Walther Dassori Barthes, con aportes de personalidades de distintos ámbitos, crearán la Cinemateca Uruguaya, asociación sin fines de lucro e integrada desde su creación a la FIAF (Federation Internationale des Archives du Film).

La creación documental ha pasado por varios estilos en lo que refiere a las propuestas de diferentes directores. Antes de que Chris Marker (declarada influencia de Mario Handler) fuese conocido en el Uruguay el documentalista Enrico Gras, con motivo de la celebración oficial del centenario del fallecimiento de Artigas, realiza el documental *Artigas, protector de los pueblos libres* (1950) a partir de un estilo bastante peculiar, donde se da un montaje de imágenes, cuadros y materiales relacionados a la figura del caudillo.

Teniendo en cuenta las finalidades de los documentales, ciertos autores estuvieron enmarcados bajo instituciones académicas, como lo fue el ICUR (Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República). Contando con la dirección del Dr. Rodolfo Tállice (catedrático de parasitología en Facultad de Medicina y bio-

logía general y experimental en Facultad de Humanidades y Ciencias) quien, con intenciones científicas y voluntad de registro, fundó esta institución. Los fines que profesaba para dicha institución eran esencialmente educativos y se ven reflejados en documentales científicos organizados a partir de un asesor (o supervisor) científico y un director de fotografía. Así nacieron producciones parecidas a las dirigidas en el Reino Unido por Charles Urban a principios del siglo XX, como *La mosca doméstica* (J.López Fernández, 1950) o *Vida de Termitas* (R. Tállice, Lucrecia Covello, 1951), las cuales no pretendían exceder el campo meramente científico-educativo.

Nuevos aires llegaron con la incorporación de Plácido Añón, quien se preocupó no sólo de documentar técnicamente las películas, sino de innovar en campos técnicos de la imagen, como lo hizo con la iluminación en el caso del film *El comportamiento sexual y reproductivo de Bothriurus Bonariensis* (1959). Para estos emprendimientos científicos ya se contaba con un equipo de guionistas y montajistas y con un nuevo grupo de trabajadores que comenzará a emerger, donde destacan Eugenio Hintz y Mario Handler. Será el ICUR el que, tras la repenti-

na muerte de Plácido Añón en 1961, indirectamente inicie el camino tras un cine documental comprometido con la realidad económica, social y política.

Con este paso, el documental en los años sesenta toma otra forma, un carisma incisivo que modulará al espectador como un espejo retrovisor, donde la temática del cine lo representa. Se podría decir que el punto de partida lo propuso Alberto Miller en 1958 con su obra *Cantegriles*, pero la introspección y el análisis metodológico, digno del método de observación participante, resulta de *Carlos, cine-retrato de un caminante* (1965), una producción del ICUR con la impronta de Mario Handler.

Handler pertenece a una camada de documentalistas, junto con Ugo Ulive, Mario Jacob, Eduardo Terra, Walter Achugar, Walter Tournier, entre otros, que documentaron su presente y dejaron una huella en celuloide de valor inconmensurable. Estos documentalistas innovaban en el hecho de que priorizaban la realización filmica ante la crítica o el estudio científico. Premisa que mantiene Joris Ivens en su metodología de trabajo y quizá la queja más visible que acusó John Grierson en su visita al Uruguay en 1958. El llamado “padre del documental” fue el invitado de lujo en una nueva entrega



La bandera que levantamos

del “Festival Internacional de Cine Documental y Experimental de Montevideo”. Cuenta Homero Alsina Thevenet en *Crónicas de cine* (1973): “cuando le hablaron de cultura cinematográfica, Grierson prorrumpió con uno de sus tajantes escepticismos. No quiere gente que converse sobre cine ni que lo junte en archivos; quiere gente que haga cine, y la verdad es que el Uruguay es bastante desparejo en ese sentido, con tanto teórico y tan pocos realizadores”. Comentaré también Thevenet, en el mismo artículo dedicado a Grierson, que Hugo Rocha fue la única persona que le hizo frente al documentalista diciéndole que no era posible o que era muy difícil lo que él proponía.

Alrededor de siete años pasarán luego de la visita de Grierson, para que el ICUR, o más precisamente el Dr Tállice, aposte a la reali-

zación de *Carlos, cine-retrato de un caminante*. José Wainer escribirá en 1965 “El ICUR persigue a un caminante”, artículo de la Gaceta Universitaria donde Handler advertiría que no es un seguidor del estilo “cámara oculta” y remataría su modo de concebir el film argumentando que “en vez de tomar apuntes sociales, prefiero filmarlos”. Esta visión será homogénea en todos los documentalistas donde la crítica y la atención hacia la sociedad, la economía y la política se verán en varias obras. *Un vintén p'al judas* (1959) y *Como el Uruguay no hay* (1960), ambas obras de Ugo Ulive, serán las primogénitas de una cadena que seguiría con su colaboración en *Elecciones* (1967) junto con Handler y el hecho de documentar un país que venía en caída en comparación con la imagen que profesaba hacia el mundo.

La participación Handler-Ulive será mordaz y superarán una cantidad de retos que enlentecían la realización, ya sea por falta de dinero o por medios técnicos (Uruguay carecía de una mesa de montaje), pero dejarán su huella en la mente del espectador, que nunca olvidará al hombre que sostiene un vaso de agua, destinado a atender la sed de una figura política mientras mantiene un discurso, pero ante la nula petición por parte de este, lo tira. La universalidad pero a la vez el compromiso por la realidad social nacional es lo que mantendrá en vigencia este material. La esencia e influencia de la Escuela Documental Británica, el Free Cinema, el *cinema vérité* y el neorrealismo se vieron conjugados en los films pero hay algo que destaca y propone una cualidad de estos, y fue la medida de no hacer films largos, sino únicamente cortometrajes. Proponen desde una óptica del “cine directo”, un cine urgente.

Esta urgencia, correspondía a una necesidad que no dista de la planteada por el personaje extraterrestre Klaatu en *El día que paralizaron la tierra* (1951), polémica obra de ciencia ficción de Robert Wise que acusaba los problemas sociales, políticos y económicos en el marco de una producción de Hollywood (recordemos el Mccarthismo). Curiosa es la

simultaneidad del film con el auge de documentalistas anteriormente mencionados que eran a la vez espectadores reales de una vida llena de cambios.

En el ahora y sin disputas devenido clásico *Elecciones* (1967) observamos a Jorge Batlle —quien entonces era ya uno de los referentes políticos nacionales— mantener una decidida posición de reforma constitucional, cuyo núcleo axial fincaba primordialmente en la modificación de la composición estructural del Poder Ejecutivo, pasando del sistema colegiado al unipersonal. Huelga resaltar el mérito de Handler, en relación al rescate para el acervo histórico del documental uruguayo, un relato como el referido. Los efectos de la reforma darán lugar a la presidencia del general Oscar Gestido. Los desacuerdos entre partidos políticos, la protesta de parte de los obreros, el fallecimiento de Gestido, el ascenso de Jorge Pacheco Areco, las medidas prontas de seguridad y el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros serán puntos claves que guiarán los últimos años de la década de 1960.

Bajo estas circunstancias, las peticiones e ideología del personaje de ciencia ficción nombrado se correspondería en Uruguay con la emergente Cinemateca del Tercer Mundo. Esta (como tam-

bién el personaje) intuían el ultimátum. La C3M, como fue conocida, recibió el apoyo del semanario *Marcha*, el cual incentivó festivales y un cine club propio. Joris Ivens en persona participó de la inauguración de la C3M el 7 de noviembre de 1969. Los postulados que reclamaba Ivens concordaban con los de la C3M, y se encargaron no sólo de realizar obras, sino de archivarlas y proyectarlas.

Integraban esta iniciativa —entre otros con afanes culturales no menos inquietos— Mario Handler, Mario Jacob, Walter Achugar, Hugo Alfaro, Walter Tournier, Jose Wainer y Eduardo Terra. Dichos autores participaron en varias producciones que fueron el cuerpo visual de la C3M de las cuales destacan algunas con el apoyo del ICUR como *Elecciones* (Handler, Ulive, 1967), *Me gustan los estudiantes* (Handler, 1968), *Liber Arce, liberarse* (Handler, 1969), *La bandera que levantamos* (Jacob, Terra, 1971). Se le suma también una animación de Walter Tournier titulada *En la selva hay mucho por hacer* (1973) y un corto de estudiantes anónimos de Facultad de Arquitectura conocido como *Refusila* (1968).

Handler y Ulive se desvincularían posteriormente del ICUR, dados los fundamentos ideológicos que acarrearaban al aumentar las realizaciones. Si bien *Elec-*



Joris Ivens (segundo desde la izquierda) con Walter Achugar, Santiago Alvarez y otro.

ciones (1967) no presentaba un grado radical sobre una postura ideológica, los realizadores conocían el umbral al que pertenecían y veían un posible impedimento de la institución a futuro. Es interesante destacar que la C3M, a diferencia del grupo argentino Cine Liberación, pretendía la difusión y apuntaba a la toma de conciencia de diversos públicos a distintos niveles, no únicamente en el circuito clandestino como reclamaba el grupo encabezado por Fernando Solanas y Octavio Getino.

Los recursos menguaban. *La bandera que levantamos* (1971) es un corto de 14 minutos, en el que debido a la falta de metraje, se utilizaron fotografías y diferentes tipos de audios, entre los cuales se encuentran los fragmentos más relevan-

tes del discurso del general Líber Seregni, en el primer mitín del Frente Amplio, el 26 de marzo de 1971. Empero su breve existencia, la C3M alcanzó a publicar dos ediciones con artículos y entrevistas de más de 100 hojas, donde exponen sus principales modos de ver, hacer y sobre todo luchar bajo el armamento audiovisual.

Hacia 1972 la situación socio-política se torna más compleja. Institucionalmente, el país comienza a transitar tiempos aciagos marcados por el enfrentamiento y la intolerancia ideológica.

Walter Achugar y Eduardo Terra son detenidos arbitrariamente. Estas detenciones fueron severamente cuestionadas por diferentes entidades internacionales entre las que cuenta

una distinción especial el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos. El volumen 76 de la revista *Cine Cubano* de agosto de 1972 lo confirma: “Conmoción a medios artísticos internacionales la desaparición de dos cineastas uruguayos: Walter Achugar y Eduardo Terra”. Estas protestas son signadas por relevantes referentes de la cultura internacional, se cuentan entre ellos Chris Marker, Costa Gavras, J. L. Godard, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Cesare Zavattini, Fernando Birri, entre muchos otros. Un año después la Cinematoteca del Tercer Mundo se ve urgida a tomar el camino del exilio. El resto es historia. Nunca había existido una época donde se haya realizado y difundido tanto cine hasta el auge documental de las décadas de los años cincuenta y sesenta.

John Grierson muere en 1972, más de una década después de su visita al Uruguay, de sus quejas y de sus incentivos hacia el cine documental nacional. Se combatió con bajos recursos, con falta de atención gubernamental, con la intriga entre escribir o filmar, con la política exterior e interior y demás malestares. Grierson no se hubiese sentido defraudado por la lucha y los logros de los realizadores referidos en esta aproximación al tema. ♦

América Latina a través del documental: Una forma de mirarnos.

Catalina Alonso



El Mégano

Son tres los movimientos culturales que han ido puliendo lo que hoy llamamos identidad latinoamericana. Desde la literatura, el realismo mágico mostró una forma de construirnos. Desde la filosofía, la teología de la liberación mostró una forma de pensarnos y desde el cine, el Nuevo cine latinoamericano creó una forma de mirarnos.

Si bien estos movimientos se manejan a través de lenguajes diferentes, los conecta la preocupación por tratar de encontrarle un lugar propio en el mundo a ese sujeto, de cualquier parte del territorio concebido como latinoamericano, al que la historia le ha arrebatado su origen y le ha impuesto una serie de códigos culturales sin pedirle permiso.

América Latina es una distinción geopolítica y un estado del ser, y un latinoamericano es aquel sujeto que camina todo el tiempo sobre el filo de las distintas representaciones de la identidad, empecinado y entorpecido por la búsqueda, el recuerdo y la construcción de lo que algún día fue o será.

En este panorama el cine cumple un rol fundamental, y más aún el documental. La mirada en la ficción construye vínculos entre los personajes y siempre se mantiene rígida en

la pantalla para no salirse del hilo de la historia. Sin embargo, en el documental, la mirada se disloca hacia fuera de la pantalla estableciendo un pacto con el espectador: aquello que está sucediendo es la captación de la realidad misma. Por lo que ver un documental, en cierta medida, implica verse a uno mismo.

CONSTANCIA EN EL RELATO

La primera característica del documental en Latinoamérica es reflejar siempre una fuerte preocupación por el individuo y su contexto. El primer esbozo de esta mirada surge a finales de los años cincuenta en un momento en que los movimientos sindicales y campesinos estaban en plena lucha por sus derechos, la revolución cubana se consagraba y en el terreno del cine comenzaban a surgir los cineclubes, revistas y grupos que entendían que el cine debía empezar a ser discutido a nivel regional porque había una realidad propia que no estaba siendo proyectada en las pantalla.

Así es que surgen películas como *El Mégano* (1955), realizada en Cuba por Julio García Espinosa y Tomás Gutiérrez de Alea, con el fin de denunciar las inhumanas condiciones de vida y trabajo de los carboneros de la Ciénaga de Zapata en Cuba.

Araya (1958), película venezolana de Margot Benecerraf, narra el modo de vida de los pobladores de la localidad de Araya en Venezuela a través de la historia de dos familias salineras y una de pescadores.

Ukamau (1966), de Jorge Sanjinez en

Bolivia, es la primera película hablada en aymará, idioma de las culturas nativas que viven en la Isla del Sol. Esta es la historia de Sabina y Andrés, una pareja de campesinos.

En la década de los sesenta las realidades ya estaban siendo rescatadas por el cine, y hasta, incluso, siendo premiadas como películas en el extranjero. Estaba consolidada implícitamente la temática de lo que hacía al discurso latinoamericano pero aún faltaba la forma. Bajo esta preocupación estética es que surge El Nuevo Cine Latinoamericano, clave en el desarrollo de la cinematografía del territorio. Este movimiento va a explicitar, bajo tres manifiestos fundamentales, la necesidad de construir la mirada cinematográfica latinoamericana bajo un ojo propiamente latinoamericano, un autor orgulloso de su condición en el mundo que va a ir en búsqueda de las formas que hacen a su realidad: “La estética del hambre” de Glauber Rocha (Brasil, 1965), “Hacia un tercer cine” de Pino Solanas y Octavio Getino (Argentina, 1969) y “Por un cine imperfecto” de Julio García Espinosa (Cuba, 1969),

Entre los sesenta y los setenta es la época de mayor impulso político explícito en el documental latinoamericano, las películas clave que representan el mirar de esta época se detienen principalmente en un registro político dejando la tendencia de registro etnográfico que caracterizó la primera época de los cincuenta.

La hora de los hornos (1968), película argentina realizada por Octavio Getino y Pino Solanas es la representación visual de la propuesta del Nuevo Cine Latinoamericano en su primera fase. La hora de los hornos tiene como objetivo convocar al espectador a la lucha contra la dominación extranjera. Lo más interesante de *La hora de los hornos* es que, como película detonadora, plantea una relación con el público radicalmente diferente. Si bien aseguraba a través de las imágenes la situación que América Latina

estaba viviendo en aquel momento, ponía en cuestión el peronismo, dejaba a la burguesía latinoamericana como una clase mediocre y hacía visible la alienación de gran parte del pueblo latinoamericano a causa del neocolonialismo (la resaca cultural en el pensamiento por haber sido colonias). Proponía una conversación con el espectador. En el montaje se dejaban largos espacios en negro pensados para que en el momento de la proyección se estableciera un momento de debate con el espectador.

Los realizadores de *La hora de los hornos* pertenecían al grupo Cine Liberación cuya base era el manifiesto *Hacia un tercer cine*. La propuesta era generar material fílmico que ayudara a la concientización de las masas a través de la emotividad de las imágenes.

En el mismo tiempo funcionaba también la agrupación Cine de la Base, liderada por Raymundo Glayzer. La propuesta era, desde el punto de vista ideológico, similar a la del grupo Cine Liberación, solo que Cine de la Base tenía, sin dejar los valores estéticos, una impronta propagandística militante, pues representaban a la izquierda revolucionaria a diferencia de el grupo Cine Liberación de tendencia de izquierda peronista.

Si bien en los primeros años del documental latinoamericano es clara la impronta de colocar al sujeto en un contexto político, de forma explícita en el cine militante y de forma implícita en el cine etnográfico, esta preocupación en el documental no quedó encerrada en aquellas décadas, aún sigue vigente en las temáticas contemporáneas como se ve en el caso de la película *Los Rubios* (2003) película argentina de Albertina Carri. *Los Rubios* es la puesta en escena de la propia directora que a lo largo de la película va en búsqueda de su identidad a través de la investigación de la figura de sus padres, secuestrados en 1977 durante la dictadura militar argentina.

Los que se quedan (2008) película mexi-

cana de Juan Rulfo que acompaña la vida de familias mexicanas que sufren la ausencia de alguno de los suyos que se fueron a vivir lejos a los Estados Unidos buscando una mejor oferta de trabajo.

O, en el caso de *Chile, la memoria obstinada* (1997), película chilena de Patricio Guzmán en el que el director viaja a Santiago de Chile a reencontrarse con las voces que formaron parte del documental, *La batalla de Chile*, del mismo director (documento histórico que relata los eventos ocurridos en Chile entre 1972 y septiembre de 1973). *Chile, la memoria obstinada* explora la importancia y la fragilidad de la memoria política.

Esta película es un gran ejemplo para entender cómo el documental latinoamericano ha estado siempre vinculado a la lucha política y al registro de la identidad, aunque el devenir de la historia haya cambiado las formas de entender el cine. Existe una constancia en el relato desde su origen hasta el escenario contemporáneo, a pesar de los cambios que fueron sucediendo en el pensamiento que llevaron a relacionar al autor, al individuo y al contexto de formas diferentes, lo que nos lleva a la segunda característica del documental latinoamericano, su impronta por experimentar con el lenguaje a partir del relato.

DESARROLLO DEL LENGUAJE, PROCESO NATURAL, CONDICIONAMIENTO HISTÓRICO.

Si bien las preocupaciones a retratar han sido constantes, las formas de observación han ido adoptando diferentes formas de escritura del documental.

Desde el comienzo el documental latinoamericano ha tenido una impronta autorral y ha sido, como se le llama desde el punto de vista teórico, un documental de creación. Es decir, una forma de contar que se aleja del relato tradicional periodístico acercán-



La hora de los hornos

dolo a estructuras y formas más cercanas a las de ficción. No solo registra, incide en el relato, desde el montaje, desde la presencia del autor en la propia película, en definitiva entiende que el documental no debe ser un mero registro, sino un impulso a construir una idea o un concepto sobre la realidad, es decir consolidar un discurso sobre lo que está siendo contado.

A grandes rasgos podemos identificar tres períodos en orden cronológico en las formas de observación del documental latinoamericano.

El primero está pactado por una impronta de enseñar, de mostrarle al mundo las realidades ocultas. Uno de los exponentes más importantes de este período fue Santiago Álvarez, fundador y director del noticiero del ICAIC (Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica).

“Yo informo de acontecimientos a partir de ideas que tengo sobre esos acontecimientos”, sostenía este cineasta cuya forma de trabajar con los noticieros fue revolucionaria. Los alejó completamente del formato clásico transformando a los mismos en piezas informativas cinematográficas principalmente a través del trabajo de montaje.

Now (1965) de Santiago Álvarez, es un trabajo de montaje, al son de la canción *Now* de Lena Horne, de varios noticieros mundiales con el fin de denunciar la represión



La batalla de Chile

racista contra los negros en Estados Unidos.

Otro ejemplo es *La pampa Gringa* (Argentina, 1963) de Fernando Birri, en la que a través de un fotomontaje ironiza, mediante una voz en off, la llegada de los inmigrantes al país y cómo se fueron apoderando de “la pampa”. “*Vino a volar sobre mi provincia, atravesó mi pueblo*”. En este período el cine estaba al servicio del proceso revolucionario, la cámara era entendida como un arma y las películas como una herramienta para concientizar a las masas.

El segundo período del documental latinoamericano está comprendido por un proceso tanto histórico (la vuelta de la democracia en los países) como de los cineastas, que trajo como consecuencia un reposicionamiento tanto de la película frente al espectador como del realizador frente al cine. La película ya no pretendía enseñarle al espectador la realidad que tenía que atender, sino que comenzaron a transformarse en un medio de reflexión del autor.

En los años sesenta, Fernando Birri afirmaba: “*Que ningún espectador salga el mismo después que termine de ver una de nuestras películas*”. Ya en la década de los ochenta, el mismo Birri declara: “*Que ningún cineasta latinoamericano sea el mismo que empezó a hacer la película, cuando termine de hacerla*” Las ideologías totalizadoras y los estrechos vínculos con grupos políticos e instituciones comienzan a alejarse de las películas y

la propuesta subjetiva del autor se impone frente a la propuesta discursiva de las décadas anteriores. Las películas van a ir de a poco tomando la forma más de un viaje personal del autor frente al tema que de la representación de un modelo ideológico en la que el autor se sustenta.

Cabra marcada para morir (1984) realizada por el cineasta brasileño Eduardo Coutinho es una de las películas más importantes en la historia del documental latinoamericano, entre otras cosas por ser el reflejo de lo que implicó el pasaje entre la forma de mirar del primer período y el segundo.

En 1962 Coutinho, como integrante del Centro Popular de Cultura de la Unión Nacional de los Estudiantes, filma una manifestación en la localidad de Galiléia tras el asesinato del líder campesino João Pedro Teixeira. Con su equipo decide hacer una película de ficción basada en ese hecho. La filmación es censurada y varios del equipo presos durante el golpe de estado militar de 1964.

En 1979 y ya desvinculado del grupo político, Coutinho regresa al lugar a reencontrarse con parte del elenco de aquel proyecto inconcluso. *Cabra marcado para morir* significó terminar la película comenzada 17 años atrás. El resultado fue una película desde una perspectiva totalmente diferente, que construyó a través de la figura de Elizabeth Teixeira, viuda de João Pedro Teixeira, el recuerdo de toda una lucha campesina en tiempos de dictadura desde una perspectiva más que autoral; como aclara el cineasta contemporáneo Joao Moreira Salles *Cabra marcado para morir* es la aparición del documental intransferible, únicamente Coutinho podría haber realizado esa película porque es un acontecimiento ligado a su historia personal.

La década de los ochenta es un período de transición para el documental latinoamericano que sienta las bases del giro subjetivo que va a tener el documental posteriormente en la década de los noventa.

El giro subjetivo del documental es la base de la forma de observación del documental contemporáneo. Desde el punto de vista del relato representa la hegemonía del sujeto como identidad singular. Esto significa la fragmentación de un entendimiento del mundo en infinitas representaciones de la realidad.

En este contexto el documentalista latinoamericano ya no se centra en narrar la meta-historia, sino en controlar un fragmento de la misma.

En general, la tendencia es la valoración de historias narradas a través de personajes particulares, de una experiencia individual que se expresa a través de la palabra filmada. Por ejemplo a través del documental *Ramón Ayala* de Marcos López (Argentina, 2014) seguimos la vida de este artista como un reflejo del folclore misionero. O, en *La hija de la laguna* de Ernesto Cabellos (Perú, 2015) a través de la historia de Nélida se hace visible la opresión de las grandes industrias mineras sobre los territorios nativos.

Si la figura del autor estuvo siempre presente en el documental latinoamericano, en la contemporaneidad el autor va a tomar otra forma. Ya no observa y cuenta lo que ve, sino que va a desplazarse hacia el centro del relato haciendo adquirir al documental infinitas posibilidades expresivas: desde colocarse como personaje de la historia como en *Yo no sé que me han hecho tus ojos* de Lorena Muñoz y Sergio Wolf (Argentina, 2003); transformar el registro de la realidad en un poema como en *Ólhos de Ressaca* de Petra Costa (Brasil, 2009); convertir el registro en un concepto puramente experimental como en *Cantata de las cosas solas* de Willi Behnisch (Argentina, 2003). Hasta transformar el retrato de una localidad mexicana de campesinos en un gran cuento de realismo mágico como en *Del olvido al no me acuerdo* de Juan Rulfo (México, 1999)

La fragmentación discursiva no significa el fin de la apuesta política en el documental latinoamericano, significa la complejización



Cabra marcado para morrer

de las narrativas, la maduración del lenguaje cinematográfico en el documental.

El documental latinoamericano ya no es como en los sesenta producto de una noción política externa, sino que plantea un nuevo tipo de entendimiento político de carácter cinematográfico. Interpreta al mundo no como una verdad absoluta sino estimulando al espectador a participar en la interpretación de su discurso.

Santiago (Uma reflexão sobre o material bruto) de João Moreira Salles (Brasil, 2006) es, a mi entender, el ejemplo más claro de la importancia que implica el documental latinoamericano contemporáneo y el documental latinoamericano en general.

Es la historia de Santiago, quien en su momento fue mayordomo del director y se dedicó toda su vida, en silencio, a dejar registro escrito de toda la historia de la aristocracia mundial. Es la voz en *off* del director evocando el recuerdo de Santiago y de aquella época en que era niño en una mansión de Río de Janeiro. Y es la reflexión misma del proceso de creación de la película a través del material en bruto.

El documental latinoamericano surge como producto de la lucha y se sostiene hasta el día de hoy como tal. Es la lucha por encontrarse, por pensarse, por recordarse y por crearse. En definitiva el documental latinoamericano es por excelencia, el arte de la reflexión. ♦



PONÉ A RODAR TUS IDEAS

Montevideo es tu socio

Programa Montevideo Socio Audiovisual

Fondo Montevideo Filma

Trabajamos para contribuir al desarrollo del cine y el audiovisual uruguayo

Juan Carlos Gómez 1276 - telefax: 2916 6197
infolocaciones@imm.gub.uy
www.locaciones.montevideo.gub.uy



Locaciones
Montevideanas

Entrevista a Luis González Zaffaroni

Un documental, una película

Juan Andrés Belo

Luis González Zaffaroni (1975) es poco conocido fuera del “ámbito” cinematográfico local. Egresado de la emblemática primera generación de la Escuela de Cine del Uruguay, en 1999, afirma que en sus comienzos estuvo más abocado a la ficción, aunque su filmografía ya dejaba entrever un cruce de géneros

en el corto *Se Alquila* (2005), filmado un año antes de ser aceptado en la Pompeu Fabra de Barcelona y cursar el Master en Documental de Creación, que le planteó nuevos desafíos. En especial, propiciar el escenario latinoamericano para la creación de documentales autorales, tejiendo redes de interacción entre creadores y televisiones públicas de la región. Impulso que terminó por engendrar, en el 2009, el Doc-Montevideo: un encuentro que se afianzó y que hoy es la instancia dedicada al cine más influyente de nuestro país a nivel internacional.

Filmografía: *Desesperado/Amor* (corto ficción que integra el largometraje *Ocho historias de amor*, 2000), *Sujeto a espacio* (corto documental), *Izquierda invisible* (mediometraje documental, 2005), *Se alquila* (corto ficción, 2005), *Actriz en paro* (corto ficción, 2006).



¿Qué es para vos un buen documental?

La respondería muy fácil: es una buena película. No ahondaría en el término documental.

¿En qué ahondarías?

En ciertas cosas que esa película documental tiene. Una mirada, por ejemplo. Las señales que el realizador da sobre su vínculo con lo que registra. Sutil, explícita o implícitamente. Es una capa que en el documental suma.

¿Te referís al punto de vista?

Sí, pero también a la implicancia. La implicancia creador-obra, creador-personajes y lo que uno ve en ese registro de lo real. ¿El dossier de la revista es de Aldo Garay? Hay un momento en *Mi gringa*, en el que el esposo de ella, Ignacio, se quiebra y entra la mano de Aldo y le agarra el hombro. Ese gesto de contacto, sea físico o sea percibido como algo latente, en el documental, es un elemento diferenciador y es lo que le da una dificultad mayor a la creación en ese territorio.

Porque sobre todo vos creás un vínculo, con otra persona y con la realidad.

¿Hay una cuestión ética ahí?

Y sí. En documental ética y estética son lo mismo. Desde el momento en que uno establece un vínculo ético con una persona, una historia y una realidad, lo estético tiene que surgir de forma natural. Tiene que fortalecer ese vínculo y no poner una distancia. No evidenciarse como un artilugio.

En ese tipo de documental llamado de creación, o de

autor, con el que más te relacionás, es muy habitual que se cruce una línea y se caiga en algo auto-referencial, masturbatorio... ¿Cómo se determina esa línea?

La masturbación esa intelectual existe en todos los terrenos. En el caso del documental de creación, muchas veces uno busca afirmarse en un territorio para diferenciarse de otro: entonces se abusa en el explicitar la reflexión que uno tiene sobre el lenguaje, su uso, la relación con la realidad y la construcción subjetiva de ella. Es más bien parte de una necesidad inicial. Después, cuando mirás más a fondo, encontrás facetas muy distintas en el documental.

¿Te interesa más la vivencia que la reflexión?

Me gustan las dos cosas. La cuestión es cuando la reflexión no es rica y no es aguda. En vez de realzar de algún modo la obra, la empobrece. Si vos ves *Sans soleil* y escuchás el *off*, la poesía con que está escrito, la forma en que conecta cosas que están pasando en distintas partes del mundo, a través de una mente que las une, es un goce. El cine, como lenguaje, es nuevo. Comparalo con la literatura, por ejemplo. Se van abriendo caminos, casi siempre a partir de películas que muestran un camino. En

Francia está muy de moda el documental del Yo: “el yo que me pasó a Yo, que voy a hacer el documental en el que Yo” y siempre es el espejito que se da vuelta hacia el que está haciendo. Se abusa de ciertos recursos, pero ese abuso está en relación a un tiempo, a una forma de pensar sobre lo que estamos haciendo y sobre el lenguaje y sus caminos de contar. Tendríamos que revisar el nombre documental, pero está tan metido, que uno lo sigue usando. Para mí, lo que pasa en el terreno que existe entre la ficción y el documental, es de las cosas más interesantes que han pasado al cine en el último tiempo.

¿Se descubrió que esa frontera no existe?

El año pasado acá en el DocMontevideo, Marta Andreu comentó una frase de alguien, no recuerdo quién, que decía: “la única diferencia entre la ficción y el documental es que en el documental, cuando llueve, te mojás”. Hay gente que después, en su reflexión, se regodea en hablar de esa humedad, ese impacto de la realidad, que tiene el documental y que no la ficción. Y ahí te podés perder porque te quedás hablando de tu situación dentro de la escena o tu influencia en la escena, y te quedás en un terreno que para mí, muchas veces, no es interesante.

Cuando uno se embarca en cualquier proyecto y está metido en un 100%, las cosas empiezan a pasar. En el documental, la realidad empieza a confabular. Pasa algo especial, sea místico, espiritual, no sé... Cuando empieza a fluir y hay un director que tiene esa convicción de que las cosas van a pasar, desde un lugar energético, ayuda a que las cosas pasen. Y la persona empieza a convertirse en personaje. Así empiezan a darse situaciones. Algo mágico se empieza a revelar y si uno tiene la capacidad de ser consciente de que eso está pasando, mejor. Y después está como uno re-interpreta eso que pasa, en el montaje. Como en **Grizzly Man**, que Herzog utiliza material descartado para construir y elaborar todo el tema de cómo la naturaleza le estaba advirtiendo algo al protagonista. O en Santiago, de Joao Moreira Salles, que filma una película que nunca termina, y varios años después retoma el material bruto para editarlo con un sentido completamente distinto.

Me gusta ese tema místico. Como que se trata de tener las antenas bien puestas...

Como creador de cualquier cosa, la tenés que tener, esa antena de captar. Hay cosas que están ahí, en un nivel sutil, y se encuentra una forma de expresarlo a través del arte, que es más

primario que una racionalización o explicación consciente de ese hecho y recién un tiempo después lo pensamos y lo relacionamos con otras cosas. Desde donde yo veo el documental, o si hablo de lo que me interesa del documental, es un territorio difícil para el creador. Por eso muchos realizadores se pasaron a la ficción: para no lidiar con las dificultades del documental. Vos querés generar una complicidad con una realidad que a veces te empapa, te vapulea y te deja como un perro de paja. Y como industria es el nicho del nicho del primo pobre de la ficción. Pero al documental le sumo una dimensión que es la realidad, la realidad misma, en el sentido potenciado: no los decorados y eso. El documental abre otro nivel de lectura que es el diálogo entre lo real y lo ficticio. Que también sucede en la ficción, Kiarostami, o en *La Libertad*: el tipo era el Maradona de cortar la leña, eso lo aportaba la persona al personaje. Ahí es donde son buenas o malas películas y no documentales o ficciones. Y por eso hay festivales que están poniendo en competición todo junto: vos ganás *Mejor Película*. Editoriamente, el festival te está diciendo algo: estamos hablando de cine y de esa tensión que se produce entre lo real y lo ficticio.

Sobre el guion del documental. Casi no hay formación a nivel local, salvo en el Doc-Montevideo. ¿Cómo le dirías a alguien que tiene una idea para desarrollar un documental que trabaje el guion?

Hay diferentes formas de abordar eso que, más que “guion”, yo llamaría la escritura del documental. Me cuesta responder porque pienso en distintos ejemplos, que tienen distintos dispositivos filmicos, distintas formas de rodar, de prever a través del guion. Me parece importante el proceso de escritura del documental: un texto unificado, donde conviven el punto de vista, la motivación, aquello de lo que quiero hablar, y cómo lo quiero contar o tratar (lo que vendría a ser el tratamiento audiovisual), filtrado en un relato que quizá puede ser un poco literario y poético, y desde ahí distante de lo que puede ser un guion literario de ficción. Muchas veces el motivo por el que se elige un proyecto que está empezando es porque en la escritura aparece una voz que se quiere expresar como voz. Es un motivo para decir: “está verde, le falta estructura, no se sabe bien por dónde va a ir”, pero se percibe a alguien que tiene una necesidad de decir algo y ganas para decirlo. Ese es el disparador inicial.

Y esa escritura: ¿habla en futuro, de lo que pasará cuando

se filme? ¿Cómo es eso?

Sí, ahí hay otra dificultad que se suma. Hitchcock se aburría en los rodajes porque para él ya la había filmado cuando la concibió en imágenes. En el documental no tenés que hacer ese ejercicio, de ver la película antes, pero tenés que estar abierto a cambiar más rápidamente de película a partir de la riqueza que te aporte la realidad. Si uno no está en esa cosa mística de fluir y ver qué dice la realidad e incorporarlo, uno descubre que quería ir en una dirección pero que en determinado momento tiene que girar y perseguir otra película, que es mejor, pero de la que no sabía nada hasta el momento en que se reveló. Ese territorio es el que me resulta más atractivo.

¿Y cómo plantea eso el guion?

Hace un esfuerzo por imaginar algo. En ese acto, pienso escenas y escribo escenas, no escribo diálogos porque no tiene sentido (a no ser que haya un *off*), pero sí me imagino escenas y situaciones que voy enfrentar o situaciones que voy a propiciar. “Vamos a emprender un viaje juntos”. Es algo que yo propicio, el otro asume su disponibilidad. Yo imagino que se va a encontrar con alguien y que va a pasar determinada cosa, pero quizá pasa otra cosa, o a ese

alguien no lo encontramos. Esa falta, esa ausencia, genera un cambio de rumbo y dispara algo en el personaje de la historia.

Para la escritura eso es incierto...

Sí, por eso tengo que tener claro de qué estoy hablando, cuál es mi punto de vista y, aunque la película se me revele y me diga “en realidad estás hablando de otra cosa”, es necesario partir de algún lado. Mucho del trabajo que hacemos en los talleres de guion es deconstruir y reconstruir la escritura para ver bien de qué estás hablando. Ya sea cambiando el lugar desde el que miro o revelando una vivencia íntima, fuerte, que nos da un material emocional y sensible para saber relacionarnos mejor con eso que tenemos delante. Lo malo y nocivo es pedirle al documental una escritura compartimentada, que te dice: “bueno, contame del tema; después, decime cómo lo vas a filmar; en otra parte contame quiénes son tus personajes...”. Esas cosas no pueden estar separadas. La escritura del documental te busca transmitir lo mismo que vas a sentir cuando veas la película, una emoción, una proximidad privilegiada, un viaje donde van a pasar a cosas y donde vamos a sentir cosas.

Habiendo miles de historias, ¿cómo reconocer o de-

terminar cuál es la historia que uno tiene que encarar?

En el terreno del documental, en un *pitch*, en lo que sea, definir la motivación es algo fundamental, porque en base a la motivación se va a esbozar el punto de vista y también el por qué sos vos quien puede contar esa historia mejor que otros. Ese elemento le da unicidad a la historia. Pero quizá más importante que dar cuenta de la motivación es dar cuenta de una necesidad profunda de llevar esto a cabo. Así lo planteaba la tutora que tuve en el Talent Campus de Berlín. Vas a tener que sortear un montón de cosas para lograr hacer tu película, y si no tenés experiencia ¿cómo ofrecés garantías de que vas a sortear esas trabas que van a aparecer? Esa garantía puede ser la necesidad que vos tenés de hacerla.

Marta Andreu, en la última charla de este Doc, va a plantear que todo comienza con una “pérdida”, la realización como una compensación. ¿De dónde surge la necesidad de crear una obra? Hay algo que compensar. ¿Por qué uno se empecina de ese modo en sacar adelante su proyecto? Es una necesidad, Marta lo refiere como una pérdida.

En el documental no tenés el guion a detalle de lo que querés hacer, tenés un “quiero ir hacia allá”. Y en-

tonces: ¿desde dónde? ¿por qué? ¿por qué te vamos a acompañar a vos en eso?

La historia que uno tiene que contar es la que despierta un interés real por el otro. Aunque haya documentalistas que pueden ser buenos, sin tener un interés por el otro, es un punto de donde agarrarse. El interés real por el otro, por lo que le está pasando y tratar de entenderlo. No es siempre condición de buscar en el otro, sino de buscar en el otro, donde uno también se encuentra.

¿Qué le dirías a tipos con 20 años que quieren entrarle al documental?

Creo que lo primero es visualizar que están frente a un territorio muy rico para la creación y la experimentación, ya sea con el lenguaje, la estructura narrativa, los personajes, y que se puede abordar con esquemas de producción muy simples. Los protagonistas y los escenarios los encontrás en cualquier lado, tenés que tener un buen motivador y disparador que te lleve a querer hacer algo: alguien que conociste o un lugar... Y volar, dejarte llevar, explotando los recursos del lenguaje cinematográfico. Que se larguen a jugar. Y en ese relacionamiento ver desde la dramaturgia qué es lo que está pasando, no como algo pre-concebido sino como algo que está ocurriendo ahí mismo.

¿Qué ha sido DocMontevideo en estos 7 años que lleva existiendo? ¿Cuáles fueron los mayores logros?

Uno de los logros es que en torno al Doc hay una comunidad de gente que utiliza ese espacio para encontrarse y que vuelven año a año, vienen de otros lados y hacen un esfuerzo por estar. Da cuenta de que hay algo que está fluyendo. En el abrir oportunidades para creadores, y caminos para desarrollar la profesión. Espacios para re-pensar la forma de trabajar como creador. Y después está todo el tema de mercado: cómo lo vendo, cómo lo puedo potenciar para que tengan un recorrido más amplio, cómo me puedo nutrir de ese recorrido. Tratar de sacar el tema del documental y hacerlo ver como una película. El tema es la historia que vos vas a contar. A través de esa película van a aflorar ciertos temas. Es igual que la ficción, en términos de conflicto, tramas. DocMontevideo refuerza estas ideas. El documental expositivo, que buscaba ser objetivo, el documental como bandera para la lucha social y demás, es algo que está presente pero no es el disparador o el panfleto lo que le importa del documental en el Doc sino las historias y las personas que están detrás.

¿Y lo que te gustaría que pase con el Doc?

Mantenernos en el tiempo es un gran desafío. Logramos una proyección internacional que es difícil continuar año a año, porque entrás dentro de un circuito y te posicionás en ese mundo... Y están los clase A, los clase B, los clase C, los que son Muestra... Nosotros como espacio para desarrollo de proyectos documentales y de lanzamiento de esos proyectos en el mercado, en Latinoamérica, somos clase A. Como espacio de desarrollo de proyectos, somos el mejor *pitch* de América Latina. Que un festival como el IDFA [International Documentary Film Festival of Amsterdam], que vende más de 200.000 entradas, tiene 1.500 *decision makers* en su espacio de industria, se quiera relacionar con nosotros... Ponen un premio con pasaje y hotel al festival de allá. En ese mundo hay una competencia, pero nosotros tenemos esas redes construidas. También con otros eventos que tienen industria a nivel regional: el DocDF, el DocBsAs. En Europa se seleccionan proyectos para Visions du Réel, para el *pitching* de Edimburgo, para el espacio de coproducción de DocLabSit, y es como que estamos mano a mano, pero ellos tienen 25 personas trabajando todo el año para el

festival. Mantenernos es un gran desafío.

DocMontevideo vino a ocupar un lugar en América Latina que no estaba sucediendo...

Era un lugar que no existía y además hicimos un cruce extraño. Porque por un lado es trabajo de escritura y desarrollo, *pitching* con la impronta del documental autoral con Marta Andreu, y por otro lado la misión que nos marcamos desde el inicio, que fue traer a la televisión pública y cultural, y acercarlos a este territorio específico que nos interesa del documental de creación. Toda la construcción en red que hicimos con la televisiones de América Latina, no existía. Apostamos a construir el espacio regional para nuestros proyectos regionales. Pero como estos actores todavía no son parte de una industria, también los tenemos que capacitar para que sean y entonces también damos formación para generar el territorio de diálogo en común entre la TV, como máquina devoradora de contenidos, con una audiencia, etcétera, y una necesidad creadora de un artista o documentalista y eso, que era como mezclar agua con aceite, lo logramos hacer. Es un ecosistema, con unas ataduras, por el que quedan comprometidos a estar y volver. ♦

El montaje en el cine documental

Lucia Casal y Stephanie Tabárez

Cuando entendemos la película como la obra de un director, que conoce mejor que nadie aquello que quiere transmitir, uno podría preguntarse qué sentido tiene el rol del editor. Pero cuando conocemos el proceso de trabajo de una película, sabemos que el editor es un apoyo fundamental para lograr transmitir eso que el director conoce tan bien. El director después de meses, o a veces años, de trabajo en un mismo proyecto, y tras pasar por la vivencia del rodaje, llega a la sala de montaje contaminado con la experiencia emocional que le supuso realizar la película. Puede que sus expectativas no fueran colmadas, y sienta cierto grado de frustración o que por el contrario fueran superadas y tenga un apego excesivo al material. En cambio, el editor únicamente conoce el material que tiene delante, no sabe que tan difícil fue realizar la toma, ni conoce la relación entre las personas que participaron del rodaje, por lo tanto será capaz de brindar una visión imparcial del material. Y a partir de esta guiar al director en ese proceso tan complejo como fascinante que es la confección final de la película.

EL ROL DEL EDITOR

El montaje lejos de ser únicamente una operación técnica, es una parte definitoria para el resultado final de la película, conlleva una serie de decisiones creativas que buscan encontrar la mejor forma de contar la historia. Es en el montaje donde los planos adquieren



Robert Flaherty, posando con montajista

su verdadero sentido, donde nace la emoción y la película cobra vida. Orson Welles decía: “En el cine, el montaje no es un aspecto. Es el aspecto. Lo esencial es la duración de cada imagen y lo que sigue a cada imagen. Lo que le otorga al cine toda su elocuencia es lo que se gesta en la sala de montaje”.

EL DOCUMENTAL

De la misma forma en que hoy en día los géneros cinematográficos se mezclan, las barreras entre el cine documental y el de ficción son cada vez más difusas. En líneas generales podemos decir que mientras el documental se alimenta directamente de la realidad, la ficción la recrea, y eso marca algunas diferencias en la metodología de trabajo a la hora de editar.

La ficción se planifica a partir de un guion, se prevén los planos que se van grabar e incluso se hace una estimación de la cantidad de tomas por plano, para evitar que demasiadas horas de material terminen afectando los tiempos de montaje. En el documental, aunque ocasionalmente se parte de un guion, el margen para lo imprevisto y el no poder controlar cuando va a suceder aquello que nos interesa hacen que la realidad se imponga. De esta manera es casi imposible poner un límite a la cantidad de horas grabadas, y generalmente en la edición de documental nos enfrentamos a un volumen

de material mucho mayor, y más fragmentado que en la ficción. Mientras que el proceso de montar una ficción comienza por un primer armado, fiel al guion tanto literario como técnico; en el documental la escritura del guion inicia en la sala de montaje lo que otorga a esta etapa una libertad mucho mayor.

¿Cómo abordar un proyecto de este tipo? Cada película documental plantea sus propios desafíos, lo que hace difícil establecer una metodología de trabajo única, sin embargo hay ciertos pasos que pueden ser de gran utilidad para que el proyecto acabe en un buen resultado.

Al hablar del proceso de montaje, una pregunta es: ¿en qué etapa de la producción ha de sumarse el editor? En muchos países, para la ficción, el editor trabaja a la par del rodaje, con el objetivo de detectar problemas que pudieran afectar al montaje y de acortar los tiempos de producción de la película. Eso es algo perfectamente factible en tanto la estructura de la ficción viene dada por el guion literario como señalábamos antes, y no es necesario abordarlo en orden cronológico. En el documental, será el montaje el que establezca un orden coherente, así que lo recomendable es contar con todo el material o al menos una gran parte del mismo para comenzar el trabajo en la sala de edición. No es extraño que a lo largo del rodaje la idea central varíe (por ejemplo quien se pensó que en un inicio sería el protagonista, puede no serlo al acabar el rodaje). Es muy complicado comenzar a montar sin una idea clara del camino a seguir y la única forma de conocer o intuir ese camino es haber visto todo, o al menos una gran parte, del material grabado.

PASOS EN EL PROCESO DE MONTAJE DE UN DOCUMENTAL:

Organización.

Ya sea que tengamos una hora o cien de material en bruto, el orden es muy importante, no sólo debido a la necesidad de localizar

las tomas, sino también para evitar problemas de tipo técnico. Por eso es fundamental dedicar cierto tiempo al orden del proyecto, antes de comenzar a montar, tiempo que nos será de utilidad también para conocer más a fondo las imágenes.

El gran volumen de material y la falta de una nomenclatura de origen, hacen que en el caso del documental esta organización se vuelve más compleja. Si tuviéramos que ver cientos de horas de grabación una y otra vez para localizar lo que deseamos no sólo perderíamos mucho tiempo, sino que terminaríamos saturados de ver tantas veces las mismas imágenes lo que afectaría la parte más creativa y esencial del trabajo. Pongamos el caso de un documental de entrevistas en el que necesitamos saber cuántos de los personajes tocan determinado tema; es necesario poder acceder al punto que nos interesa sin tener de oír nuevamente todas las entrevistas. Para eso se usan planillas en las que se identifica el nombre del archivo, código de tiempo y una descripción de la toma. En el caso de las entrevistas se agregan además notas del tema sobre el que habla el personaje o incluso se transcribe la entrevista completa. De esta forma desde el papel podemos saber con qué material contamos y localizarlo rápidamente. Respecto a la organización del proyecto un método que ayuda a la manipulación del material es la separación en *timelines* clasificados por escenas, separando el material en unidades temáticas que faciliten el trabajo, tanto práctico como estructural.

Visionado.

Otro momento crucial del proceso es el primer visionado, esa ocasión única en la que el editor se enfrenta al material totalmente virgen. Es importante en este punto registrar nuestra primera intuición, ya que nunca se volverá a repetir, pero seguramente en algún momento del montaje tengamos que volver sobre ella. Tomar apuntes de las sensaciones que nos causa el material, sobre todo de

aquellos momentos que nos emocionan, que mueven algo en nuestro interior. Además debemos procurar que el primer visionaje se realice en las mejores condiciones, para no perder la concentración. Muchas horas de material en bruto se puede volver tedioso, en ese caso es preferible dejar la sala, descansar, y reanudar la tarea con el máximo de energía; pero nunca perder ese primer contacto con el material. Si en un primer visionaje algo nos hace reír, seguramente el espectador reirá, si nos conmueve, se conmoverá, y si nos asusta se asustará. En el montaje son importantes no sólo los conocimientos sobre lenguaje, estructura y ritmo que podamos haber adquirido durante nuestra formación y experiencia profesional, sino que también lo es nuestra sensibilidad como espectadores y nuestra intuición. Se dice que el editor es el primer espectador de la película, pero a medida que avanza el proceso, la dificultad de ponerse en el lugar del público crece ya que habremos visto la imágenes tantas veces que perderemos objetividad. Por lo que todo método que nos ayude a ver el material con frescura, será bienvenido.

Estructura.

En el dibujo se empieza por el boceto para luego ir trabajando los detalles. Si omitiéramos del proceso la parte del boceto lo mas probable es que se resintiera la forma en el resultado final. Algo similar ocurre en el montaje, es necesario primero armar la estructura, el esqueleto a partir del cual trabajar para luego pulir otros aspectos. El primer corte es el paso inicial a partir del cual enfocar el trabajo, generalmente carece de ritmo y es bastante más largo de lo que será el corte final, pero nos sirve para entender hacia donde dirigirnos.

Los avances tecnológicos, han hecho que los sistemas de edición sean cada vez más rápidos, sobre todo en comparación a los tiempos que requería la moviola o incluso los sistemas lineales, sin embargo esta velo-

cidad, puede convertirse en una desventaja. Es posible montar varias versiones de una misma escena en poco tiempo, pero si no tenemos claro qué es lo que buscamos, seguramente estas opciones nos confundan más que ayudarnos. Por lo tanto en el momento de armar la estructura, planificarla antes en papel es fundamental. Editar es sobre todo un proceso mental, que no sólo se hace en la computadora, muy especialmente en el documental, donde las posibilidades de ordenamiento son múltiples. Se suelen utilizar post-its, representativos de las escenas que tenemos, utilizando los colores como códigos según el personaje, el espacio, o lo que dramáticamente represente cada escena. Sobre la estructuración en sí, no hay diferencias significativas respecto a la ficción, ambas se sostienen sobre la idea de la construcción de personajes tridimensionales, el conflicto, y la progresión del mismo encaminada a responder ¿qué se quiere decir con esta historia?

Un vez encontrada la estructura, iremos modelando y afinando los distintos aspectos del documental hasta llegar al corte final. Este proceso de trabajo se lleva a cabo junto al director, siendo vital la colaboración y el entendimiento con este, teniendo como meta en común la mejor película posible.

Conclusiones.

El momento de cierre de un corte responde principalmente a la intuición, cuando uno como editor ve el corte y se da cuenta que ya no analiza la estructura, ni piensa en la duración de los planos, ni siquiera siente los cortes entre uno y otro, es decir cuando el editor, frente a la película se convierte en un espectador más, ahí se puede decir que el proceso está completo.

El editor de un documental no recibe una película a la que dar forma, sino que recibe un material en el que encontrar una película, cuando finalmente la encuentra, el proceso concluye. ♦

DOSSIER Aldo Garay: **Mirando a los otros**



El tiempo infinito

(Fragmento de un libro en preparación sobre la obra de Aldo Garay)

German Feans

Partiendo de Heidegger y llegando hasta Deleuze, el tiempo constituye un elemento clave para entender toda una obra, un entorno y la propia vida. La dificultad radica, desde tiempos inmemorables, en cómo los artistas que trabajan sobre él cruzan sus obsesiones con una narrativa dramática que logre transformar ese tiempo en otro distinto, es decir, en una obra. Para nuestro caso, es el tiempo cinematográfico.

En Aldo Garay podemos hablar de una mirada que evoluciona a través de su obra y donde el factor tiempo es clave. Esto no significa nada extraño en la progresión estética de un artista, que avanza en la medida que es condicionado por un contexto que se desarrolla, se amplía y se modifica. Así, el Uruguay y la marginación de *Mi gringa* no es el Uruguay de la integración y la contención social de *El Casamiento*. El aparato social trabaja sobre personajes mientras que el tiempo, en su fascinante discurrir, transforma sus relaciones, sus preocupaciones, su mirada sobre sí mismos. El desafío está entonces en ir más allá de los hechos constatables, de la evolución histórica, para profundizar sobre la proyección personal de los personajes que se van construyendo. Es que Julia e Ignacio (los protagonistas de *Mi gringa* y *El Casamiento*) se amplían y se reconocen a sí mismos a través de la cámara de Aldo. ¿En dónde se ve esta postura? En una posición de la cámara que en espacios diferentes contiene una misma construcción dramática. En *Mi Gringa* es la cama con ellos tirados, hablando de cómo se conocieron, lo que significa para cada uno la presencia del otro. Mientras, en *El Casamiento*, la integración familiar se amplía con un perro y la cama

se transforma en una mesa de comedor: el tiempo esculpe la vejez como un proceso de sabiduría emocional, que transforma la necesidad de pertenencia a un espacio compartido con otro. En esa transformación de varias cosas, no sólo de los personajes y el espacio, lo que se percibe es un cambio en la sustancia del tiempo. Corroboramos un refinamiento en las aproximaciones a personajes y situaciones que van transformando lo que podríamos llamar una estética del tiempo.

Esta estética está relacionada directamente con las formas que adquiere la imagen en los sucesivos films y que es resultado perfecto de la acción del montaje sobre el tiempo: el recorte de un momento para conformar la sinécdoque vital de los seres retratados. La intervención del director en el metraje fílmico configura un tiempo único en el retrato que representa (en el sentido más elemental, es decir en hacer presente algo que existió previamente) como el simple y bello devenir de la vida. En ese sentido es importante ver en las primeras imágenes de *Yo, la más tremendo* un encuentro nervioso, precario y frontal, siendo el punto de partida (el tiempo cero) de una nueva vida ficcional de los personajes. El momento representado es de un estado de ánimo exaltado (jugando un papel clave el rol performático de los travestis que se están retratando). En la medida que durante toda su obra para el director filmar es encontrar al otro, la película constituye el primer encuentro que se volverá a repetir en su obra posterior (vale recordar que El hombre nuevo, su último film se basa en un personaje retratado previamente). Regresando así a los personajes se pone de manifiesto aquel recorte de los momentos de

la vida que trasciende el instante del film y configura un tiempo paralelo al cinematográfico: el de los seres que se encuentran. Cámara y espacio, retrato y retratante.

El encuentro también es con la naturaleza. Y el tiempo en esos momentos tiene una sustancia diferente debido a que se pone de manifiesto el mecanismo de la contemplación, dejando abiertas algunas preguntas sobre su irreversibilidad. El espacio contemplado es único e irrepetible. El paneo de la llanura en *Cerca de las Nubes* es un gran ejemplo. Son capturas únicas de un espacio que ya no será igual, obteniendo un instante similar al que se tendría en un retrato pictórico. De esa funcionalidad retratante el cine adquiere una dimensión más que la pintura no puede: el tiempo. Y así, en el propio transcurrir del film, *Cerca de las Nubes* se va transformando en un tiempo que podríamos llamar agrícola o campestre. Aquel marcado por la naturaleza, por las puestas de sol, por el ruido de los animales. Según explica el escritor Byung-Chul Han en *La sociedad del cansancio*, durante el estado contemplativo se sale en cierto modo de sí mismo y se sumerge en las cosas. Es que de alguna manera el efecto fantasmagórico ocurre y se ofrece una traslación hacia una nueva dimensión.

La clave para que esto ocurra está asociada con el ritmo. Mientras el cine tiende desde hace varios años a un ritmo frenético, como señala Gilles Lipovetsky, producto de “la necesidad de alejarse de una cotidianidad que cada vez genera más malestar y más ansiedades subjetivas”, películas como *La espera* y *Cerca de las Nubes* construyen un tiempo anodino y absoluto, desterrado del vértigo de la posmodernidad. Se anclan, aun a costa de reiterar un camino dialéctico ya explorado por otros autores, en el espejo de la sociedad que observa. El ritmo se transforma en una pulsión, una necesidad, una inspiración creativa y no una operación estética. Los minutos adquieren una extraña viscosidad que le impide al tiempo fluir libremente, teniendo que soportar la fricción del entorno, su pensamiento y su energía. Aun a costa de someter al espectador a una letanía, no existe una autocons-

ciencia predeterminada. Es simplemente una necesidad fundamental impostergable del retrato de un tiempo vital. Se trata de la pulsión de la cámara, lo que se siente al filmar. Priorizar el encuentro: la cámara rueda, el montaje queda en segundo plano. Mientras en el cine actual se construyen espacios asfixiados y presionados por factores sociales y políticos, el cine de Garay abre ese nuevo tiempo para la mirada. Entre tanta información cruzada y abundante, todo el cine se termina pareciendo. Lo que lo diferencia es que los planos terminan reflejando un tiempo propio aun trabajando en el terreno de la ficción (*La Espera*). No estamos hablando de una representación de universos particulares conformados para desarrollar una posición estética, creando una identidad que oficie de respuesta al entorno (en este lugar pueden incluirse aquellos autores que trabajan y desarrollan esa estética como identidad propia y aquellos que coleccionan clichés para convertir las películas en productos de festivales). Así sería, por ejemplo, el cine de Lisandro Alonso que para el caso trabaja en anular los lugares habituales de representación del cine al que pertenece para formular un impacto estético. Garay en cambio abre una ventana, un espacio sin desarrollar ningún otro artificio que la propia realidad. Por más simple que parezca, este procedimiento es de lo más difícil de lograr. La clave está en esperar.

Y es que en todas las películas de este director podemos ver gente esperando algo o a alguien que llegará o que jamás llegó. Porque la espera es una forma del tiempo que puede ser contada pero no tan fácil de retratar fielmente. En *La Espera* esto es claramente su eje pero no es el único caso, ya que en *Cerca de las Nubes* la espera es por la muerte, inevitable e irremediable. Otro caso, como la serie *Trotamundos* que Garay realizó para Tevé Ciudad, que retrata la vida de exfutbolistas y su situación actual, en donde existe un reconocimiento tardío al deportista y se visualiza una otrora espera lejana de la gloria, con la contrapartida, ahora, de una nueva vida. El recuerdo hoy se materializa en el presente del futbolista



El casamiento

que se lució en una cancha, mientras que en su vida actual va trabajando un nuevo tiempo vital el que es retratado en el documental. Y ahí ocurre el mecanismo más interesante: al igual que Eduardo Coutinho (fuerte referente para Garay) el trabajo está en reconstruir desde hoy lo que sucedió, recrear con la memoria de los protagonistas y los lugares. Recorrer, transitar para que las cosas sucedan. Como caminar hablando, documentar es un trabajo de memoria fílmica.

Pero cuando hablamos de memoria no nos referimos a una memoria histórica, sino fuertemente personal. En Uruguay el documental que predomina es el documental de la memoria como peso político. En esos trabajos se realiza una fuerte apuesta por un mensaje signifiante, cruzando permanentemente el puente entre la metáfora explícita y la imagen demostrativa. A lo largo de los años el peso del documental político fue afectando la construcción de las obras de diferente manera, pasando de la militancia efusiva a la construcción heroica de la lucha. En algunos casos el material o el contexto son el proyecto a reconstruir (el *Artigas* de Enrico Gras), en otros son simplemente la materia prima (casi todos los films de Virginia Martínez).

Lo que ha sucedido con el documental en

Uruguay es entonces una memoria de hechos, de hechos y no de imágenes. El peso es la dictadura y los hechos colectivos han trabajado un tipo de memoria con un fuerte peso signifiante donde el cine, para el caso, sirvió simplemente de instrumento, de medio de comunicación para trabajar determinadas zonas del recuerdo. El cine uruguayo no tiene memoria de imágenes ya que no las generó en su época. Por esta razón el cine de Garay es doblemente valioso en trabajar sobre imágenes propias para el retrato de su entorno. El director filma en este territorio y sus imágenes son tan o más uruguayas que otras películas. Al igual que ocurrió con *El dirigible*, se trata de imágenes lejanas que para el público no son representativas, aunque sean menos caóticas que la película de Pablo Dotta. Esta última abrió toda una etapa del cine realizado en esta tierra con una histriónica cadena evocativa de imágenes para llenar el vacío o, mejor aún, para intentar construirlo. Con sus aciertos y errores es un ensayo fílmico basado en un estado emocional-social. El de Garay también es un permanente proceso de llenar con otros tipos de imágenes lo que somos, dónde reconocernos, y mirar al otro y el entorno y entender así su lento transcurrir, capturar de forma concentrada su tiempo infinito.

Entre el cine y la vida

Una charla de bar con Aldo Garay

Juan Andrés Belo

—Desde hace un tiempo que escucho a varios realizadores hablar de que “prefieren la vida” antes que el cine. Vos sos uno de ellos. ¿Cómo es que el cine se convirtió en un obstáculo o algo que alguien prefiere separar y decir “no, yo prefiero más la vida que el cine”?

—Son procesos. Durante un tiempo estaba muy interesado en toda la cuestión formal del cine. Desde detalles del trípode hasta si era mejor, para hacer un plano frontal, un lente 50mm o uno 35mm. La verdad lo miro desde hoy y me parece una pérdida de tiempo. Porque en definitiva lo importante es qué va a suceder dentro de ese plano. Llegué al punto en que ya ni miro la cámara con la que filmo. Lo que me parece importante es crear el contexto y el escenario ideal para rodar. También el trabajo con equipos estables, a quienes he logrado transmitir con cierta precisión cual es la mirada o los detalles que me interesan, hizo que me despreocupe de esa cuestión técnica. Incluso hoy estoy experimentando con imágenes de VHS, con cassettes de VHS que tienen hongos, de un documental sobre Zitarrosa inconcluso. Me interesa lo que sucede dentro, la pulsión fílmica.

—Pero más allá de lo técnico. Me llama la atención la necesidad de esa afirmación. Antes, por ejemplo, en un prólogo que leí hace poco de Italo Calvino, habla de cómo el cine era el vehículo para llegar a la vida, cómo el cine ordenaba la vida y resultaba ser una manera de acercarse...

—Sí. Algo de eso hay todavía. En definitiva, yo he llegado a muchas zonas interesantes de mi vida a través del cine: muchos contextos, muchos imaginarios. Es cuando te acercás a personas que son muy distintas a vos, personas a quienes quizá no te

podrías acercar nunca si no tuvieses la intención de hacer un retrato, los conocés, y entrás a su imaginario: ahí es cuando digo, prefiero esto que el cine. Pero también es cierto que te acercás ahí a través del cine y que después te permite darle un orden a ese caos que es la vida. En el cine sucede eso milagroso, que te permite ordenar un cuento, aunque deje cosas afueras, aunque tenga un punto de vista, podés ordenar un tramo de la vida de alguien. Si la vida corre sin cámaras es mucho más difícil. Hay una contradicción en eso: prefiero la vida, pero el cine me dio la posibilidad de acercarme a la vida. Y cuando digo “la vida” digo a la vida de otros. Con el tiempo me di cuenta de por qué hago determinadas cosas: y es porque en todas esas vidas hay pequeñas esquirlas de espejos donde yo me veo. Inconscientemente vas buscando y vas armando un espejo.

—Me interesa ese inconsciente, es como un poco seguir una intuición, ¿no?

—Durante mucho tiempo trabajé con una intuición. Cosas que me provocaban reflejos íntimos, propios. De un tiempo a esta parte creo que es más consciente. La intuición sigue estando y creo que es importante y me funciona como herramienta o método. Ahora soy más consciente de la búsqueda y de las cosas que me llegan o no me llegan. El hecho de ir sumando documentales, retratos, películas, es como conformar tu propia película. En definitiva, cada película es un pedazo de vos mismo y en conjunto creo que te armás como una pequeña biografía.

—Te leí diciendo que en el documental es importante estar claro uno como realizador.

—Estar claro, pero con dudas e inquietudes.

—¿Qué es lo que tiene que estar claro?

—Que lo que prevés que podés encontrar no te vaya a superar emocionalmente. Que podés manejar lo que el otro te va a tirar. Tenés que tener claro la responsabilidad que tenés ante el hecho de retratar a alguien, después tenés que contener eso. ¿Por qué fracasan muchísimos documentales? La cantidad de proyectos que fracasan es increíble. Yo por eso he llegado a la conclusión de que los talleres no sirven para mucho. Hay una cuestión que no se puede trabajar y es el compromiso y la responsabilidad que se tiene que tener. Cuando vos le preguntás a alguien “¿Estás bien?”, ahí ya te estás metiendo en un compromiso. Sin cámara. Imaginate. No hay mucha seguridad en ese sentido: ¿hasta dónde voy a ir? ¿por qué quiero contar esto? Y una vez que lo cuento: ¿qué hago con esto y qué pasa con el que está retratado?

—Hiciste *Yo, la más tremendo* en 1993. Estabas tratando con un tema que no era como ahora...

—Era tabú radical.

—Con 22, 23 años. ¿Cómo hiciste en ese momento?

—Ahí yo estaba aplicando una cuestión de intuición y de cierta buena inconsciencia.

No tenía nada que perder, me gustaban esas historias. No tenía mucha reflexión encima de cómo iba a terminar eso. El milagro fue haberlo terminado. Eran un grupo de travestis en el sur de Montevideo, pero las historias que contenía eso eran impresionantes y yo me preguntaba, cómo esto no se cuenta.

—Había algo periodístico.

—Mucho periodístico. La crónica. En aquel momento leí *A Sangre Fría*. Leía mucho a Enrique Symns, que llegaba en una revista que se llamaba *Cerdos y Peces*. Hacía muchas crónicas de los suburbios, de la periferia y eso me influyó mucho. Me acuerdo una que me encantó, de los porteros de la noche en Buenos Aires, en los años 90, 91. El concepto de crónica, y de cuento. Pero si algo me ha caracterizado hasta hoy es que tomo de todos lados.

—No sos del cine cerrado...

—No para nada, últimamente creo que leo más de lo que miro películas.

—¿Y alguna vez pensaste en hacer otra cosa?

—No.

—¿Y cuándo decidiste filmar?

—A los 20. Empecé a pedir cámaras prestadas y a filmar. *Yo, la más tremendo* la hice



Rodando *El casamiento*

con una high 8 que me prestaron.

—**¿Y tu primer trabajo estaba en relación con filmar?**

—Mi primer trabajo fue en una agencia de publicidad. Entré de cadete y después fui como una especie de creativo adjunto, creativo junior, una cosa así. De los 17 a los 22. Trabajé con el Corto Buscaglia, con Fernando Veramendi, que eran los creativos grandes de esa agencia. Y después fui basurero de la intendencia. Me apunté a un llamado, y quedé y fui basurero un año, a los 23, 24.

—**Mientras filmabas *Yo, la más Tremendo*.**

—Filmando *Yo, la más Tremendo* era basurero. Trabajaba de mañana y filmaba de tarde y de noche. Después hubo un par de concursos para camarógrafo en la intendencia, me presenté y quedé. Cuando empezó TV-Ciudad renuncié a la IMM para presentarme al concurso y ahí entré al canal.

—**¿Y a qué edad te fuiste de lo de tus viejos?**

—En realidad yo nunca viví con mis viejos. Viví con una abuela. Como por esa edad, a los veintipico de años.

—**Sos un tipo urbano...**

—Sí. Urbano y más que urbano del centro de Montevideo. Siempre de cara al barrio. Estaba mucho tiempo en la calle. Andaba mucho por Palermo, Barrio Sur, el club Atenas. Grupos de amigos, gente. Entre Jackson y Ejido tengo muchos puntos, muchas esquinas.

—**El retrato que hacés en *Yo, la más Tremendo* es...**

—Claro. Fijate, es el corazón de Palermo, Yaro y Madonado. Ahora ha cambiado un poco. En aquel momento, Roberto, un tipo que tiene un almacén en la esquina, le alquilaba las pensiones a las travestis por día, por hora. Ahora cambió, la geografía humana cambió. En aquel momento casi todas las de Montevideo estaban ahí.

—**¿Y vos cómo te acercaste?**

—Me acerqué por una de ellas, Michelle, que murió hace un tiempo. Ella iba a los conventuales a hacer teatro. Habían varias actividades, una radio comunitaria, teatro, y yo estaba ahí con un grupo de gente que trabajaba con los curas, y la conocí en unas reuniones que se hacían ahí. De hecho en

Yo la más Tremendo hay algunas escenas de ensayos de teatro.

—**Cuando me decías que en *Yo, la más Tremendo* no tenías tan procesado el tema de la puesta en escena, te iba a hablar de esos momentos teatrales y sobre todo de la primera escena...**

—Ah. Es muy teatral. Cuando se están maquillando.

—**Estaba como pactada.**

—Había ciertos pactos, sí. Y hay que sumar el hecho en sí de que ser una travesti implica que vos tenés una máscara encima. Todos tenemos una máscara en nuestra vida cotidiana, nosotros nos auto-representamos, yo ahora mismo soy una representación de lo que soy. Eso lo tengo clarísimo. Pero encima ellas se auto-representan con maquillaje, peinado, otro nombre. Entonces, hacían obras de teatro, la excitación de una cámara, claro: parece una cosa de ficción. Y aparte con un tono muy arriba. De las comedias de Berlanga.

—**O Almodóvar.**

—Nunca pensé en Almodóvar, vos sabés. Pensaba en Berlanga. En *Bienvenido Mr. Marshall*. Una cosa satírica, paródica de la sociedad y muy subida de tono en la representación. Es muy peligroso porque podés pasar de lo aceptable a lo ridículo, y el hilo es muy fino. Era también una cosa que tenían ellas, era su forma de sublevarse a la sociedad, de trasgredir, desde el vestirse de mujer, pero también con la manera de hablar, de presentarse, de ponerse en escena. Y también una coraza ante las vidas increíbles que contienen cada uno de esos cuerpos. Las historias son increíbles.

—**De hecho la que ahora es protagonista de *El Hombre Nuevo* (2015), que estaba muy joven ahí: cuando empieza a contar su historia, parece joda...**

—Sí, decís “esto es ficción”. Ese es un punto que siempre me interesó mucho. Vos podés encontrar historias en gente que a priori no te lo esperabas porque estamos cargados de prejuicios, porque vos ponés que la épica, o la moral o las cosas constructivas se instalan en determinado sector social o en determinado tipo de persona, pero en realidad entrás a ver y están en todos lados.

A ellas no les alcanzaba con ser travestis sino que también tenían que actuar de travestis. Había mucha necesidad de exposición, de decir quiénes eran, cómo eran, haciendo énfasis en que no eran malas, ese tipo de cosas. En esos detalles te das cuenta del tipo de sociedad que era y sigue siendo esta. Ahora hay una agenda de derechos que en algún punto tapa todo eso. Hay algo bueno ahí, pero a su vez las agendas sirven para tapar: son una gran alfombra. Todos lucimos más tolerantes pero en realidad...

—**¿Y no tenías referencias de cine documental?**

—Yo veía mucho cine pero veía más que nada ficción, no veía documental. El primer ciclo de documentales que vi fue Raymond Depardon en la Cinemateca Carnelli: *Urgencias*, otra película sobre un psiquiátrico. Ese tipo me impresionó mucho. Y me mostró lo que no sabía que existía. Yo pensaba que un documental era esa cosa con animales, una cosa más televisiva, que después te das cuenta que eso no es un documental, son reportajes, sin punto de vista, tiempos acelerados, música todo el tiempo, o sea: no es cine. Y este tipo me generó una impresión brutal: el silencio existe, existe el concepto de escena (una situación que comienza, se desarrolla y termina) y eso sucede en la realidad. O sea, la realidad se puede articular. No lo practiqué en mi primera película

—me costó ponerlo en práctica—el manipular, transformarte en un verdadero manipulador, en el sentido de que las historias reales puedan tener ese respiro, esa pausa, más propia de la ficción.

—**Después hiciste *Bichuchi*, que es muy particular...**

—Sí. Es muy particular. Ni siquiera la reconozco como una película mía. No la reniego pero no me reconozco ahí.

—**Es como más televisiva.**

—Sí, muy televisiva.

—**Pero el principio es increíble, porque a él no se le entiende bien lo que dice y de inmediato él mismo aclara: “alguna gente piensa que yo hablo así porque estoy golpeado, pero yo no estoy golpeado de nada”. Me bajás de un piñazo los prejuicios hacia él.**

—Eso es intuición pura. Siento la necesidad

de decir esto al comienzo para que queden claras las reglas del juego. No me reconozco en *Bichuchi* pero me interesa mucho la historia del héroe que cae en desgracia, es un lugar común, pero con el tema del fútbol, también, se podrían hacer millones de cosas interesantes. El tipo que llega como a la gloria, accede a todo, y de golpe cayó en la desgracia más profunda. Al punto de que cuando era campeón de Europa era “el español” y cuando cae preso era “el uruguayo”. Y eso conecta con el barrio, el Palermo Boxing Club, es un deporte que siempre me interesó. Tengo una imagen del boxeador, más que de un tipo que golpea, de un tipo que lo golpean. Conozco muchos boxeadores y son locos golpeados, en todos los sentidos. Son tipos muy castigados. Les tengo mucha compasión.

—**¿Y vos te acercaste a él?**

—Me pregunté qué pasaba con esto. Me acuerdo de haber visto la pelea, contra Ali y contra Holmes, en el 78 y 79. Mi abuelo fue boxeador y era un gran fanático del boxeo. Veíamos todas las peleas. Los pesos pesados de esas décadas eran geniales: Foreman, Norton, Ali. Los pesos medianos también, Sugar Ray Leonard y Roberto Durán, eran peleas emblemáticas. Me acordaba perfectamente de Alfredo Evangelista pero no sabía qué había pasado con él. De hecho, cuando íbamos a hacer la película no sabíamos dónde estaba, y ahí nos enteramos que estaba preso.

—**¿Cuando presentaron el FONA (1996) no sabían dónde estaba?**

—No. Cosa que hoy sería inaceptable. Fue el primer o segundo FONA, estaba muy incipiente todo. Hoy sería un proyecto inaceptable.

—**Después de *Bichuchi* hiciste *La Espera y Cerca de las Nubes*. En estas películas empieza a cobrar un protagonismo el espacio que antes creo que no lo tenía tanto.**

—Me gusta delimitar dónde estamos y dónde va a transcurrir la historia que se va a contar. Eso me parece fundamental.

—**En *Yo, la más tremendo* no sucedía tanto...**

—Era un corto de mucho interior, de las piezas donde de cierta forma estaban re-

cluidas, y la noche. Era una película interior y nocturna, porque los personajes lo eran. De día estaban encerradas y de noche salían. Y entonces era con luz de bomba, de calle. No está enmarcada, lo que sería decir “en esta cuadro transcurren todas estas historias”, creo que es a eso a lo que te referís. **—Y también, en *Bichuchi* por ejemplo, que entrevistás a la madre y el texto dice que está en Madrid y se ve una televisión de fondo, pero no hay ni siquiera un paneo que describa esa habitación... Creo que hoy harías ese paneo.**

—Hoy remitiría más al escenario. El escenario me parece fundamental. Cómo se relaciona ese personaje con ese espacio. Si tiene animales o no. Dónde tiene la mesa, si está contra una ventana. Los muebles en relación a la ventana. Cuando entra a una casa me fijo en esas cosas. Cómo está el espacio, lo que hay en las paredes, cuáles son las fotos que hay. Son como la cédula de identidad de una persona, cuenta mucho. Ahorra mucho. Si empezás por ahí ya tenés mucha información: tantos hijos, hincha de tal cuadro, la relación con los padres.

—En *Cerca de las nubes* está muy presente el espacio, y también creo que hay algo fuerte de vos como realizador, como tipo urbano, exponiéndote a lo rural.

—El objetivo en *Cerca de las nubes* era el silencio. Era un intento de reflexión sobre las personas no contaminadas por lo urbano y por esa familiaridad de las cámaras, esa obligación de decir algo cuando se prende una cámara; era ver cómo reaccionaban ellos ante una cámara. Yo no preguntaba nada. No tenía preguntas. Y en un momento un señor me dice “¿y esto no va a tener preguntas?”

—Es la primera línea, que te dice: “¿En silencio va a ser la cosa?”.

—Sí.

—Y vos te reís. No querías intervenir.

—Esas cosas las fui como pensando en el proceso. No al filmar, sino en la preproducción. Yo en realidad lo que estaba buscando era cómo vivía un pueblo, al que no llegó la televisión, una campaña electoral.

—Está como flotando la campaña electoral.

—Está ahí, como un escenario lejano. La

ausencia de la televisión está ahí, de hecho hay una escena que miran tele y no se ve o no se escucha. Varias ideas sobre las que tenía inquietud las pude unir en *Cerca de las nubes*, que a mí es una de las cosas que más me gusta de lo que he hecho. Quizá sea lo menos conocido, pero es una de las que más me gusta. Tiene una cosa muy sólida hasta la hora de película. Después hay un momento que está flojo, que son actividades de trabajo, una señora arando con la hija. Es un momento de coralidad, que se va de una situación a la otra, y son muy parecidas, o dicen lo mismo. No está bien resuelto. Pero me sigue gustando *Cerca de las nubes* y muchas de las búsquedas de esa película me siguen repicando. Esa cosa de vidas desconocidas y supuestamente intrascendente, donde nacés, vivís y morís y casi nadie se entera, te conoce tan poca gente que tu paso por la vida ni siquiera queda registrado. La convivencia con uno mismo, el bancarse a sí mismo la cabeza. Los códigos de comunicación. Me gustaría hacer algo en ese contexto pero hablada, que exprese el imaginario. Pensé en volver y hacer lo mismo pero toda hablada. Preguntarles todo.

—Está la mujer que hace esas cosas con las manos, ciega. Ahí estás como captando algo de otro lenguaje, como si fuese “una bruja” practicando un ritual o algo... Una y otra vez ella no está en cuadro y paneás o te abris y ella está.

—No hay como mucha vuelta en eso, era un personaje interesante así, en silencio, era como un reloj o un tic-tac humano. Hacía un ruidito además, como contando el tiempo. La pregunta que me traslado es qué estará pasando por la cabeza de esta mujer, que ni siquiera se acordaba de su edad. Nadie sabía qué edad tenía.

—Y aparte es como el pueblo...

—Era un poco la idea: esta mujer es el pueblo. Y la desmemoria de ella es la desmemoria de todos. No hay mucha vuelta en eso. Cuando estaba fresca la película yo tenía una cosa más pretenciosa, para mí era casi un retrato del Uruguay. “Si alguien pregunta qué es el Uruguay tendría que ver *Cerca de las nubes*”. Un delirio, pero real-



El círculo

mente lo pensaba. La quietud, la desmemoria, un país amnésico, donde nada importa mucho y la vamos tirando, vivimos de lo que tenemos en la vuelta, me resultaba una buena síntesis.

—**¿Cómo te relacionaste con las personas de ahí?**

—Empaticé mucho. Yo llegué a decodificar algunas cosas de ellos, lo que pasa es que no me interesaba hablar y sacarles el imaginario, el cómo piensan, cómo ven el mundo y cómo se ven a ellos en el mundo. La cosa de entrar es muy sencillo: preguntando cosas genéricas, de Dios, el viento, el campo, los animales. Porque a partir de esas preguntas todo el mundo empieza a hablar de sí mismo. Entre sus temas, la religión era uno. El nombre tiene algo que ver con eso. Son místicos, desde un lugar muy terrenal. No misticismo *new age*, medio trucho. Son creyentes, creen en mucha cosa. Eso está bueno, algo ancestral. Las luces malas, Dios, el mal, el demonio, el viento, que cuando sopla es porque algo va a pasar.

—**En *La Espera* y *Cerca de las nubes* usas mucho el gran angular.**

—Es funcional al espacio. Después hice unos ciclos en televisión con mucho gran angular y le agarré un poco de fobia, me empezó como a molestar. No sé si usé tanto el gran angular en *Cerca de las nubes...* No sé, después te olvidás. En algunos espacios puede ser, para poder componer un plano abierto. Querés hacer una panorámica de un interior y no lográs componer y entonces necesitás abrir un poco más para tener un encuadre, sino es como que no llega a ser nada.

—**Claro, en la ficción uno puede decir “esta locación no me sirve porque yo quiero filmar con este lente”, pero en el documental...**

—Te resuelve. Es eso, la gente vive ahí, no las vas a mudar o tirar abajo una pared. Pero también hay una cuestión funcional a la composición de un encuadre donde sucede determinada cosa, dramatismo puro y duro. Hoy si puedo no usarlo no lo uso. Este rodaje que me hablás fue hace 11 años, vas cambiando en algunas cosas.

—**Nunca apareciste en una de tus películas. Tenés una voz en *off tuya* en el comien-**

zo de *El Casamiento*, y en las anteriores se te podía escuchar en la conversación. Pero más allá de lo que sucede explícitamente, siempre está implícito algo que generás con la personas con las que hablás. Me decías que todos estamos todo el tiempo interpretándonos. ¿Cómo trabajás tu propia representación, por más que esté fuera de campo?

—Tengo un par de asuntos o reglas bastante claras. No juzgar, no juzgo: nunca les digo esto me parece que está bien, eso me parece que está mal. Soy muy ascético en relación a eso: lo bueno y lo malo no existe. De hecho me preguntan si eso es bueno o eso es malo, o si eso hay que decirlo o no... “Ahh no sé, en realidad acá estamos tratando de que tu visión de las cosas quede retratada y yo después en todo caso la muevo... Qué es malo, qué es bueno, yo no lo sé. Y si además transferís lo que pienso yo sobre algo que hacés vos, es mucho más difícil todavía”.

Nunca inducir a algo. Inducir, buscar algo. Si me doy cuenta que lo hice me corrijo inmediatamente. Siempre tenés que jugar con lo que el otro cree que estás buscando. La explicación, el planteo de “busquemos representar tu presente”, capaz que detrás de esto está mostrar la pobreza, mostrar no sé qué. Siempre tenés que tener cuidado con lo que el otro piensa que vos querés. Entonces, lo otro es decir: yo no quiero nada, no estoy buscando que digas algo. Eso es muy importante. Siempre el retratado puede llegar a interpretar que acá hay como una intencionalidad altruista desde el punto de vista político o social, y a mí me interesan las historias. Después las historias se construyen y desprenden muchas otras cosas. No busco construir ningún tipo de discurso, a favor de la pobreza, contra la burguesía. No me interesa en absoluto eso. —**No usás tus películas para hacer discursos sobre lo que vos pensás o...**

—Lo que yo pienso es lo que yo pienso, que además seguramente muchos no tengan ni idea de lo que pienso. No me interesa entrar en ese terreno. Me interesa que esa historia sea atemporal, que sea potente como historia y no contaminarla

con asuntos coyunturales, que en realidad van a estar siempre corriendo en paralelo a nuestras vidas.

Lo otro es tener un argumento sincero. Sincero desde todo punto de vista. Siempre hay conflictos entre el retratado y el retratista. Conflictos de todo tipo. El hecho de preguntar siempre genera un conflicto. Aunque sea mínimo, en la suma de un montón de preguntas, puede surgir un conflicto: temas de relacionamiento, el pedir determinada situación. Esas cosas pasan. Pero hay un conflicto que es el más importante creo yo y es cuando te presentás a un fondo para hacer una película sobre determinado tema, que incluye a personas que están en una situación un poco jodida... O sea, yo me presento a esto, que tiene un fondo, que me dan plata para hacer una película sobre vos y vos vas a ser el protagonista. ¿Cómo hacemos? Sé que hay mucho escrito sobre esto, de que no hay que pagarle a los personajes. Yo pago. Y no lo digo para quedar como bueno, me parece justo porque la persona invierte un tiempo, te abre las puertas de su casa, le generás incomodidad, le generás gastos. Pero pago y además les digo, somos co-productores. Y así elimino eso de que “ah, este está currando conmigo”. Las cosas claras: “mirá, esto así, este es fondo, somos socios, si nos va mal, nos va mal, si nos va bien, nos va bien. ¿Te sirve?”.

Y después está el trabajo de montaje. Ahí sí soy como un manipulador en solitario, pero teniendo como reglas de respeto, de no olvidarme de esos acuerdos que hacés como en silencio con los retratados. Hay una cuestión de ética básica de que si suceden determinadas cosas vos no las vas a mostrar, vos sabés cuales son los límites. Es difícil, no hay un decálogo ético. Estas cosas se construyen, se perciben, en función de qué historia y qué personaje. Porque quizá se interpretan personajes que ameritan mostrar algunas cosas pero otras no.

—**Eso me hace pensar en el personaje de *El Casamiento*, Ignacio, el esposo de Julia, que en un momento dice “yo no quería estar con una persona de mi mismo sexo” y muy poquito después vos ponés el momento en que él hace como un acto fallido**

y se refiere a Julia como un hombre. Dice “es como tener un hombre más en casa”. Y me pregunto cómo se sintió Ignacio con ese momento...

—Esos vaivenes identitarios los tuvo durante mucho tiempo. Recién entrado en la vejez se instaló el tema de Julia, antes iba y venía. Entonces lo tomó como algo natural, como un proceso que él había vivido. Muchas veces las decisiones (y hablo de mí, no de otros) pueden parecer provocadoras hacia el personaje-persona, pero en realidad son procesos que yo tengo presente que sucedieron y que están ahí. No es un acto de crueldad o injusticia hacia Ignacio. Es una esencia, una característica. Ignacio debe ser de los personajes-persona más puros que he conocido. Lo más sin filtro. Cuando decía todos nos auto representamos, quizá fui injusto. Quizá no todos, algunos. Ignacio era así, era una cosa increíble.

—¿Él es de Montevideo?

—Sí. De un Montevideo suburbano, Manga, que tiene alguna idiosincrasia del interior. Un tipo de hombre que ya no existe, criado en los cafetines, de mucho boliche, mucha noche, hombres solitarios que tomaban hasta caer desmayados. Del Espinillar y del medio y medio. De levantarse e ir al bar.

—Creo que después de *Cerca de las nubes*, el tipo urbano se sigue encontrando con lo rural o periférico.

—Es lo que decía al principio. Me di cuenta que el cine era un vehículo para acercarme a cosas que no accedía sin la cámara. Yo viví mucho la vida a través de la cámara, y después me di cuenta que era como un acto de frivolidad y que en realidad tenía que ponerme delante, o en el mismo eje, y dejar como el lente detrás. Cuando empecé a pararme desde ese lugar aprendí mucho más. Me ayudó mucho a moldearme, a cómo llegar y enfrentarme a las historias. Fue pulir y reflexionar el método, que no está desarrollado ni es académico, pero que tiene que ver con cómo percibir y digerir las vidas. Ponerte detrás del lente es una manara de protegerte y del otro lado se percibe como cierta cobardía o postura, digamos, frivolonga. Mantenerte detrás del

lente, a la larga, te aleja, o no te permite acercarte del todo. Hay algo que siempre va a faltar y para alcanzarlo tenés que estar adelante. La película no es solo lo que queda en la película, es todo. No se trata de algo literal, de salir en la película. Es en todo: vos estás o no estás, sentís o no sentís. Y el que está ahí siente tu pulsión o no. El otro tiene que sentir tu energía también. Porque vos sentís “qué historia bárbara”. Pero ¿no dejás nada ahí?

—¿Ese en parte el dispositivo que decís que activás en tus películas?

—Sí. Yo voy ahí. Si el otro no me abre, yo tiro también. Y ahí es donde da. Sino no reacciona. El otro para abrirse tiene que sentir lo que vos sentís. Pero no en el sentido de lo que vos pensás, lo que vos sentís.

—Es algo que se percibe en el aire.

—Vos estás ahí. Podés decir: “vení de acá a allá”. Pero eso puede ser para una situación ilustrativa. Queda claro que es para ilustrar. Una acción. Pero después cuando las cosas te tiran tenés que estar ahí. Momentos complicados. Inclusive cosas más difíciles de manejar, como cuando un personaje toma y está con un par de copas arriba: ¿hasta dónde voy con esto? No es que sea éticamente malo mostrarlo borracho, es en función del personaje y la historia que estás contando. ¿Qué hace borracho y hasta dónde va? Ahí sí lo tenés que ver.

—Cuando Ignacio está con los perros y el pajarito está evidentemente borracho.

—Claro. Pero esa borrachera no lo deja mal parado. Es más, tiene toda su esencia de amor, que va en función de la película. Si aportan y no lesionan ni al personaje ni a la historia, no hay conflicto. El tema es cuando vos sacás provecho mal de que el otro está embriagado y delirando.

—Siempre decís que lo que te interesa por sobre todas las cosas es la historia. pero historias interesante podés encontrar...

—Miles, miles, miles. Ahora, acá adentro del bar.

—¿Cómo seleccionás entonces?

—Me interesan las historias de personas con muchas zonas de conflicto y contradicción consigo mismas. Historias que rompen la linealidad de la vida. Personas que se

reconstruyen y pasan a ser otra cosa de lo que fueron. La capacidad de ser muchos en una misma vida. Eso para mí es una historia. No tiene que ver con lo biográfico, con el "hice determinadas cosas". Sus vidas fueron un proceso de contradicción y reconstrucción. Dejaron de creer en lo que creían y pasaron a creer en otra cosa. Critican lo que fueron. Eso para mí es una historia. El romper la linealidad de las cosas. Que sea difícil de seguir, que tenga muchas facetas, desde un discurso político incoherente, a creer en Dios y en Umbanda a la vez. A querer casarse pero no creer en el casamiento. Ese tipo de cosas.

Esto tiene que ver con lo que decía al principio, de que tomo de muchos lados. Nada me es ajeno. El ejercicio que vengo haciendo últimamente es obligarme a sorprenderme por cosas. Me vienen a contar historias, mucha gente. Y pueden ser historias como muy estrafalarias, pero que a mí me resultan normales. Y entonces hago el esfuerzo de buscarle lo singular, lo que a mí me resulta fuera de lo común. Es el ejercicio de decir: "está bien, esta historia es así, el tipo es así", a ver cómo genero determinados dispositivos para seguirle la cabeza a esto con naturalidad. La cabeza de uno se va instalando en algunas zonas.

—¿Y al principio te pasaba...?

—Encontrabas la rareza, de pique. Ahora tengo que hacer el ejercicio inverso, como si fuera "dónde están las siete diferencias". ¿Dónde está lo raro en esto?

—En tus primeras películas decías de inmediato de qué ibas a hablar. Ahora es como si por medio de atmósferas, pulso, movimientos, en tus principios abris un montón de puertas y líneas...

—Eso está bueno. En *El Hombre Nuevo* eso es tal cual, hay un montón de puertas. Me parece que es un poco como se da en algunas relaciones. Vos no conocés a una persona por una sola cosa, la conocés por muchas. ¿Por qué las personas tienen amigos y enemigos? Hay gente que le cae bien, gente que le cae mal. ¿Nunca te preguntaste eso?

—Protección...

—Uno elige de una persona algunas cosas y otras no. Una persona representa un

montón de cosas, de valores, de pasado, de acciones, y en realidad alguien te cae mal por una acción, pero podés empatizar en todas las otras. Son hinchas del mismo cuadro, mismo partido político, le gustan las mismas mujeres, pero hay un cortocircuito y ese ya es un enemigo. Lo que más me interesa en las películas últimamente es eso. Una persona proyecta un montón de emociones, de acciones, y uno puede generar puntos de interés por muchos lados. Lados políticos, identitarios, social, atmosférico, te puede interesar ese tránsito sin que suceda mucho, reacciones cotidianas. A mí me gusta abrir eso y no decir "esta película es sobre esto" o sea, acá hay un tema. Hablo de historias para no hablar de los temas. El documental uruguayo es muy tematizado. "A mí me interesa hablar de la homosexualidad". No. Ni en *El Casamiento* ni en *El Hombre Nuevo*. Ese puede ser un asunto que vos podés engacharte o no, si querés. Pero después tenés un montón de otras cosas: la vejez, la soledad, el miedo a esa soledad. En el caso de *El Hombre Nuevo*, el crecer, la orfandad, el abuso infantil, la política, el desarraigo. Y muchísimas otras cosas. La homosexualidad o lo trans es la fachada. Uruguay es muy tematizado, todo es un tema.

—En tus películas me pasa que, a diferencia de otras películas donde me resulta sencillo saber por qué me estoy emocionando, no logro reconocer qué es lo que me afecta cuando me conmuevo. Por ejemplo, en *El Casamiento*, cuando están acostados viendo la telenovela y Julia le dice "¿ah, viste, es alcohólico?, es un momento conmovedor... ¿Por qué creés que ese momento me conmueve?

—Me gustan las emociones más básicas.

—¿Decís que remite a algo anterior?

—A algo más primitivo. Claro que esa situación es un momento muy intenso, porque muy pocas veces vemos la interioridad tan cruda y dura. Esa es la interioridad más pura a la que pude haber llegado. Esa escena en particular, es curioso que la nombres. Una pareja en la cama comentando un texto de televisión. Es como la cercanía máxima que puede tener un tipo que hace cine



El casamiento

de lo real. Porque le dice “es alcohólico” y en realidad le está hablando a él.

Me incomoda mucho cuando alguien llora. En un momento Ignacio llora. Cuando le hace la torta y cuando está solo. Hay dos momentos que llora. Esa situación me incomoda y lo sacaría porque no me gusta apelar a eso, pero es un llanto que tiene como una melodía. Él logra recuperarse del llanto, no es un llanto que queda instalado. ¿Cómo cortás de un llanto instalado? ¿Qué plano viene después? Le da como un tono de comedia, porque logra contener el llanto y puede seguir, lo modula y facilita a todos: al que lo mira, al que lo filma. Entonces lo corto con que lleva al perro a la veterinaria y queda como que es una comedia, como las viejas comedias italianas que vos llorabas y te reías.

La emoción es construida con pequeñas cosas. Cuando ella le dice “es alcohólico” está remitiendo a un problema que pasaron ellos, y no es directo. No es la emoción directa, es la construcción de la emoción, que son dos cosas diferentes. Una es el golpe o el efecto de la emoción, y la otra es la construcción. En *El Casamiento* yo tenía claro que era una película emotiva de comienzo a fin. La emoción se construye en base a la

emoción directa: llorás, te reís, sentís algo indescriptible, pero sentís. No es pena, no es lástima, hay congoja, rabia por la injusticia, decir “esto me puede llegar a pasar”. Es un poco inasible decir “esto es así”. Pero sí hay una base, de que todas estas situaciones tienen que convivir, y eso depende de la mirada. Yo siempre tuve una mirada emocional y tierna hacia ellos. Entonces, ¿cómo hacemos que esto esté, sin caer en los golpes bajos? Es una construcción, que puede resultar muy difícil o engorroso de explicar y además que me olvido después. Las construyo y después ya está, queda ahí.

—**¿Y en el momento que lo captaste, sabías que ibas a estar construyendo?**

—Sí y no. Porque a diferencia de otras películas conocía muchísimo a los personajes. Uno nunca sabe qué es lo que va a quedar impreso, pero conocía mucho a los personajes y sabía cómo se relacionan. Entonces yo ya sabía que podía ser sostenible este tipo de relato con una base emocional, siempre. Como si tuviera música siempre. Eso lo sabía, era casi seguro, después puede fallar y es un poco el riesgo. Una película te puede quedar mal.

—**¿Te pasó?**

—No. No me ha pasado. Pero sé que te

puede quedar mal. Y no me ha pasado en la película, pero me ha pasado en jornadas de rodaje que me han quedado mal. Eso se puede trasladar a una pieza entera. Te puede quedar mal.

—**¿Y cómo es vos, en situación, filmando. ¿Vos no estás con cámara?**

—No. Es como definir el plano y después provocar que las cosas transcurran.

—**Pero tenés otros momentos que están muy contruidos, con distintas posiciones de cámara. En el ómnibus con el acordeón o cuando ellos comen en la plaza, vas de un lado al otro. Me pregunto si es por darle agilidad o...**

—Darle agilidad, pero no por el regodeo. Es tener variables de montaje. Vos tenés que manejar un plan A, un plan B y un plan C. En el ómnibus por ejemplo. Subió un acordeonista y le dio como otra cosa al viaje de ellos, que estaba pensada como una cosa de tránsito, cuando van a comer.

—**Pero vos vas y venís de tener el acordeón en primer término, con ellos de fondo, a un plano de ellos desde atrás. Y vas y venís dos veces...**

—Porque el tema era largo también. Hay una cuestión de síntesis, esos planos ayudan a comprender que no estamos siempre en el mismo lugar y que pasó el tiempo. Pasa una mujer y le da una moneda. Ahí sí te ponés en la cabeza de cine, no de la vida, de decir cómo hago esto para que quede funcional. Necesitás tener recursos.

—**Y cómo hacés en el momento, si vos no tenés la cámara...**

—Eso lo hablamos. “Vámonos para atrás a hacer un general”. Eso lo hablamos. Piso todo el tiempo el audio. Después es un trabajo de edición de audio.

—**También están esos otros momentos, en que la cámara se instala, como cuando ella se maquilla y se afeita...**

—Eso es puesta [en escena].

—**Claro. Yo me pregunto, por ejemplo, en relación a los reflejos de Julia. Porque la primera vez que aparece el tema de los reflejos creo que es en un material de lo filmado en 1995, que ella camina abajo del Salvo y se copia su reflejo en unos vidrios e inmediatamente después cortás. ¿En qué**

momento decidiste que ibas a a trabajar con el reflejo de Julia?

—De entrada. Eso de entrada. Es un personaje que nos interpela a mirarnos, y ella tiene como muy buena relación con su imagen, le gusta cómo es. Y esa cosa de cómo se ve como una mujer, cómo asume su identidad y lo que se construyó con total seguridad. Resiste el espejo. Como en *El Círculo* el tipo resiste la locura, Julia resiste el espejo. Me gustan esas historias, donde los personajes se reconstruyen y se bancan, son capaces de cortar y arrancar de vuelta. Eso es una historia: alguien que se banca su historia. *El Hombre Nuevo* también es eso. Y en Julia el reflejo es una cosa muy del personaje y creo que uno tiene que potenciarlo. Y además yo creo que el espejo es muy enigmático, genera muchas lecturas y llama mucho la atención. Como director, mi lectura es esa: el espejo despierta como muchas fantasías.

—**También puede ser un lugar peligroso por el cliché.**

—Sí. Es un cliché brutal. Ese es también el riesgo del espejo. A mí me gustó eso.

—**¿Es en la casa de ella la toma con varios espejos?**

—No. Es donde alquila el traje de novia.

—**¿Y vos definiste cuál era? ¿Ella la definió?**

—No. Fuimos juntos. La buscamos juntos.

—**Y estaban buscando una que tenga esos espejos.**

—No necesariamente. Un espejo iba a tener, pero no ese espejo increíble.

—**En *El Círculo* trabajaste directamente con algo político.**

—Todas son políticas, pero en *El Círculo* hay algo político ineludible porque toda su reconstrucción está vinculada a una acción política y eso le tira un peso. Pero es un personaje fascinante, la ciencia, la locura, los mormones. Es como el ícono de los personajes que uno se quiere encontrar, porque es como de todo. Gente que puede ponerse en un antagonismo ideológico con el personaje, en otras cosas puede empatizar totalmente.

—**Pero es como tu única película que tiene que lidiar explícitamente con temas políticos.**

—Porque toca el pasado reciente, a los protagonistas de cierta guerra civil, los tupamayos y militares. Es ineludible.

—Y es el único documental que vos co-dirigís y lo hacés con un tipo que más bien se ha encargado de esos temas de la dictadura, la memoria reciente. ¿Favoreció eso?

—Tenemos intereses distintos, pero en *El Círculo* y con respecto a Henry Engler construimos como un punto de vista. Es un personaje que era muy difícil. Si bien mucha gente nos decía “con esto ya está, porque el personaje es tan potente”, es cierto. Pero también es cierto que a personajes potentes con historias muy pesadas es difícil articularlos después: ¿qué sobre-pesa a qué? ¿dónde está el equilibrio? Con José nos pusimos que el viaje emocional de Engler era lo más importante. Tratar de hacer gráfico y visible el viaje emocional del personaje. Ese devenir, entre la locura, lo místico, lo que quedó en el pasado, tratar de vivirlo en el presente, y desde el consciente, el poder decir “yo estuve loco”.

—¿La propuesta era traerlo de allá para que recorra ese pasado?

—Sí. Cosa que nunca había hecho. Nos pareció, como dispositivo, muy interesante. Queda una especie de *road-movie* carcelaria, por un Uruguay profundo, de historias sórdidas y escondidas. Y profundo en el sentido que vamos hasta los pozos.

—Bueno, metieron la cámara adentro de un pozo...

—Es curioso, se habló durante años de los pozos. Esos pozos eran míticos: “los famosos pozos de Durazno, donde estuvo Sendic”. Pero nunca se habían visto. Era cierta primicia que tuvo, que no es lo importante en la película, pero como documento frío, para los historiadores, mostramos una cosa muy impresionante. La crítica fue muy generosa con la película, pero ese detalle no fue puntualizado. Me sorprendió, nada más. Con el tiempo yo creo que ese punto en particular puede tener mucho interés. Fue muy revelador y muy impensado: poder ver así el pozo donde realmente los tenían. Muchas veces el cine de lo real te depara cosas que son increíbles.

—Que esté lloviendo en esa visita...

—¡Que esté lloviendo! La lluvia fue increíble. El sonido. Esos militares que se cruzan medio tratando de no aparecer. Es una escena fantasmal. Hay un clima fantasmal. Y la música genial de Yafalián, que acompaña con una cosa como revulsiva. Hablamos mucho de que la música tenía que acompañar y ser incómoda a la vez. Tenía que tener esa cosa visceral, de cuando algo te está sonando en el estómago y no te lo podés sacar de arriba. Es una escena muy trabajada desde mucho lugares esa.

—Y cuando filman el pozo, la luz que usan proyecta un círculo.

—Capaz que hoy, con estos celulares con LED, la luz hubiese sido más dispersa, como alumbrando todo y no eso que era como puntualizando en un círculo.

—¿Estaba en la cámara la linterna?

—No. Yo hice la linterna. Yo hacía el recorrido y la cámara seguía la luz.

—El momento que más me emocionó, fue cuando cortás a la foto de la madre, en silencio...

—Hay momentos en los que el silencio es el mejor recurso narrativo. Además hay un equilibrio. Llega un punto, cuando escuchás mucha historia como en este caso, con mucha historia muy fuerte, el silencio es necesario: tenés que digerir eso. Tenés que respirar, acomodar la garganta, acomodarte en la silla. A veces ni siquiera la música. “¡Esa foto va a estar en silencio! Acá, es silencio”. Es como hacer una torta, vos tenés que jugar con todos los elementos. Yo entré a valorar el silencio gracias a la televisión, donde no se permite el silencio, y es algo detestable. Hay un montón de falsas reglas o falsos decálogos: que no puede haber silencio, que “el minuto en la televisión”, que están. Y me hicieron valorar mucho esos recursos, que la televisión descarta pero que son los mejores.

—¿No se puede usar en TV-Ciudad?

—Acá es un poco diferente. En los reportajes, se puede usar; pero en piso: olvidate. Si hay un silencio es porque hay un error.

—El sonido juega un papel crucial en tu cine.

—Es fundamental. El tema de cómo pausás, cómo construís los discursos. Me gusta

mucho la cadencia de la gente, de cómo habla, y tratar de potenciar eso. A veces pido cosas, como directrices: “hablá un poco más despacio”, “respirá un poco”. Lo grabamos de vuelta, busco cómo llegar a eso. Esas cosas me parece que se pueden trabajar. Cuando hacés una película, que la hacés cada tres o cuatro años: hacela con todo y hacela con las cosas que más te gustan, sino no la hagas.

—**Leí unas sugerencias de Herzog y de Wenders a los realizadores. Herzog les dice que se vayan caminando a otro país, que caminen 4.000 kilómetros. Wenders, que lean el diario, que tomen un café y se fumen un pucho, que lean libros... Parecen también valorar antes la vida que el cine.**

—Coincido con eso, me parece que va por ahí. El documental es un género propicio para experimentar. Y en eso de la experimentación hay períodos buenos y períodos malos. Hay un período, que ahora se está como agotando, que era ponerse a narrar su historia desde la primera persona y delante de la cámara. Para hacer ese tipo de cine tenés que tener un bagaje brutal. Yo si me pongo a contar mi vida es un corto de cinco minutos. Vos podés afrontar el cine, esas historias de vida, pero cuanto mejor conozcas como es la gente, cómo es el hombre... La esencia está en conocer eso.

Eso te lo da el vivir. Salí a vivir, dejé la cámara, y después volví y conté. El vincularse pero no generando discursos privados, sino vincularse con gente distinta y cosas muy distintas. Eso da energía e ideas nuevas. Mi miedo es quedarme en la misma vueltita de las cosas. Me gusta ser un poco como los personajes que busco, reinventarme.

—**¿Qué le dirías a un pibe de acá de Montevideo con 20 años que quiere dedicarse a filmar?**

—Que filme, ante todo. Que no teorice cómo filmar, que filme y después vea. Conozco mucho egresado de las escuelas y salen como paralizados. No sé por qué, pero hay una gran parálisis. No sé si la escuela transmite miedo o qué, pero veo gurises paralizados y con miedo. Para hacer un documental sobre los carritos quieren tres asesores. Andá y hacelo. ¿Tenés que tener un tutor para ir a filmar a un tipo que está arriba de un carro? ¿Cuál es el problema ahí? ¿Qué le enseñaron a ese gurí? Es un egresado. Como ese, muchos otros casos. Hay un miedo a la aceptación. Está esa cosa de ser aprobados y de no poder equivocarse. Hay un formateo y a veces son tipos que podrían hacer cosas super-innovadoras, pero quedaron formateados. Yo creo que las escuelas de arte en general, paralizan. La gente escribe porque escribe. Andá y filma. ◆



El Hombre Nuevo

Filmografía de Aldo Garay

Yo, la más tremendo (1995)

Investigación periodística y Realización: Aldo Garay **Edición:** Leo Sala **Títulos:** Francisco Blanco - Fernando Pintos **Post-Producción:** Alunisono - Aldo Garay

Este es un film inaugural en más de un sentido. No solo por ser la primera película de Aldo Garay, quien virtualmente apareció de la nada con este ovni, sino también por el registro de una comunidad que estaba no solo en el margen de la sociedad sino también excluida del audiovisual uruguayo postdictadura. También es un registro de los primeros movimientos homosexuales en Montevideo, en un ambiente mucho más hostil que la actual imagen *gay friendly* que el gobierno ha instalado en los últimos años.

El medimetraje de Garay sigue a unas chicas travestis, filmándolas en diversos rituales cotidianos, que incluye su trabajo como prostitutas, La primera secuencia es reveladora del método del realizador: sus tres protagonistas se maquillan y conversan sobre sus clientes, en una sola toma, sin cortes. El tono de la conversación está en parte actuado para la cámara, de la misma forma que su travestismo termina volviéndose una versión exaltada de un ideal



femenino. Aunque el tono es más bien chistoso (hay one liners imperdibles), y no hay un resentimiento en sus voces, se expone una verdad negada: que esos mismos clientes, hombres heterosexuales, son aquellos que las terminan relegando a los márgenes y una vida llena de riesgos. Las condenan al mismo tiempo que las vuelven objetos de deseo prohibido.

Garay, además, evita la mirada institucionalizadora. No hay psiquiatras, jueces, policías, o cualquier representante de una autoridad a instalar un discurso aleccionador y dirigir la mirada del espectador. Sólo aparecen tangencialmente como figuras opresoras en los testimonios de sus personajes, a los que retrata de forma íntima, pero rehusándose al grotesco. Las chicas tremendas de la película son cómplices en la mirada del realizador. Cine bruto, desprolijo y urgente, destinado a reverse en busca de rasgos autorales o respuestas al futuro. (FL)

BICHUCHI, la vida de Alfredo Evangelista (1997)

Dirección: Aldo Garay. **Investigación:** José Pedro Charlo, Aldo Garay y Cristian Kupchik. **Guión:** José Pedro Charlo y Aldo Garay. **Producción:** José Pedro Charlo. **Foto y Sonido:** Álvaro Mechoso. **Edición:** Jorge García. **Música Original:** Santiago Tavella.

A primera vista un documental televisivo, de sobrias entrevistas en plano medio y un rico material de archivo, sobre el boxeador uruguayo Alfredo Evangelista, quien pelea contra Mohamed Ali (entre otros pesos pesados) en los años '70. A primera vista, no parece una película de Aldo Garay: rígida, acotada a un modelo formal estandari-



BICHUCHI, la vida de Alfredo Evangelista

zado, sin espacio para el exabrupto o para ese paulatino devenir poético que caracteriza a otras de sus obras. Una película en apariencia contenida, protocolar.

La marca de Garay se hace presente, no tanto en la imagen o el pulso, sino en la narración. En especial la dosificación y el respeto con la que va presentando los rasgos de su personaje. Ya en el primer minuto la película sugiere la fuerza brutal, la emotividad infantil y la autoconsciencia del hombre. Con el devenir, la coralidad con que Garay comprende a lo individual se afirma, haciendo notable la ausencia de un juicio de valor o una reflexión moralizante a partir del personaje. En el conjunto, Evangelista queda escenificado en su dolorosa ternura, su soledad involuntaria... algo que, por supuesto, no ocurre en los documentales televisivos. (JAB)

Mi gringa, retrato inconcluso (2001)

Realización: Aldo Garay

Esta debería de haber sido una primera entrega sobre la pareja conformada por Julia

y Nacho, quienes serán revisitados más de diez años después en *El casamiento*, película que incluye fragmentos de este borrador inicial. Filmada entre los años 1996 y 2001, y anulada de su filmografía por el mismo Aldo Garay, *Mi gringa* lleva consigo los estigmas de ser una película descartada y sin terminar. Debería de llevarlos con orgullo. Su falta de forma y de acabado no la vuelve ausente de interés, sino que la termina convirtiendo en algo incluso más fascinante. Por otra parte, ese aspecto inconcluso, en bruto, no deja de ser acorde a las mismas características de sus protagonistas: incómodos, en constante transición, bien lejos de todo discurso políticamente correcto. Si bien con *El casamiento*, Garay terminará de redondear esta historia de amor, varios de los momentos capturados en *Mi gringa*, son apasionantes. Su "final", con un éxtasis religioso de Julia y Nacho, es uno de ellos, siendo, al mismo tiempo tan inquietante y removedor como (quizás involuntariamente) cómico. Por otra parte, la ausencia de edición en ciertas escenas la vuelve cercana a la primera, impresionante secuencia de *Yo, la más tremendo*, con las tres chicas hablando de forma ininterrum-



Mi gringa, retrato inconcluso

vida. Aún cuando su existencia sea negada, cuando se la considere apenas materia prima para su obra posterior, *Mi gringa*, en el total ostracismo, en su cuerpo deforme, alejada de toda convención cinematográfica, sigue siendo poderosa. (FL)

La espera (2002)

Dirección: Aldo Garay **Guion:** Sebastián Bednarik, Coral Godoy, basado en la novela de Henry Trujillo **Producción:** José Pedro Charlo y Coral Godoy **Fotografía:** Diego Varela **Dirección de Arte:** Paula Villalba **Montaje:** Jorge García **Sonido:** Álvaro Mechoso **Elenco:** Elena Zuasti, Verónica Perrota y Walter Reyno

La espera, realizada en 2002, es el primer largometraje de ficción de Aldo Garay y el único hasta el momento. Al igual que en sus documentales, Garay cuenta acá otra historia mínima, de personas aisladas, que viven en los bordes del mundo y en él luchan y construyen el suyo propio. En este

caso es una mujer joven que se encarga de cuidar a su madre enferma, quien representa (para ella y para la película) más que una figura materna: es una especie de barrera en la que ella deposita todo el odio y todo el amor que tiene, mientras busca salidas apuradas (en la fantasía de un coresponsal misterioso o en un romance cachondo) sin mucho rumbo claro y en un trasfondo que no está enunciado pero que refiere al Uruguay en crisis del 2002, no en lo político ni en lo económico tanto como en el estado de detención que sobrellevan estos personajes.

Estamos frente a una película de acciones dramáticas, es decir, frente a una historia que avanza, pero que al mismo tiempo es decididamente lenta, que confía en los planos largos, en lo expresivo de la puesta en escena, y sobre todo confía en el estado de su protagonista para dar pulso al estado general del film. La espera agobia y es triste porque nada de lo que allí sucede es remediable o sólo es remediable con la muerte, la ruptura. De nuevo, como en los documentales de Garay, aquí no hay generalidades, no hay un juicio sobre lo que está



La espera

bien o no; las personas son como son y las películas sólo las muestran. No se intenta especular queriendo explicar nada, y si en algo confía es en esa capacidad que tiene el cine de plantear preguntas. Directa y sensible, La espera confirma a un director que, por más que uno cree que se siente mejor en el documental, sabe lo que le interesa mostrar del mundo y lo sostiene, más allá de géneros y otras categorizaciones. (AF)

Cerca de las nubes (2006)

Dirección: Aldo Garay **Fotografía y Cámara:** Diego Varela **Sonido:** Ismael González **Producción:** Tevé CIUDAD

Hay dos formas posibles de llegar a Quebracho, pueblo del departamento de Cerro Largo: a través de un único ómnibus que pasa por allí, o a través de Cerca de las Nubes, esta película de Aldo Garay. El realizador y su equipo posicionan la cámara y los micrófonos en Quebracho por unos cuantos meses y allí se forma la película. Francisca, Redelfo y María, Dilamar y Arisbel, Danjalmar, Alvear y María, Lidia, Nolberto y Sonia, Dorbalina y Zeballos son parte de este pueblo de 200 habitantes, y para este documental, el reflejo de la vida en Quebracho.

Pero no es exactamente un retrato de los habitantes. Es un ensayo observacional del director que genera una relación particular de cercanía entre el material y el especta-



Cerca de las nubes

dor, excediendo a la impronta autoral. No hay recovecos, situaciones rebuscadas, ni visibles intencionalidades, más allá del objetivo de captar cierto fluir de la realidad frente a la cámara. El ritmo de la película parece captar el ritmo del pueblo, con la imagen de su gente, de sus cielos, de sus casas, de su escuela, de su luna, de sus paisajes con pequeños caballos allá en el fondo, del único ómnibus que llega al pueblo, de su cementerio. Conversaciones cotidianas, un hombre que imita el sonido de los pájaros para atraparlos, otro que está construyendo su casa y una vieja señora que está siempre sentada en una silla, ciega, callada, paciente, quizá la síntesis más evidente del pueblo.(CA)

El Círculo - Las vidas de Henry Engler (2008)

Dirección y Guion: Aldo Garay y José Pedro Charlo. **Producción:** J.P. Charlo e Yvonne Ruocco. **Cámara:** Diego Varela. **Montaje:** Fernando Larrosa. **Sonido:** Álvaro Mechoso. **Música Original:** Daniel Yafalián.

La historia nació a partir de un titular de prensa, en el 2004, en el que se hablaba de Henry Engler, ex militante tupamaro, preso político y, en ese momento científico erradicado en Upsala desde 1985. La investigación llevó a conocer mejor el universo del personaje y evidenciar “la épica emotiva” detrás de la historia. Una película documental muy afirmada en la puesta en esce-



na de situaciones. Es que es la misma película que pone en movimiento los eventos que retrata: el hombre que desde su vida apacible en Upsala, emprende el viaje hacia su pasado, recapitulando (y retratando) su propia transformación, el flujo que lo llevó de la militancia a un pozo de agua donde perdió la cordura, de allí a la religión, después a la ciencia.

Es una película de pasajes, de movimientos, donde la emoción vehiculiza el relato. Sino nótese el poder de la carta inicial que lee la hermana del protagonista, donde desde el pasado se invoca el dolor incierto del secuestro político, el temor y la impotencia detrás del protocolo y la formalidad. Una línea que alcanza su pico en la imagen fotográfica de la madre, en silencio, después de describir su infinito dolor mediante una acción, también invocada desde el pasado. O, también, en la sobria pero intensa visita al cuartel donde estuvo preso, con el repiqueteo de las gotas de lluvia golpeando el paraguas. El pasado sobrevuela la película; su marca se rastrea. Película de transformaciones y la incómoda perplejidad que genera, como la puesta en escena del momento en que Engler fue capturado en un bar que hoy es una farmacia: el comerciante silencioso en un escenario crucial de (su) guerra civil. Son muchas vidas, “las vidas de Henry Engler”, como aclara el sub-título. Son muchas puertas que se abren a medida que avanza el documental, desplegando el retrato del rostro que las contiene y es, a pesar de todo. (JAB)

El casamiento (2011)

Dirección: Aldo Garay **Producción:** Yvonne Ruocco **Montaje:** Federico la Rosa **Fotografía y cámara:** Germán De León - Nicolás Soto **Música y Post producción sonido:** Daniel Yafalián **Jefatura de producción:** Melina Sicalos - Marcos Martínez **Producción Ejecutiva:** Yvonne Ruocco - Esteban Mentasti **Sonido directo:** Ignacio Goyén - Alvaro Mechoso



El casamiento

En relación a su filmografía, *El casamiento* es un retorno de Garay a una realidad, “unas historias”, que sin dudas le interesan e importan. Primero el efectivo y honesto retrato de la comunidad trans en la pensión de *Yo, la más tremendo*, después en *Mi gringa* y ahora, en su última película, con *El Hombre Nuevo*. Estas tres, con *El casamiento*, conforman un conjunto con puntos de contacto evidentes, más vitales que temáticos. La realidad del mundo trans mostrada a través de las chicas en su primera película estaba marcada por un impulso de reivindicación y un espíritu juvenil transgresor, cuando ser trans estaba —la película lo muestra— relegado al encierro y a la noche, y cuando sin dudas era una actitud menos popular la de movilizarse por la diversidad sexual. En *El casamiento*, los protagonistas de *Mi gringa* se contactan con Garay para que sea padrino de su boda y esto dispara la idea (el dispositivo, diría Garay) para una película. Garay desplaza toda la reforma política y social que hace posible esta celebración (y que en el ‘95 parecía imposible de imaginar), para dirigir el ojo hacia el vínculo entre Julia e Ignacio, sus personajes retratados, y contar así lo que en definitiva la película se propone: una historia de amor.

Estamos frente a un cine maduro, eximido de cualquier discurso aleccionador, difícil para

quienes esperan encontrar respuestas, análisis o reivindicaciones explícitas o discursivas. Porque el pulso fílmico (la emoción de la película) está en la emoción del vínculo, captado en las acciones que lo revelan (como el dolor que sienten cuando se separan apenas un rato), y no en el fetiche o la explotación de lo marginal o lo “raro”. Por eso, la boda se mantiene siempre fuera de campo.

A fin de cuentas *El casamiento* es la historia de dos personas que se enamoraron y cargan con su historia, sus razones, sus necesidades y problemas, mientras descubren y aprenden del otro tanto como de sí mismos. Es una historia sobre el descubrimiento mutuo. Enmarcada en un acercamiento muy particular, que elige mayormente la puesta en escena, en la que se evidencia la relación pareja-director mediante cierta confianza que sobrevuela la atmósfera global. Es una apuesta por evidenciar una realidad que aún hoy se mira demasiado poco o no se mira verdaderamente: lo humano detrás del maquillaje, de la marginalidad o de las consignas. Los personajes/personas: Julia e Ignacio comiendo en la plaza, riendo y mirando a cámara, curándose heridas, emborrachándose un poco, bailando un tango, en un diálogo constante, basado en el cariño, el respeto y la complicidad. ◆

AF

CON ALDO GARAY

Guerrillero urbano

Revista M Cine n°5, marzo 1996

Alvaro Buela

El audiovisual uruguayo nunca había llegado tan lejos como con un documental sobre travestís locales llamado Yo, la más tremendo, de Aldo Garay. En realidad, nunca había llegado tan cerca. Al contrario de esa tendencia del testimonio nacional de recubrir el tema con toneladas de teorización, entrevistas a psicólogos y editoriales políticamente correctos, Garay (26) consigue una mirada respetuosa, rasante, dejando que los protagonistas sean los entrevistados. Ese abordaje ya lleva dos galardones: el premio al Video Joven del Espacio Uruguay '95 (en el festival de Montevideo) y al Mejor Documental en el Festival de Rosario (Argentina), y promete ruido. Si lo dejan: Yo, la más tremendo refleja una porción de realidad tal cual es, sin chiches publicitarios ni adornos para regalo, lo cual —según afirma Garay en este reportaje— no siempre es bienvenido.

— **¿De dónde saliste?**

—Estudié realización un par de años, comencé a filmar un corto que nunca terminé, hice un documental sobre el lado artesanal del candombe —construcción de tambores y cosas así—, *Tachuela, lonja, alma y madero*, del que rescato algunas cosas pero podría dar para más. Y un pequeño *clip*, para el grupo Nexo, muy convencional y de escasa difusión.

— **¿Cómo es tu método de trabajo?**

—En *Yo, la más tremendo* decidí trabajar solo, hacer cámara, luces, sonido. Los problemas que tuve antes me superaron, si bien tengo claro que en esto no se puede trabajar solo, al menos con lo que yo quiero hacer.

— **¿Por qué elegiste los travestís?**

—Yo me crié en Palermo, a tres cuadras de donde reside casi toda la comunidad travesti, y siempre me sentí atraído por esa historia. Son muchas historias, en verdad, tantas como travestís. El rodaje se prolongó por un año y medio, con interrupciones que llegaron a un mes y medio. Fue un trabajo de campo. Una vez me acompañó un amigo con auto, pero casi siempre iba solo con mi cámara y mi bolso.

— **¿Cómo lograste la confianza del ambiente?**

—Fue progresivo. Primero tuve que lograr la confianza de Michele, que es un punto de referencia dentro de la comunidad. Ella inició este movimiento a partir del 85, 86. Había casos anteriores, como el de Gloria Meneses, que se vestían en carnavales, o casos aislados que eran transformistas más que travestís. Las primeras entrevistas las hice con Michele, a quien conocí cuando yo trabajaba en [la revista] *Susurros*, en su etapa independiente. Michele siempre enviaba cartas y comunicados: era la cara oficial del movimiento travesti, que ya no existe más. Cuando empecé el documental todavía estaba activo. Luego de las primeras entrevistas con Michele, las demás se ofrecían solas.

— **¿Qué reacción provocó en la sala cuando la estrenaste?**

—Aplausos en el Espacio Uruguay del Festival de Montevideo, algo de nerviosismo, risitas, un grito.

— **¿Y la prensa?**

— El tema se quiso, digamos, apaciguar, intelectualizar. Había como una tendencia a teorizar sobre travestismo, sobre el control social, y sobre las razones de Foucault. Se llevó a niveles de reflexión sin tomar la realización en sí.

— **Se perdió de vista la película.**

Yo la más tremendo



— La película y hasta el fenómeno. Porque el control social es para todos, no sólo para los travestís. Los derechos civiles no se respetan para nadie.

—***A pesar de no pertenecer a la comunidad, conseguiste una mirada lisa sobre los travestís. ¿Te costó lograrla?***

—La fui logrando a medida que iba tomando contacto con la realidad.

—***¿Tenías prejuicios?***

—Sí, muy directos: la violencia dentro de las pensiones, la pareja del travestí —que es más «salada» que el travestí—, todo lo que los rodea. El entorno del travestí cubre muchas cosas: transa de droga, ladrones, un círculo que los hace hasta inofensivos. Como viví toda la vida en ese barrio, sabía cómo era. Sin embargo una vez que entré me di cuenta que los travestís son lisos, el problema es lo que se refugia en ese maquillaje. Como dice Fernando Noy, «el travestí es el último guerrillero urbano».

—***Explicame eso. ¿El travestí es ingenuo o forma parte de la transa que lo rodea?***

—Las dos cosas. Hay travestís que no saben nada ni quieren saber, otros entran porque les sirve. El travestí está todas las madrugadas en la calle. Hay travestís «buchones», para un lado y para el otro, a veces para los dos lados. Conocen a todos los ladrones y a todos los policías. Cuando aparece un travestí muerto, la mayoría sabe quién lo mató y por qué. Ello los lleva a que en la

cotidianidad del día, la realidad también los toque. Si se delata a un chorro, los otros chorros van a averiguar quién lo delató.

—***¿Qué es lo que nunca hay que decirle a un travestí?***

—Tratarlo en términos masculinos. Siempre hay que tratarlo como a una chica. Una chica legal, muy legal.

—***¿Hubo algo que hayas quitado por autocensura?***

—Una sola cosa, que en el momento me impactó, y no la puse porque era puro efecto, algo sin explicación, sin ir a fondo. En la fiesta que filmé en una pensión de Capurro, una de ellas entró en una especie de semi-trance. Agarró un clavel de los floretos —los claveles son ofrendas— y empezó a «bautizar» a los demás en un dialecto afro-brasileño, y todas empezaron a subirse los vestidos. Después les pedí que me llevaran al templo vudú al que van, cosa que hicieron, pero la *máe* me prohibió filmar y sacar fotos. En ese templo, el cincuenta por ciento eran travestís. Allí tienen una participación muy activa: es su segundo espacio después de la calle.

—***¿Ellos te censuraron algo de la película?***

—Algunas escenas en que se visten, porque no les gustaba cómo se veían: o aparecían muy gordas, o un contrapicado las dejaba demasiado culonas, o me pedían que las tomara de perfil. Ahí me hicieron de asesores de fotografía. Evitaron lo grotesco.

Eso fue lo único, además del otro tema, la policía. De eso no se habla, sencillamente.

—**¿Tuviste algún modelo de documental?**

—No. Vi mucho lo de (Raymond) Depardon, y creo que es medio tendencioso. Miro *Urgencias* y puedo decirte qué es lo que piensa Depardon. Eso no me parece mal, pero en el caso de *Yo, la más tremendo* el resultado perdería valor. Esa tendencia de entrevistar a psicólogos o sociólogos me parece atroz, porque son tipos que no hicieron sus tesis en una pensión de travestís. Lo que rescato, más que nada, es lo humano, sin importarme que existan esas ciencias. Yo no estudio el comportamiento. El fin era entrar en un lugar donde no se había entrado.

—**Físicamente, ¿te atraen los travestís?**

—Algunos sí.

—**¿Cuál sería el mejor canal de difusión para tu película?**

—Para mí, la TV de aire. No creo que para otra gente. Me parece que pegaría muy fuerte. Porque acá se puede destinar mucho espacio a la marcha del orgullo gay de Nueva York, pero no a algo de acá. En Uruguay el mal —porque los medios de comunicación lo tratan como un mal— es de otros. Y cuando tiene protagonismo, se trata de un asesinato que se lleva medio informativo. Ahora, sería un placer que se pasara por TV porque generaría un montón de cosas. ♦

El Hombre Nuevo por el mundo

El quinto largometraje de Aldo Garay, producido por Micaela Solé (Cordon Films) tuvo su estreno mundial el pasado mes de Febrero, en la sección Panoramas del Festival Internacional de Berlín. Allí fue galardonada con el premio Teddy al mejor documental con temática LGBT. La declaración del jurado fue la siguiente:

Este premio reconoce 20 años de lucha para la comunidad Trans de Uruguay a través de la historia de una mujer Trans que, sin victimizarse, se rehúsa a ser marginalizada a pesar de sus circunstancias. La película muestra la tensión entre religión e identidad sexual en Latinoamérica de una forma que es a la vez íntima y poderosa.

Con respecto a la exhibición en Alemania, Aldo Garay comentó a El Observador, pocos días después de la premiación, que “el intercambio con el público

ha sido muy bueno” y aclaró en relación al galardón que la película no se limita a la temática trans: “acá estamos hablando de abusos, de madres y padres que no se hacen cargo, del abandono, hay muchas cosas”.

Desde su estreno la película ha sido exhibida en festivales y muestras de todo el mundo, incluyendo Toulouse, Boston, Seattle, Croacia, entre otros. En Argentina recibió su segundo galardón, en este caso a Mejor Película, en el Festival Asterisco llevado a cabo el mes de Julio pasado. El jurado estuvo integrado por Dolores Fonzi, Hans Scheugl y Emilie Jovet .

Doblemente premiada, la película aterrizó finalmente en Uruguay para su pre-estreno en el marco del DocMontevideo 2015, el pasado lunes 27 de Julio en la Sala Zitarrosa y espera su estreno en salas comerciales para el día 20 de Agosto.

7 Fragmentos de Stephania

Advertencia: El texto revela detalles de la trama y del final de la película.

Flavio Lira

1-Hace unas semanas se emitió por Canal U el programa *Friendly Map*. Básicamente una extensión televisiva de la revista, se trataba, en teoría, del primer programa sobre “estilo de vida gay friendly”. En realidad, el programa era una versión de esos semanarios veraniegos pero con sobretonos gays. Había una entrevista a la exintendente de Montevideo donde declaraba a la ciudad el lugar más amistoso y tolerante con los gays. No era estrictamente dicho, pero se podía deducir que el lugar es amistoso y tolerante mientras se cumplan ciertos preceptos sociales a la hora de ser gay, el principal de todos: tener plata o estar dentro de ciertos cánones estéticos. Las publicidades que se emitían en las tandas reforzaban la idea: dos muchachos llegan al aeropuerto, van a un hotel, se visten de traje y van a una boda, todo visto desde el ojo del i-phone de uno de ellos. Otra: dos chicos gays (flacos, lampiños) hablan sobre “qué es el amor” de forma en apariencia casual y distendida, disimulando el trasfondo programático, escrito, nada librado al azar.

2- Esta imagen de la homosexualidad pulcra y adinerada, está muy lejos de las películas de Aldo Garay que tocan la temática. Julia y Nacho, a quienes están dedicadas *Mi Gringa*, y después de *El Casamiento*, no se reconocen en ella. No sólo porque son “feos” y pobres, sino porque su discurso no encaja con el del orgullo gay. Julia dice que está bien que los gays marchen, pero no es para ella. A Ignacio le costó asumir que en realidad estuvo viviendo con un hombre y el cambio de sexo de Julia le fue fundamental porque “lo correcto” es que un hombre esté con una mujer. A pesar de que Garay afirma que sus películas tratan más sobre

el amor y la libertad, en ellas se revelan frentes de la homosexualidad bien lejanos a esos discursos y agendas oficiales.

3-Stephania, la protagonista de *El Hombre Nuevo*, no se siente tan por fuera, como Nacho y Julia, de ese programa oficial, a pesar de que viva en situación de calle y sea sistemáticamente marginalizada. De hecho, la vemos ir a la marcha de la diversidad pero termina sola, bailando contra un poste. Esas imágenes dialogan con las que de una marcha mucho menos popular, más de veinte años atrás, en *Yo La Más Tremendo*. En ese primer mediometraje guerrillero comenzó a contarse la historia de Stephania. Garay vuelve a ella, como un viejo amigo, preguntando (con la cámara) cómo está y qué le pasa.

4-Como su protagonista, *El Hombre Nuevo* también es dos o más. Se refracta y divide, como en los espejos que aparecen en la película. El primero, el más significativo: Stephania se maquilla mientras el otro lado del espejo refleja una foto en blanco y negro de soldados nicaragüenses. Y como un espejo reflejándose en otro, varias imágenes se repiten. Stephania peinándose a contraluz; Stephania esperando ser atendida detrás de una reja; Stephania sentada en bloques de cemento, que son los mismos, tanto en Montevideo como en Nicaragua. Porque la película empieza en un país y sigue en otro. Un viaje de reencuentro que es el dispositivo fundamental del relato: esta es, en todo caso, otra posible disyuntiva.

5-El viaje a Nicaragua toma toda la segunda parte de una película. Es allí que Stephania se reencuentra con su madre, con su padre, con su hermano, con la mujer que le alquiló el cuarto del fondo a sus padres adoptivos.



Todos ellos de alguna forma terminan volviéndose entrevistadores y, como si fuese una versión real y por suerte mucho menos trágica de *En un año de trece lunas*, nos cuentan de forma fragmentaria la historia de Stephania. También los televisores nos cuentan esa historia, ya sea volviendo a ver las imágenes que Garay filmó veinte años atrás en Montevideo, o en los televisores de un canal nicaragüense, que registraron a Stephania cuando era otro: un niño educador del régimen sandinista.

6-Ese otro es el que sus parientes ven en Stephania. Nuevamente el discurso amorfo, incómodo. Su hermano la recibe de brazos abiertos, pero la llama "hermano". Su madre, que la abandonó, la lleva a la iglesia, donde es poco menos que exorcizada. Stephania es un cuerpo en transición y se adapta a estas miradas. De la misma forma que a veces parece disfrazarse de hombre para trabajar en la calle cuidando coches, también se presenta a sus familiares y conocidos como Roberto. Antes, casi al principio de la película, la vimos frente a un concejo, en trámites para hacer su cambio de sexo definitivo. La identidad de Stephania está en constante fluctuación. Pero eso no la hace libre. Su identidad cambia en busca de supervivencia. La última imagen de ella en Nicaragua la muestra entre rejas, presa. Acaba de enfrentarse a su madre, pidiendo que la acepte como es. La respuesta es visual.

7-El epílogo devuelve a Stephania a Montevideo. Se reencontró con sus familiares y tuvo la posibilidad de tener una vida alejada de la calle, por más precaria que esa vida fuese. Pero Stephania prefiere ser libre y sobre todo, ser ella. La cámara la sigue desde atrás, mientras camina con sus pocas pertenencias en un carro, exactamente en el mismo punto donde empezó *El Hombre Nuevo*. ¿Un círculo imperfecto que se cierra? Es difícil saberlo. Quizás Garay vuelva a retomar su historia. Él sabe que la vida está lejos de ser una película. Pero que, a ciertas, vidas es necesario registrarlas y hacerlas conocidas. Contra toda corrección política y discurso establecido. ♦

Preguntas sobre *El Hombre Nuevo*

—En *El Hombre Nuevo* seguís a una de las protagonistas de *Yo la más tremendo* casi 20 años después. Y dentro de la película mostrás filmaciones que le hiciste en el 98. ¿Cómo continuaste el vínculo con ella? ¿Por qué surge volver a mostrarla dos décadas después?

—El vínculo fue esporádico pero sostenido, cada tanto nos encontrábamos y siempre hablamos de la posibilidad de hacer esta película. Diría que más que mostrar, es un relato. *El Hombre Nuevo* se propone narrar la épica de Stephania. Y surge retomar la historia 20 años después porque su vida cuenta con pliegues muy pertinentes y vigentes, una buena historia no se percude por el tiempo.

—La película motivó que ella viajara a Nicaragua o ya estaba en los planes de ella? ¿Qué implicancias tiene esto para vos como documentalista?

—Siempre que hablamos de hacer esta película, ella, plantaba su necesidad de volver a Nicaragua para saber qué había pasado con su familia. Desde el punto de vista del relato, la acción del viaje brinda muchas posibilidades narrativas, desde los escenarios al marco emocional de los participantes. Como retratista esta situación implica agudizar el punto de vista, qué es lo importante para la historia y qué no lo es, durante el rodaje es un ejercicio difícil, a veces las cosas necesitan un tiempo para decantarse.

—¿Que cosas decidiste no mostrar a la hora de contar la historia de Stephania?

—Varios aspectos quedaron fuera del relato, porque entendí que la película narra una serie de circunstancias específicas de la vida de Stephania y no toda su vida, aunque la película viaje hacia su pasado. Como toda historia que amasa una vida real necesita tener un recorte preciso, de lo contrario se corre el riesgo de contar cosas que no van al caso y que terminan



debilitando la construcción que se hace de la persona al personaje y del relato en general.

—¿Interveniste de alguna manera para contar esta historia?

—Obviamente, desde el momento que se puso la cámara por primera vez en el trípode.

—Es interesante cómo varios personajes se vuelven entrevistadores de Stephania (desde el trámite por el cambio de sexo, hasta la visita a una vieja vecina), o cuando ella habla, no parece estar siendo entrevistada, sino reflexionando en vos alta. Es recién avanzado el relato, en Nicaragua, que aparece una entrevista explícitamente hecha por vos a sus familiares. ¿Esto fue premeditado?

—Evité utilizar el recurso de la entrevista porque visualizaba algunas situaciones donde a través de acciones se podría acceder a la información necesaria que hiciera avanzar comprensiblemente la historia. La conozco tanto que nada me sorprende de lo que diga, una entrevista es buena cuando hay descubrimientos. Busqué mecanismos que oficiarán como entrevistas enmarcadas en acciones protagonizadas por personas que no conocieran a Stephania, así como también la utilización de material de archivo propio que registré hace años. Con la decisión de sí entrevistar a su familia quise jerarquizar el punto de vista de la protagonista. ♦

65th Internationale
Filmfestspiele
Berlin
Panorama

29th TEDDY
BEST
DOCUMENTARY
FILM AWARD

Stephania
Mirza
Curbelo

EL HOMBRE NUEVO

UNA PELÍCULA DE ALDO GARAY

Cordón Films en coproducción con Lupe Films presenta EL HOMBRE NUEVO con Stephania Mirza Curbelo.
Productores: Micaela Solé y Daniel Hendler. Coproductora: Jennifer Walton. Fotografía: Diego Varela.
Diseño de sonido y Música: Daniel Yafalian. Sonido directo: Rafael Álvarez. Edición: Federico La Rosa.
Producción Ejecutiva: Micaela Solé. Guión y Dirección: Aldo Garay.

icau

CORFO

Ministerio de
Cultura
Sociedad
Cultural

sala
zarros

icau

BANCO
REPUBLICA

LUPE
FILMS

C O R D O N

Cordón Films. Apoio Institucional del Ministerio de Cultura de la Secretaría de Cultura y Patrimonio

SIN-SOL.COM



SIN SOL · Alquiler de equipos de cámara, lentes y accesorios.
Av. del Libertador 1853 / 801 · Montevideo, Uruguay
T. 098 936 067 / 098 186 409 · presupuestos@sin-sol.com

**SIN
SOL**

Visiones sobre el documental: el mundo

CHRIS MARKER

Una precaución necesaria: la “democratización de las herramientas” implica muchas limitaciones técnicas y económicas, y no nos libra de la necesidad del trabajo. Tener una cámara de video digital no le confiere mágicamente talento a alguien que no lo tiene o que es muy vago para siquiera cuestionarse si lo tiene. Podemos minimizar todo lo que queramos, pero una película siempre va a requerir mucho trabajo y un motivo para hacerla. Esa fue la historia de los grupos Medvedkin, los jóvenes trabajadores que, en la época posterior a 1968, intentaron hacer cortometrajes sobre sus propias vidas, y a quienes intentamos ayudar en el aspecto técnico con los medios disponibles en aquel entonces. ¡Cómo se quejaban! “Llegamos a casa del trabajo y nos pedís que trabajemos un poco más...” Pero lo soportaron y no queda más que creer que algo pasó ahí, porque treinta años después los vimos presentar



sus películas en el festival Belfort frente a una atenta audiencia. El medio de la época era una 16 mm sin sonido, que implicaba rollos de tres minutos, un laboratorio, una mesa de edición y alguna forma de añadir sonido, todo lo que hoy tenemos en un pequeño aparato que cabe en nuestra mano. Una pequeña lección de modestia para los niños mimados de hoy, así como los niños mimados de 1970 recibieron su lección al ponerse bajo el patrocinio de Alexander Ivanovitch Medvedkin y su cine-tren. En beneficio de las generaciones más jóvenes,

Medvedkin fue un cineasta ruso que, en 1936 y con los medios que eran adecuados para su época (películas de 35mm, una mesa de edición y un laboratorio instalados en el tren), esencialmente inventó la televisión: filmación durante el día, revelado y edición en la noche y proyección al día siguiente para las personas que había filmado (quienes, por lo general, también participaban en la edición). Creo que este legendario y olvidado fragmento de la historia (ni se menciona a Medvedkin en el libro de Georges Sadoul, considerado en su época

como la biblia cinematográfica soviética) es la base de gran parte de mi trabajo, quizás la única parte coherente del mismo. Intentar dar el poder de la palabra a personas que no lo tienen y, cuando es posible, ayudarlos a encontrar sus propias formas de expresión. Los trabajadores que filmé en 1967 en Rodesia, así como los de Kosovo que filmé en el año 2000, nunca habían sido escuchados en televisión: todo el mundo hablaba a favor de ellos, pero una vez que dejaban de verlos en la calle, ensangrentados y llorando, la gente perdía el interés. Para mi sorpresa, una vez me encontré explicándole la edición de *El acorazado Potemkin* a un grupo de aspirantes a cineasta en Guinea-Bissau usando un viejo revelado en un carrito oxidado; ahora, las películas de esos cineastas están siendo seleccionadas para competir en Venecia (estén atentos al lanzamiento del próximo musical de Flora Gomes). Encontré el síndrome Medvedkin de nuevo en un campo de refugiados en Bosnia en 1993. Se trataba de un grupo de chicos que habían aprendido todas las técnicas de televisión, con presentadores de noticias y subtítulos, al piratear la televisión satelital y utilizar equipos proporcionados por una

ONG. Pero no copiaron el idioma dominante; solo usaron los códigos para generar credibilidad y así recuperar las noticias para otros refugiados. Una experiencia muy ilustrativa. Ellos tenían las herramientas y la necesidad. Ambas son indispensables.

AGNES VARDA

El trabajo del documentalista es un trabajo precioso. Con cada película se aprende algo. Se aprende mucho, conoces gente, a veces inolvidable. Cada vez hay más afición por el documental. Y lo llaman "cine de lo real". Lo que a mí me gusta es ver en lo real lo que no es real. Es decir, dentro de lo real, sacar las sorpresas, la belleza inesperada, el milagro de lo real. Es eso lo que me interesa. Soy panteísta de todo. Me gusta los países que inventaron el dios del viento. Pero el que más me gusta es el dios del azar. Siempre que empiezo una película, digo: mi primer asistente es el azar.



ROBERT FLAHERTY

Una vez que nuestro hombre de la calle haya lanzado una mirada concreta a las condiciones de vida de sus hermanos de allende de las fronteras, a sus luchas cotidianas por la vida, con los fracasos y las victorias que las acompañan, empezará a darse cuenta tanto de la unidad como de la variedad de la naturaleza humana, y a comprender que el extranjero, sea cual sea su apariencia externa, no es tan solo un extranjero, sino un individuo, que alimenta sus mismas exigencias y sus mismos deseos, un individuo, en última instancia, digno de simpatía y de consideración.

El cine resulta particularmente indicado para colaborar en esta gran obra vital. Indudablemente, las descripciones verbales o escritas son muy instructivas, y sería absurdo pretender ignorarlo o creer poder prescindir de ello, desde el momento en que constituyen nuestra piedra angular, pero en cambio hay que reconocer que son abstractas e in-



directas, y que por tanto no consiguen ponernos en inmediato y estrecho contacto con las personas y las cosas del mundo tal como puede hacerlo el cine.

DZIGA VERTOV

Pavlovskoie, una aldea próxima a Moscú. Una sesión de cine. La pequeña sala está llena de campesinos, campesinas y obreros de una fábrica cercana. El filme *Kino Pravda* se proyecta en la pantalla sin acompañamiento musical. Se oye el ruido del proyector. Un tren aparece en la pantalla. Y después una niña que camina hacia la cámara. De pronto, en la sala, suena un grito. Una mujer corre hacia la pantalla, hacia la niña. Llorra. Tiende sus brazos. Llama a la niña por su nombre. Pero esta desaparece. Y el tren desfila nuevamente por la pantalla. ¿Qué ha ocurrido?, pregunta el corresponsal obrero. Uno de los espectadores: Es el cine-ojo.



Filmaron a la niña cuando vivía. Hace poco se enfermó y murió. La mujer que se ha lanzado hacia la pantalla es su madre.

WERNER HERZOG

Creo que la cuestión a veces es muy fácil. ¿Cuál es el valor de mi existencia y cuál es el valor del cine? Durante la filmación del documental *La Soufrière* corrimos un riesgo cierto. Todos los especialistas y sismólogos habrían predicho que La Soufriere, el volcán de la isla de Guadalupe, iba a explotar destruyendo la isla. Como el Monte Santa Helena explotaría con una fuerza de siete u ocho bombas atómicas del tamaño de Hiroshima. Y eso era un riesgo, porque cuando nos acercábamos al volcán se produjo una crisis con mil cuatrocientos choques sísmicos, algunos muy fuertes. En ese momento nos preguntamos algo muy simple: ¿Cuánto vale nuestro culo y cuánto vale hacer esta película? Cada uno de nosotros, los dos técnicos y yo, teníamos que tomar la decisión: cuánto vale el culo, nuestro



culo. Pero esa película hasta cierto punto es una rara excepción. Normalmente calculo los riesgos muy profesionalmente.

ERROL MORRIS

Una pregunta que le concierne (o al menos debería) a todo director de documentales u obras de no-ficción es: ¿qué son los documentales? ¿Qué es lo que los diferencia del cine o el drama guionado? Parece una pregunta simple, pero la realidad es que no tiene respuestas simples. Lo mejor que se me ocurre es que en los documentales podemos cuestionarnos si algo es verdadero o falso. En el drama, no podemos. Después de todo, es un invento. Pero eso tampoco parece ser suficiente para capturar la idea. ¿Se trata simplemente de cosas que se graban “así como están”? ¿Sin ensayos, restricciones ni guiones?

Ninguna forma de arte puede servirnos la verdad en bandeja. Pero sí puede presentar pruebas de forma que podamos reflexionar acerca



de qué es verdad y qué no. En ese sentido, hay elementos de no ficción en toda la cinematografía de ficción, y viceversa. Estrictamente hablando, no hay una línea divisoria. No hay un gran cartel que te dé la bienvenida a la Tierra de la Ficción como esos que se pueden encontrar en la ruta al cruzar los límites de un estado. Cuando ves una actuación en un drama, lo que estás viendo, en realidad, es un registro documental de una actuación. Cuando Donald O'Connor baila en *Cantando bajo la lluvia* (1952), estás viendo un registro documental de Donald O'Connor bailando.

MICHAEL MOORE

La primera regla de los documentales es: no hagas un documental, hacé una PELÍCULA.

Si querés dar un discurso político, podés integrar un partido o podés hacer una manifestación. Si querés dar un sermón, podés ir a un seminario y ser un pastor. Si querés dar cátedra, podés ser un profesor. Pero no elegiste ninguna de esas profesiones. Elegiste ser un cineasta y usar la forma del Cine. Por lo tanto, hacé una PELÍCULA. Esa palabra, “documentalista”... hoy estoy aquí para declararla muerta.



Nunca tenemos que volver a usar esa palabra. No somos documentalistas, somos cineastas. Scorsese no se hace llamar un “ficcionalista”, así que ¿por qué inventamos una palabra para nosotros? No tenemos que auto-marginalizarnos. Ya estamos marginalizados y no necesitamos estarlo aun más. Son cineastas. Hagan películas.

D.A PENNEBAKER

Cualquiera puede hacerlo (filmar) pero para eso hay que aprender: aprender, por ejemplo, a no mirar una habitación entera sino solo una pequeña parte y hacer algo de ella. (...) Si sos solo una cámara observando, podés decir que no sabés qué hay ahí. Pero si sos un director de cine tenés que filmar aquello que sabés que



está ahí. Hay que mirar por debajo de la escena aparente.

JOSHUA OPPENHEIMER

Creo que es una lástima que se confunda al Cinema Verité con el Cine Directo. En el Cine Directo creamos una realidad ficcional con personajes pero hacemos de cuenta que no es así. Si por ejemplo yo filmo a un niño que va a la escuela, el gran



evento del día para ese niño es que está siendo filmado, pero nosotros hacemos parecer que en realidad es la escuela (...) y no creo que eso sea problema, es como cualquier ficción, requiere cierta suspensión de la incredulidad. En ese sentido pienso que el Cinema Verité intenta algo fundamentalmente más profundo que el Cine Directo. Creo que el Cine Directo trata de ser perspicaz mirando la realidad desde muy cerca, mientras que en realidad está todo mucho más escenificado de lo que nos gustaría pensar. En el

Cine Verité se trata de hacer visible lo invisible: el rol de la fantasía y la imaginación en el día a día.

KAZUO HARA

Cuando una persona está delante de una cámara siempre está actuando de una manera u otra, y eso ustedes lo saben. Uno no se comporta de la misma manera cuando está delante de la cámara que en su vida cotidiana.



Cuando esa cámara no está, en sus vidas cotidianas, las personas actúan de manera controlada. Pero cuando están delante de la cámara se liberan, en cierto modo; actúan como si fueran libres. Y esa actuación liberadora, de alguna manera, se parece a una ficción. Yo quiero filmar eso. Y es por eso que muchas veces mis documentales parecen cruzarse con la ficción.

EDUARDO COUTINHO



El “corte” es como la castración, literalmente. Una cámara filma durante 30 o 40 minutos y el fotógrafo tiene que tener la sensibilidad necesaria. Únicamente tiene el zoom como herramienta, elige entre estar más cerca de la persona o encuadrar a todo el grupo. Nunca filmará solamente los ojos, porque eso es inmoral. Uno no habla únicamente con los ojos, tiene los brazos, tiene la boca. Me interesa el cuerpo que habla. La voz es la cosa más importante y simbólica en el hombre. El hombre aprendió a cantar antes de hablar. La voz es un índice erótico, entonces yo no pongo nunca las palabras de uno sobre las imágenes de otro. Eso es *off*, si uno habla *off*, no vale nada. Si el tipo habla y es interesante y fuerte lo que dice sobre su madre, su familia, lo que sea, eso me basta, eso está en la voz. Uno es imagen de lo que es.

NAOMI KAWASE

Mi deseo de hacer una película siempre empieza con un suceso personal que deja una marca en mí, una marca que quiero traducir a imágenes. Yo creo ficción a partir de elementos muy personales. Por ejemplo, para *El secreto del bosque* fue la enfermedad de mi madre adoptiva, que sufría de Alzheimer. Para mí, la familia y las relaciones humanas son muy importantes. Representan una conexión entre el pasado y el futuro. Y me gusta establecer esta suerte de conexión vertical con la naturaleza.

Antes de ser directora de cine, soy un ser humano, una persona. Y es como ser humano que me acerco a mis ficciones. Los documentales se vuelcan hacia la realidad, mientras que a la ficción la crean los actores. Es por esto que me siento más cercana a los documentales. Pueden revelar ciertas situaciones difíciles y convertirlas en algo positivo. Solo puedo imaginar una ficción luego de haber hecho un documental.♦



Visiones sobre el documental: la aldea

GABRIEL SZOLLOSY

Director de la docu-ficción *Domingueando* (2001), y de los documentales *El Destello* (2009) y *Adagio* (2013)

¿Para quién hago una película? Para uno solo: para cada “uno solo” de los que la ven.

Según los clásicos, tres son los caminos que conducen al conocimiento: la ciencia, que hila explicaciones del por qué las cosas son como son; la filosofía y su dialéctica sobre el sentido del hombre en el universo; y el arte, ensayando plasmar desde la sensibilidad el misterio originador de todo el problema. Debido a la escalada de conocimientos ocurrida en los últimos 200 años, los tabiques alzados entre los tres senderos parecen ya infranqueables. Hoy, un científico puede dedicar su vida al estudio de una enzima sin tener idea de qué está haciendo su colega de la oficina contigua. La “especialización” ha conducido a que nos resulte muy difícil visualizar dónde estamos parados. Es en medio de

este caos que surge (y concédaseme el atrevimiento) un cuarto camino: el documentalismo. El documentalista es el heredero directo del Hombre Universal del Renacimiento. Debido a la pequeñez del mundo conocido, para los da Vinci de entonces ciencia, filosofía y arte eran una unidad asequible. Pero la percepción del Universo y sus misterios rápidamente se fue embrollando. Gracias a la cámara cinematográfica, hoy podemos captar más fielmente el acontecer circundante. Las imágenes filmadas y preservadas son claras señales de nuestro derrotero a través del caos aparente. Claro que el documentalista no pretende indicar qué es cierto y qué no, sino que registra posiciones y testimonia que siempre existen otras interpretaciones posibles. La facultad de su cámara de ocupar un punto de vista único, y no otro, y su posterior exposición pública es algo concreto. Ni el científico, ni el filósofo, ni el artista ofrecen tan firmemente esta

posibilidad (tampoco es su función). Mientras que en la sociedad se instala el discurso de la opinión pública, sentido común, igualdad, integración y pluralismo, el ojo del documentalista hace todo lo contrario: testifica desde un punto único. El terreno de lo documental solamente encuentra sus límites dentro del espacio-tiempo; e incluso va más allá, a los confines de la imaginación (lo que es bastante amplio). Esta postura claramente estética define al documentalista como artista. La agudeza de mirada, la firmeza de pulso de su cámara y la responsabilidad ante el público devienen además en una postura política de sólida argumentación. Por esta razón diversos grupos de poder coquetean en busca de favores del documentalista. En los últimos años se han multiplicado por varios dígitos los apoyos al cine, en especial el género documental. Todo esto a pesar del casi nulo apoyo por parte del público. La permanente necesidad de los gobiernos por

evidenciar su legitimación en el poder conduce al abuso de términos aglutinantes como memoria e identidad. Para el documentalista novel resulta laborioso deshacerse de esos fardos que alguien se encarga de transformar en su responsabilidad, pero que en realidad son ajenos al documental. Es cierto que el documental termina cumpliendo una función, pero la única obligación del documentalista, en cuanto artista, es la búsqueda artística. (Por más que una pintura termine siendo elegida porque combina con un sillón, el pintor se ocupa solamente por seguir su impulso artístico). El cine documental no es un arte aplicado ni un arte funcional. No es su cometido mostrar ni demostrar ninguna cosa. Justificar la necesidad de una obra artística apelando a argumentos externos a la misma, es menospreciar el hecho cinematográfico; lo que denota inmadurez o desconfianza en su arte por parte del propio documentalista. Lo mismo sucede con el discurso de “generación de fuentes de empleo”, “integración cultural”, “fortalecimiento de los valores democráticos”, etc. Con esta actitud los documentalistas contribuyen a que su discurso sea usurpado por terceros. Vemos así que los sitios de preferencia

en festivales y encuentros son ocupados por políticos, exhibidores, administradores de fondos, académicos y todo menos cineastas. La agenda está marcada por asuntos periféricos como financiación, difusión, integración social y regional, rondas de negocios, en fin, pero nunca por el cine. Quizás esto sea consecuencia de la propia naturaleza de “mosca en la pared” del documentalista. El cine documental es un arte y su forma es una película. La única responsabilidad del artista es para con su obra. (Los documentalistas en el mundo no superan en número los dos dígitos). Como en todo arte, el cineasta se relaciona con el público a través de su obra. A su través. Cuanto mayor sea su entrega a la obra, más grande la expectativa de calada en el espíritu del espectador. Pero la responsabilidad del artista es solo con la obra. Su relación es de uno a uno. Solamente así concebida tendrá una película posibilidad de ser genuina. El espectador sensible podrá intuir que se están dirigiendo especialmente a él, en una relación horizontal. La que le estará hablando será la obra. Y él quizás en un gesto de complicidad comprenda que, en definitiva, todo se trata de puntos de vista.

FEDERICO BELTRAMELLI

Docente de Comunicación Audiovisual en la FIC-UdelaR. Co-director de *El Escolaso* (2005) y realizador de *Chico Ferry* (2011)

Carl Plantinga define Documental como “*un discurso ininterrumpido de forma narrativa, categorial, y retórica que usa las imágenes fotográficas o cinematográficas predominantemente como huellas, para representar aquello de lo que las imágenes son imágenes*”¹.

1.- Un discurso.

Lo que implica que alguien dice algo, que lo ordena, que lo profiere para otro u otros, en un lugar determinado, con una historia y un porvenir. Que se dice autor, director, realizador, que dice verdades o mentiras, que narra, discurre y entretiene.

Alguien que no se puede sustraer del acto volitivo de discursar, un pequeño fraude en nombre de la creación, una afirmación en un momento dado y bajo circunstancias tan sospechosas como espectaculares (por aquello de la pantalla y lo dado a la vista).

Los documentales son

1 PLANTINGA, Carl (2005): “What a Documentery Is, Affect All” in *Journal of Aesthetics and art Criticism*; Vol. 62, N° 2, 2005, pág. 106. En Dufuur, Luis <http://fama2.us.es/fco/frame/frame6/estudios/1.15.pdf>

entonces una afirmación de un realizador que *dice* sobre la realidad. El documentalista es alguien que asume el riesgo de mostrar.

2.-Lo ininterrumpido.

Los filmes no se interrumpen. Son un todo ordenado de lo real (sujeto a veracidad para seguir con la carta crítica) bajo una técnica continua y narrativa que especula (en el sentido de duda y del espéculo) para afirmar algo o mostrarlo.

El lugar del espectador es una condición necesaria para ese flujo ordenado e intencional (al menos debiera serlo), el lugar del realizador no es el del espejo.

3.-De forma narrativa, categorial y retórica.

En lo narrativo la posibilidad de una deriva siempre está presente. Narrar implica tomar distancia con lo vivido como real, pero también forma parte de un sustento de mediación entre lo real y lo representado.

Categorizar es poner orden en el desorden. Sobre qué bases se categoriza, sería inabordable, pero siempre hay ideología, y siempre están esos dos ejes relacionados que son lo ético y lo estético. Después vienen las versiones bastardas de la industria, sus categorías y géneros.

Por último la Retórica. El documental también es una cosa que está en lugar de otra cosa. Lo que implica

que nunca es la cosa. Ahora bien, en el documental la retórica no deroga a la realidad, no debería al menos.

4.-Imágenes como huellas.

Son un indicio. Algo que me lleva a otra cosa, a una cadena de racional y emocional bajo el impacto de estar viendo lo real, sobre la cual puedo inferir lo que acontece o aconteció.

Nunca hay una totalidad en un imagen, siempre es un fragmento, aunque hay, hubo y habrá documentales totalitarios. Esto último va a modo de prevención.

5.-Lo actual en las actuales circunstancias de la creación del documental.

Vivimos agotados de pantallas, imágenes, discursos. Lo real es directo y se vive casi en una afirmación de una de las mayores categorías del cine documental de todos los tiempos.

El lugar del realizador es un espacio complejo en la actualidad. Definirlos por miradas, puntos de vista y tratamiento no alcanza para quebrar la sensación de saturación de realidad en la que estamos inmersos, una realidad sin autor.

No creo que estemos de nuevo sobre el debate del autor y la obra, pero debemos preguntarnos sobre la condición del realizador de documental en la actualidad. Algunas fórmulas intentaron

colocar al realizador dentro del filme, precisamente dentro del relato, buscando generar un giro sobre el eje mismo de la representación, no alcanzando el rigor ético que buscaban con un recurso otra vez revisitado.

Entiendo al realizador documental como un analista que advierte y plantea un recorrido, que reconoce y que anuncia a partir de un rudimento antiguo cómo es el punto de vista. Busca y trabaja sobre lo inteligible, pero también obra sobre una copia, una de tantas, en un universo hecho de esas circunstancias. Vemos huellas o sombras, siempre degradadas y todo esto bajo el rótulo demasiado ambicioso del Documental.

JUAN IGNACIO FERNÁNDEZ

Director de *Las Flores de mi Familia* y el cortometraje *El Ejercicio de la Democracia*, en la realización *Huellas: a 40 años del Golpe*, de TV-Ciudad.

En una de las escenas finales de la mítica *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), Roy, el último de los Replicantes —aquellos seres que parecían humanos, pero eran androides— dice su monólogo final. Deckard, el cazador de Replicantes, lo escucha, tirado en un rincón, desangrándose, bajo la lluvia insacante de Los Angeles, 2019.

Traduzco a pesar de la traición: *He visto cosas que*

ustedes, los humanos, no pueden ni siquiera imaginar... naves en llamas alrededor de Orión, rayos C más allá de la galaxia... Todos estos recuerdos, se perderán en el tiempo como lágrimas en la lluvia". Luego sonrío y remata: "*Es tiempo de morir*". Acto seguido, de entre sus manos sale volando una paloma blanca que se pierde en la noche.

Cuando estaba editando la escena final de mi primer largometraje *Las flores de mi familia*, mi hermano estaba dando vueltas por la casa, y cada tanto se asomaba a ver cómo venía. De pronto señaló el monitor y exclamó a carcajadas: "*¡Es el final de BladeRunner!*". Salvando las distancias abismales entre ambas películas, en efecto teníamos delante nuestro al personaje principal de la película (mi abuela, Nivia) diciendo su último monólogo, y saliendo al balcón detrás de una paloma que finalmente salía volando.

Debajo de esas coincidencias, está cifrada una de las emociones profundas que me guiaron a lo largo del rodaje: dejar registro de la mirada de mi abuela sobre el mundo —desde el comentario solitario sobre las rayas azules pintadas sobre un barco lejano, a una reflexión sobre el *enigma de la mente humana*— en una palabra, filmar *las naves en llamas alrededor de Orión* que ella

veía desde su ventana. Es que cuando muere alguien, una parte del mundo se muere con él. No es casual, que dos semanas después del estreno de la película, a cuatro años de haberla filmado, mi abuela murió.

La inminencia de la muerte es el gran motor para hacer, y la respuesta furiosa es el registro obsesivo de aquello que está agonizando. Un ejemplo extremo de este espíritu es la historia detrás del film *La Soufrière* (1977), de Werner Herzog. Leyendo el diario, el director alemán se entera que en una pequeña isla caribeña, se espera la explosión de un volcán que, según los geólogos, tendría la potencia de 5 bombas atómicas. Toda la isla ha sido evacuada, excepto un hombre que se ha negado a irse. Inmediatamente Herzog llama al productor de un canal de televisión alemana, para que le adelantaran el dinero para rodar, y él a cambio cede los derechos de emisión al canal. El productor en cuestión, haciendo alarde del clásico pragmatismo alemán, le contesta que si le da el dinero ahora y efectivamente el volcán explota, no habrá película. Sería una pérdida de recursos y, por supuesto, de vidas humanas. Eso a Herzog parece no importar, argumentado que las teorías de los geólogos están equi-

vocadas, convence a sus dos camarógrafos de confianza que lo acompañen.

Como si los pobladores se hubieran esfumado de pronto, vemos un televisor encendido en la sala de estar de una casa; autos que quedaron con el motor en marcha, teléfonos que continúan sonando. Algunos perros, burros y hasta chanchos, merodean por la calle ajenos a la catástrofe. Son escenas dignas de la mejor ciencia ficción, logradas sin gastar un solo dólar en efectos especiales.

Herzog y sus fieles cámaras van subiendo la ladera del volcán a medida que los gases de la inminente erupción, los rodean. Cuando están cercanos a la cima, encuentran durmiendo al hombre que se ha negado a abandonar la isla. Herzog lo despierta en cámara y sin ningún tipo de introducción, le pregunta: *¿Acaso no tiene miedo de morir?* El hombre responde: *Si la voluntad de Dios es que esta isla explote, yo no pienso escapar a ese destino. Aquí tengo mi perro, mi caballo, no necesito nada más.*

Finalmente Herzog tenía razón, el volcán no explotó, aunque es muy gracioso verlo corriendo en chancletas, ladera abajo, cuando los gases volcánicos se hacen demasiado espesos. Como *BladeRunner*, *La Soufrière* nos muestra a un hombre diciendo las que pueden

ser sus últimas palabras. No importa si es ficción o documental, importa el espíritu que las películas persiguen. La discusión sobre los recursos filmicos que utiliza cada una, cada vez tienen menos sentido: lo híbrido se impone, las películas echan mano a cualquier recurso para alcanzar una *verdad emotiva*. Se le atribuye a Alfred Hitchcock la siguiente frase: *En la ficción, el director es Dios. En el documental, Dios es el director*. Tal vez esa sea la única diferencia.

Con todo esto no quiero decir que haya que instalarse en un sanatorio, y registrar las últimas palabras de los moribundos (aunque admito que me gustaría filmar ese documental). Por otra parte, ¿qué podríamos filmar en Uruguay, un país sin volcanes ni androides?

Yo, como documentalista, me obligo a ir atento por la vida, buscando eso que está a punto de estallar, o de apagarse para siempre. Y cuando lo encuentro, me entrego a filmarlo obsesivamente, como si fuera, en este caso, mi última película o mis últimas palabras.

AGUSTÍN FERRANDO

● Creador de *Tiranos Temblad* y *Otra Semana en Cartoon* (Cartoon Network). Director de decenas de videoclips y DVD Musicales.

Mi amor por el documental nace de mi admiración y curiosidad ante la vida, las personas y los hechos cotidianos.

A través de los años he intentado desarrollar la observación en mi vida diaria, pero no es fácil ir por la vida siendo espectador de la realidad, por lo general vamos pensando en nuestros problemas, atentos a cruzar la calle o que nos devuelvan bien el cambio y nos perdemos lo que pasa a nuestro alrededor.

Cuando logramos contemplar nuestro entorno empezamos a descubrir que la realidad está repleta de personajes, historias, héroes y villanos, coincidencias, misterios y acción pasando todo el tiempo a nuestro lado. Intento rescatar esas cosas, y por eso me gusta tanto el documental.

Antes la única forma de registrar la realidad era saliendo con una cámara, pero en los últimos años muchas

cosas han cambiado con la llegada de las computadoras y la invasión de cámaras en nuestra vida cotidiana (en teléfonos, *laptops*, cámaras de fotos, etc).

Cuando me di cuenta de la cantidad de material documental que se estaba subiendo diariamente a YouTube desde Uruguay sentí una responsabilidad, como que se estaba filmando una película que nadie estaba editando. Además siento que se está generando un tipo de material que antes no existía: registrar la realidad sin condicionarla siempre fue uno de los grandes desafíos del género. En ese sentido la invasión de cámaras está permitiendo que quienes registran la realidad sean cada vez menos extraños para los entornos que registran: un nieto filma a su abuela, se filman entre amigos, entre vecinos.

Esto está generando nuevas posibilidades a la hora de hacer documentales, ya no es necesario salir en búsqueda de las historias, las historias vienen a nuestras casas.

Para los que nos gusta ser espectadores de la vida real, estamos en una época maravillosa. ♦



Irrupciones Grupo Editor
Colección Ramos Generales / Cine

SECCIÓN OFICIAL



63

DONOSTIA ZINEMALDIA
FESTIVAL DE SAN SEBASTIAN
INTERNATIONAL FILM FESTIVAL

tiff.40 toronto
international
film festival
OFFICIAL SELECTION 2015

PRÓXIMO
ESTRENO

THE APOSTATE EL APÓSTATA

CON ÁLVARO OGALLA

MARTA LARRALDE BÁRBARA LENNIE JUAN CALOT KAIET RODRÍGUEZ ANDRÉS GERTRUDIX Y VICKY PEÑA EN UNA PRODUCCIÓN DE CINEKDOQUE FEDERICO VEIROJ Y FERDYDURKE
EN COPRODUCCIÓN CON LOCAL FILMS Y LA VIE EST BELLE FILMS ASSOCIÉS PRODUCTORES ASOCIADOS ALEJANDRO CRASNY GABRIÓS HAMPARZOLMIAN CARMEN SERRANO ÁLVARO OGALLA
CON EL APOYO DE ICAU FONCA ICAA RÉGION ÎLE DE FRANCE CON LA COLABORACIÓN DE LA VERTICAL Y FIGA FILMS ARTE GONZALO DELGADO SONIDO DANIEL YAFALIÁN ÁLVARO SILVA
MONTAJE FERNANDO FRANCO MÚSICA LORCA LISABO PROKOFIEV NODO EISLER MORENTE CASTING VÉLEZ TRÁPAGA ÁLVAREZ DE MIRANDA PRODUCCIÓN GUADALUPE BALAGUER TRELLES
FOTOGRAFÍA ARAUCO HERNÁNDEZ PRODUCCIÓN EJECUTIVA GUADALUPE BALAGUER TRELLES FERNANDO FRANCO FEDERICO VEIROJ GUION OGALLA DELGADO SAAD VEIROJ

DIRECCIÓN FEDERICO VEIROJ

cinekdoque

ferdydurke

Local Films

Vertical

FONCA

ICAU

BANCO REPUBLICA

Museos de San Sebastián

Asociación de Cineastas

FIS

IFEMA

IFEMA

Illes-France

MIAMI

FiGa Films
www.figafilms.com

Sector crítico: una selección local

Catalina Alonso, Flavio Lira, Agustín Fernández, Juan Andrés Belo

CINE PURO

Así nos pasamos el día nosotros

Imágenes: Javier Gil.

Montaje: Agustín Ferrando.

Año: 2006

¿De dónde surge la fuerza emotiva de este corto alucinante? ¿Qué lo diferencia de un montaje caprichoso? ¿Cuál es el impulso que motiva cada uno de sus cortes? El esfuerzo de precisarlo en palabras es soez, y arriesga atentar contra su belleza incomprensible, su contacto directo con una emoción primitiva, crucial, artística. Atenta, sobre todo, con destruir mediante análisis e interpretaciones algo que trasciende al lenguaje de las palabras y que hace de esta —pieza única e inigualable— una muestra crucial de cine puro, cine del deseo.

Por eso, antes de seguir, invitamos al lector (en caso de que no haya visto la obra), a conectarse a internet por siete minutos y buscar en Youtube: *Así nos pasamos el día Nosotros*. Después, decir...

Este corto es cine puro porque muestra todo lo que queda en el camino cuando una idea que estábamos por decir, de pronto se desvanece. Es cine puro porque la materialidad de las imágenes evocan mediante el montaje algo que no está en ellas, sino entre medio, en su choque. Es cine puro porque persigue esa condición musical al que todo arte aspira, desprendida de todo discurso, de toda afirmación, entregada a una vibración



que sólo el arte puede materializar. Por eso la danza, los animales, la entrega del cuerpo al mar infinito.

Como en la naturaleza, a los hechos gloriosos (un atardecer, una brisa, ese orden indescriptible y fugaz de las cosas) uno puede buscarle reglas analizables, reconocibles, interpretables. Podríamos analizar las secuencias, el montaje por similitud gráfica (el niño en el piso y el caballo, el baile del pichi y el baile de la niña), su interacción con la música, el arco de la pieza... pero sería insuficiente: en las obras de arte, como en la naturaleza, siempre hay un paso más, un misterio por sondear, algo imposible de descubrir. Los sueños y los recuerdos funcionan así, ilógicos, emotivos, confusos, siempre inasibles. Es el infinito y nuestra perplejidad absorta ante él, a la que estamos condenados. El arte, más que describir ese estado, más que comprenderlo: puede evocarlo. El arte, con su síntesis, tiene el poder de romper esa condena mundana y abrir un intersticio por donde ver, fugazmente, un reflejo del más allá.

JAB

EL TIEMPO PASA, NOSOTROS NOS REPETIMOS

El Bella Vista

Directora: Alicia Cano

Año: 2013

Un club de fútbol, un prostíbulo y una iglesia. *El Bella Vista* se encarga de indagar en el “uso” que la población de Durazno hace de estas tres instituciones. Bien podría tratarse de la Santa María de Onetti, y la lectura de la película es similar en tanto entiende que todo está basado en una serie interesante y a veces incomprensible de contradicciones, y donde las culpas son difíciles de encontrar en algún sitio que no esté lejos, muy lejos, en el espacio y más probablemente en el tiempo, donde en algún momento se forjaron las bases para esta extraña idiosincrasia que los condena a todos; a las chicas del prostíbulo que no pueden trabajar porque todos firmaron para cerrarlo, mientras sigue siendo lo único que se les permite hacer; a la madre que necesita y asume dar en adopción a su hijo, con todo el valor que ello implica, pero que igual se sigue sintiendo acusada por quienes no aceptan que se lo haya dado a un transexual; a “Patón” que asume el rol del “machito del cuadro” mientras se guarda el dolor por la muerte de su hijo a los siete años. En fin, todo ese sistema absurdo, que existe más allá de Durazno y de *El Bella Vista* (y de Santa María) y que le sirve a la película para, mediante los retratos de esos personajes, apuntar a algo más bien universal. Retratos algo veloces y donde uno a veces quisiera quedarse a ver un poco más cada historia, cierto, pero que al final funcionan como una pieza del puzle que conforman los distintos planos narrativos que plantea la historia: la casa, sus personajes, el pasado y el pueblo.



El Bella Vista se propone además, contar todo mediante la *docu-ficción*, es decir, haciendo actuar a los protagonistas de la historia real. No sabemos cómo hubiera resultado, pero en retrospectiva parece imposible que se hubiese contado esta historia solo con las imágenes del presente. O no al menos con estas intenciones. Y lo hace evidenciando la construcción de su ficción. Cuando los actores se equivocan, hablan fuera del diálogo y entre tomas, todo eso está ahí en el corte final, y es donde la película encuentra sus mejores momentos, porque es donde más se nos acerca a las historias y donde cobran mayor vida sus personas/personajes. Mientras vemos por ejemplo un diálogo entre “Patón” y la señora que quiere poner la iglesia, salta casi enseguida lo extraño de las actuaciones, lo forzado del tono de voz, de las posturas físicas e incluso de las palabras, y cuando todo eso hace llegar al espectador al extremo de la duda sobre lo que está viendo, cuando está por explotar la olla de la credulidad, la señora mira a cámara, la película no corta y entonces la vemos reírse, desmoronar su cuerpo. Vemos a la mujer que ya estábamos creyendo que no existía tras el diálogo anterior diciendo que les salió todo al revés a como lo habían ensayado, y ahí el cuerpo persona y el cuerpo personaje felizmente se separan.

El Bella Vista tiene como fin último hablar sobre el paso del tiempo y su circulari-

dad, y por eso esos saltos en el tiempo, por eso las reconstrucciones, por eso hacer que Agustina juegue a enamorarse de vuelta, por eso el primer plano de la película es el tractor que revuelve la mezcla para los ladrillos. Además de porque la anécdota lo demanda —pues la película llega tarde a los hechos— sucede porque se lo propone. Su estructura lo evidencia: la primer historia que se cuenta es la de los más veteranos, los hombres que en su momento supieron jugar con la camiseta de El Bella Vista, y la última es la de la iglesia, no casualmente centrada en una escena en la que un montón de niños cantan. De hecho, el último plano de la película nos muestra a un niño saliendo para la escuela. De alguna forma la película deja planteado lo irreversible de esas historias y sus condiciones, lo irreversible de ciertas idiosincrasias, y lo hace desnudándole a todo el pueblo sus propios secretos y contradicciones.

AF

LOS MUCHACHOS DEL NO LUGAR

La Deriva

Director: Álvaro Buela

Año: 2010

Ante cualquier tergiversación de mi persona voy a advertir en esta primer oración que voy a escribir una crítica contenta. Nunca pensé que iba a poder salir de joda con los pibes a través de una pantalla, fue lo primero que pensé cuando terminé de ver esta película.

Ver *La Deriva* de Álvaro Buela fue como un placer doloroso. Fue ver la posición de un director con algo para decir sin grandes pretensiones. Puede ser una ficción, un documental, un experimento, lo que sea. Definir parece ser exactamente, a lo que estas piezas raras del lenguaje que trabaja Buela con su



equipo, no apuntan en lo más mínimo.

Yo me entregué inmediatamente a la pantalla, había algo desfachatado y sucio que lo volvía atractivamente real. Sí, la película es todo un ejercicio observacional, pero es una observación que no juzga, comparte. Deja mucha más preguntas que respuestas.

De alguna forma me vi en esa película, vi a mis amigos, a mis compañeros y a mucha gente que me cruzo y ni saludo.

Dos jóvenes que caminan en ninguna dirección por un lugar cualquiera con unos planes que tanto dan. Conversaciones que no pasan de algún pique sobre algo o sobre algún proyecto no concretado. Un envase vacío por varias cuadras, almacenes cerrados, algún que otro muro para achicar, un par de chistes en la puerta de una iglesia y lo principal: una narrativa totalmente alejada de toda regla preconcebida del lenguaje del cine. En *La Deriva* no hay destino para los personajes, no hay guion, no hay ninguna condición a priori del realizador con la historia.

Dejar ser la madrugada con estos dos personajes, y despreocuparse de cualquier idea previa a condicionar, construyen una película que respira. En esa caminata hacia ningún lado está la muerte de la verdad, la recreación del proceso, las preguntas a todo, la vida misma.

La cohesión de esta historia está en su pretexto, explícito en la voz *over* del director en las primeras escenas, una observación de la relación entre el sujeto y su espacio. Un

sujeto cada vez más despersonalizado en un lugar que le es cada vez más ajeno. Quizás sea esto lo que está presente en toda la película, el constante conflicto entre el hombre que no se encuentra y un lugar que no lo reconoce. Recorrerlo, caminar, caminar y caminar sobre él se transforma en la peripecia de todas nuestras madrugadas con cervezas.

Es cierto que la juventud viene mereciéndose como personaje digno de complejizar en una historia ya desde mediados de los ochenta, tuvo su auge en los noventa y ahora ya tiene su espacio asegurado. Los jóvenes nos atraen y hasta se escucha en voces que nos preocupan. Pero más allá de la temática, esta película se la juega en la forma. Pasando raya: no es pretenciosa, ni moralista, ni condiciona a sus personajes. Es fresca, es fresca porque nos involucra, existe una impronta autoral pero esta no sobresale ante la potencia de lo que se muestra. Esa confianza por las imágenes tal como están, por el devenir de los propios protagonistas, crean de alguna forma una visión poética de nuestras noches. En el mismo espíritu de esta película que comparte un momento, comparto que *La Deriva* es, al final de cuentas, una oda a nuestras madrugadas sin rumbo.

CA

RETRATO DE LO INFAME

D.F. Destino Final

Director: Mateo Gutiérrez.

Año: 2008

Empecemos por cortar grueso. Entre el reportaje y el documental hay una enorme distancia. Esa distancia tiene que ver, sobre todo, con el punto de vista. El reportaje elimina el punto de vista, siguiendo un modelo estándar y televisivo de ritmo, encuadre, mu-



sicalización, uso del sonido, etcétera. El documental imprime sobre la realidad retratada una cierta mirada. Redoblando esta idea, están los llamados “documentales de creación”, que explotan al máximo la puesta en escena para dar cuenta de una necesidad visceral del realizador, conformando casi un ritual de sanación cinematográfica. El gran peligro de ese tipo de documental, que muchas veces exorciza experiencias íntimas y personales, es el regodeo autorreferencial, los egos ensalsados o victimizados, el yoísmo crónico, la paja.

La particular fuerza de esta ópera prima radica en la increíble sutileza y madurez con que consigue retratar a un personaje público e histórico y, al mismo tiempo, dar cuenta de un lazo emocional, íntimo y personal, que une al realizador con la historia. Es decir, está en la particular forma en que el reportaje, preocupado por dar a conocer hechos y archivos históricos y biográficos, se deforma soterradamente y deja entrever la pulsión íntima del realizador, su dolor y conflicto con el tema, su punto de vista.

El dato de la placa inicial, donde Mateo Gutiérrez (el director) deja en claro, sin remarcarlo, que es hijo de Héctor Gutiérrez Ruiz, político nacional asesinado en el '76 durante su exilio en Buenos Aires y personaje principal de la película, sirve mucho más como recurso narrativo que como mero dato. Porque inmediatamente después, cuando

aparecen las primeras imágenes (las segundas, si contamos el frame inicial), el impacto aumenta: no sólo estamos viendo a la viuda del político declarar en los juicios del Proceso argentino; también estamos viendo a la madre del que mira. El material de archivo histórico es también un *found footage* íntimo, desde donde el hijo observa a su madre comenzar a declarar los hechos que llevaron a la muerte de su padre. El conflicto drástico entre lo público (el proceso judicial, la política, la historia) y lo privado (la madre, la familia, la amistad) es potente en sí, pero además evoca el conflicto esencial de la época, aquel ataque a la intimidad.

El gesto se afirma, después, no en la superficie de la película, que cobra de inmediato el aspecto del reportaje —con entrevistas y material de archivo que recorren cronológicamente la vida del político y los pormenores de su asesinato—, sino en la forma: el ritmo vertiginoso del montaje y el nerviosismo de la cámara —que cambia continuamente de encuadre por medio del zoom, revelando inclusive micrófonos de sonido—, dan cuenta de esa incomodidad con la que uno mira algo que le cuesta ver. El detalle de la fotografía, también a cargo de Gutiérrez, de entrevistar a algunos personajes con luz natural a última hora del día, con la noche cayendo, tiñe la atmósfera global. Y en particular la entrevista a la madre, donde la composición se acompleja (la luz tungsteno detrás, el reflejo exterior en un vidrio, la luz pálida desde el lateral, con variaciones inclusive de diafragma durante la toma), refuerzan una incomodidad.

Pero no hay una pizca de victimización o regodeo autorreferencial. El esfuerzo o la necesidad de sanar una herida íntima nunca fue tan pública, y esa emoción chocante, conflictiva, se construye con una sobria precisión en la forma de la película. Es entonces, sí, un documento valioso, con archivos y entrevistas valiosísimas; pero sobre todo es

una historia desgarradora, infame, que retrata la mirada absorta de un hijo al que le mataron el padre impunemente.

JAB

RETRATO DE UNA MIRADA

Carlos, cine-retrato de un caminante

Director: Mario Handler.

Año: 1964

Hay una primera cuestión valiosa, en apariencia lateral a la obra, y es su escasez de recursos. No hace falta ser un técnico para notar que *Carlos* está hecha con menos de dos mangos: la ausencia de sonido directo, de iluminación, la cámara en mano, etcétera. Esto no es una virtud en sí hasta el momento en que se convierte en recursos expresivos de la película. En *Carlos*, la ausencia de sonido directo esboza una impavidez muda, una ciudad que suena lejana; la voz en *off* del protagonista, da cuenta de un imaginario interior; la ausencia de iluminación, imprime una textura particular, de fuertes contrastes y grises amaneceres pálidos; la cámara en mano, remarca el registro crudo y dibuja con firmeza la situación del caminante que retrata. Es como decía un profesor de arte en una novela de Carver: “el verdadero desafío es convertir las propias limitaciones en virtudes”.

Virtudes que, en este caso, permiten articular la realidad como relato y retrato. Retrato de un paria, que el montaje y la cámara subrayan excluido de una sociedad indiferente. Montaje que, reforzado por la música extra-diegética, permite sumergirnos, por ejemplo, en ese estado melancólico y trasnochado, netamente subjetivo, casi onírico, en donde cae el relato al final de la secuencia de carnaval. Relato de la indigencia, que manipula objetos y hechos concretos de la realidad para convertirlos en elementos de



una narración desoladora. Ahí la bolsa de arpillera que el personaje carga por la ciudad sin motivo aparente y que después comprendemos en su función. O ese almuerzo de cuchara compartida, en un terreno baldío, donde se relaja la tensión provocada por la indiferencia general hacia el personaje, pero se redobra la crudeza de la marginalidad.

En conjunto, estilo y narración dan lugar a un pulso vital: algo de la vida de Carlos se imprimió en la película. Un punto de vista se avizora en el impávido recorrer de las calles, las vitrinas, objetos indiferentes de la vida urbana. En conjunto, el logro más notorio y crucial de la película, vigente hasta la médula, no es tanto el retrato del propio Carlos, sino el de su mirada errática, transeúnte, pasajera, que observa un Montevideo fracturado e inconsciente de su propia precariedad.

JAB

SOS MUCHO MEJOR QUE LOS DEMÁS

Manyas

Director: Andrés Benvenuto

Año: 2011

Durante los últimos años el cine uruguayo trajo un aluvión de documentales sobre temas, digamos “populares”. Quizás haya

sido consecuencia del éxito comercial inesperado de *La Matinee*, o quizás sea fruto de la política cultural del último período gubernamental (casi todas estas películas fueron declaradas de interés cultural por el MEC, lo cual puede dar pie a estas conjeturas), pero lo cierto es que no faltaron películas, desparejas en calidad e intenciones, sobre murga (*Cachila*), fútbol (*Mundialito*), murga (*La Murga, ópera Popular*), y fútbol (*Maracanazo 1950*), y murga y fútbol (*Jugadores con Patente*), y basquetbol (*Arriba Muchachada*), sin contar cosas más inclasificables como *Gonchi* o *3 Millones*. Basándonos en sus bajos costos, así como su posible atractivo popular, podría considerarse a este tipo de documental como una especie de explotación a la criolla, solo que en vez de sacar rédito de tetas, asesinatos y explosiones, aquí se trata de filmar barato e intentar levantarla en pala a través del filón comercial de la expresión cultural “nacional”, o, mejor dicho, casi “nacionalista”.

Dentro de este contexto, *Manyas* es quizás lo mejor que haya salido, porque al menos es honesta y en ningún momento intenta pasar por lo que no es. Ni una exploración del sentimiento nacional, ni una explotación barata, *Manyas* es un institucional (y como tal, parte de su objetivo final es convencernos sobre su causa) sobre el club atlético Peñarol, pero más que nada está centrado en sus fieles seguidores, lo cual lo diferencia del otro institucional deportivo *120: Serás eterno cómo el tiempo*, más centrado en la historia del club. Andrés Benvenuto, su director, entrevista no tanto a entrenadores y jugadores, sino a fanáticos del club deportivo, dejándolos contar su historia y de paso revelando una psicosis relacionada con su obsesión ya ni tanto con el deporte en sí, sino más bien con un ente intangible e irracional. Benvenuto parece ser bastante consciente de esto, y se hace cargo sin juzgar a ninguno a sus entrevistados, y por suerte, tampoco sin glorificar o romanti-



brirlo, a que ellos mismos se lo cuenten, y a través de esa presunta no-profundidad de las preguntas como disparadores es que cada capítulo termina por encontrarla. Y no se trata de ignorancia, sino de una evidente y necesaria distancia que existe entre el mundo adolescente y el adulto, la cual *Primera Persona* acepta, respeta y acertadamente festeja.

Hay una fina línea que separa lo que está hecho “con adolescentes” y lo que es “para adolescentes. *Primera Persona* en este sentido es un híbrido particular. Si bien uno dudaría que un adolescente de 15 años elija ver *Primera Persona* antes que su programa de cabecera, al ver los capítulos generan la sensación de que en alguna medida están hechos para ellos. Como si fueran pequeños cortos por encargo, donde todos dicen lo que piensan, lo que defienden y donde la última palabra es la suya. Es cierto, los chicos seleccionados parecen todos muy seguros, no les cuesta hablar frente a cámara ni ser filmados, de hecho les gusta. Pero todo esto son nada más que ventajas para *Primera Persona*. Porque su fin no es sociológico ni antropológico. De nuevo, no son las hormigas bajo la lupa. Son los retratos de quien confía en los adolescentes, y no el ojo adulto y comprensivo que está para dar lecciones, para ver quien tiene y no tiene razón, para aconsejar o guiarlos por supuestos “mejores” caminos.

Por eso aquí no hay segundas opiniones. Al igual que en el mundo adolescente, donde la palabra última y más importante es la de uno mismo. Aquí ni hay profesores, ni

analistas o psicólogos. Es un mundo donde los padres no tienen razón, donde el futuro es un abanico infinito de caminos por tomar, donde los adolescentes antes que nada son los mejores, y está bien que así sea.

AF

MÁS HERRAMIENTA QUE NUNCA

Proyecto Árbol

Años: 2003 en adelante.

Un día en el canal Tv Ciudad emitieron unas imágenes rarísimas. Un trabajo de montaje en base a imágenes de rejas. Reja, corte. Reja, corte. Y así... En aquel momento era bastante común comentar sobre eso. Lo bueno de aquellas imágenes era que en vez de estar escuchando un “Che, cómo se llenó de rejas Montevideo”, las imágenes estaban haciendo sentir el encierro. No sé quiénes fueron los autores de aquel trabajo. Pero sí, que detrás de eso estaba *Proyecto Árbol*.

Es una locura, o más bien, un par de locos. Un colectivo fijo de más menos veinte personas conforman un órgano político independiente, desde el 2009 bajo la forma de Asociación Civil, que desde varias experiencias de formación (educadores populares, técnicos de cine, sociólogos, comunicadores, etc) vienen ya desde hace 13 años armado y pensando sobre una forma de comunicación totalmente olvidada en nuestro país, la comunicación comunitaria.

La conciencia de la televisión como herramienta es lo fundamental para esta gente y la preocupación clara: La televisión está hecha por la gente que no la mira.

Entonces, ¿qué pasaría si sucediera lo contrario? Si la televisión tuviera la forma de las historias que bajo el formato tradicional no cuenta.

Financiado mayormente por entes públi-



cos *Proyecto Árbol* se pone en práctica como un espacio al que pueden acceder cualquier grupo de personas de cualquier comunidad con ganas de contar una historia por medio del audiovisual. A partir del impulso comienza un proceso de desarrollo entre los integrantes del proyecto y el grupo, en el que se discute sobre la temática a ser tratada, se generan instancias de talleres sobre el contenido técnico y narrativo del lenguaje audiovisual, se ponen a disposición los equipos necesarios, se realizan los cortos y se exhiben. Se exhiben en la pantalla de Tv Ciudad a través del programa *Hacé y Mostrá*, creado por el propio proyecto y al aire libre en el territorio que el grupo realizador pertenece.

Esta metodología de trabajo implica construir comunicación, pensamiento e historias bajo una lógica de producción y distribución totalmente dispar a la dominante. Pone en manifiesto la preocupación por realizar un producto como disparador de un proceso que tiene que ver con el vínculo humano y con el unir fuerzas para destapar las historias que no pueden ser contadas de otra forma.

En su toma de partido, el proyecto asegura que bajo los formatos institucionales tradicionales de producir Cine y Televisión es imposible contemplar la voz de aquellos a los que se les permite asistir las herramientas

pero no formar parte como constructores de las mismas.

Experimentar sobre el terreno de lo comunitario en un país como Uruguay que recién se despierta a nivel estatal de la existencia de este formato a partir de la Ley de Medios, creada por la inminente digitalización de las tecnologías de radiodifusión, le implicó e implica aún al Proyecto Árbol enfrentarse a definir un montón de términos fundamentales para su desarrollo. ¿Qué es comunitario? ¿Qué es una comunidad? ¿Cuáles son sus formas posibles?

Hasta ahora entiende que comunitario es la forma de producción, que “comunidad” es algo más allá que el entendimiento territorial del término y que por respeto al vínculo con los grupos con los que trabajan deben cederles esa responsabilidad. Cada grupo deberá definir qué, cuál y cómo es su comunidad.

En este proceso de creación seguro que se desprenden muchas más preguntas que respuestas, tanto para el proyecto como para los realizadores, y es en el centro de este encuentro creativo que comienzan a gestarse las bases del super objetivo de este proyecto: lograr un apropiamiento por parte de los participantes, tanto de las herramientas que hacen a la construcción de la comunicación como de las redes de vínculos y problemáticas que implica vivir en una determinada comunidad. En definitiva, apropiarse del lugar al que pertenecen para poder contarlo de alguna forma.

A pesar de tener una propuesta de contenido que les implica luchar todo el tiempo con la impronta del mercado, *Proyecto Árbol* se ha mantenido en el tiempo firme con su locura de hacer y promover los videos comunitarios como la forma más honesta y real de contar.

Sin dejar de estar presentes en los espacios que discuten los medios de comuni-

cación, reivindicando los pocos fomentos a este tipo de proyectos y hasta cuestionando la falta de estructura en la Ley de Medios con respecto al sector comunitario.

Proyecto Árbol es no solamente las ganas de hacer, sino el único espacio que a nivel nacional trabaja hace años con constancia el lugar de lo comunitario en el lenguaje audiovisual, sembrando por aquí y por allá las experiencias con las comunidades.

Porque como lo expresa el proyecto, a este nivel, la comunicación es como un gran árbol, mucho de lo que no se ve es lo que lo sustenta.

CA

URUGUAY ES EL MEJOR PAÍS

Huellas: Uruguay Hoy

Directores: Pablo Stoll y Daniel Yafalián

Año: 2013

Dentro de los cortos que forman parte de *Huellas: a 40 años del golpe, Uruguay Hoy*, de Pablo Stoll y Daniel Yafalián, quizás sea, junto a *El Ejercicio de la Democracia* de Juan Ignacio Fernández Hoppe, el más incómodo y cuestionador dentro del discurso de centro-izquierda establecido por los audiovisuales que se suelen emitir en el canal de cable uruguayo.

La base son varios de los noticieros producidos por la DINARP, la Dirección Nacional de Relaciones Públicas, durante los años 1978 a 1984. Estos documentales informativos eran exhibidos en las salas de cine previo a cualquier película, y su principal motivo de existencia era combatir la propaganda subversiva “anti régimen” que llegaba desde el extranjero. Se trataba principalmente de registrar proclamas, desfiles, inauguraciones, cuyo objetivo era asegurar



que Uruguay era el mejor de los mundos posibles. El procedimiento que utilizan Stoll y Yafalián genera un diálogo o cruce entre esos cortometrajes, por medio del montaje y del sonido, yuxtaponiendo, chocando, acompañando o cortando bruscamente.

Para eso también se sirven de varios de los conceptos expuestos en el libro *El Uruguay Inventado* de Aldo Marchesi. El autor desglosaba los informativos y marcaba algunas tendencias, en especial aquellas que tendían a dirigirse a la juventud como adalid del futuro, marcando a las generaciones anteriores como “perdidas” y negando la idea de la subversión o de una visión ajena a la establecida por el gobierno de facto. Stoll y Yafalián logran de alguna forma adaptar el ensayo de Marchesi al formato de cortometraje found footage, sin generar ningún comentario propio más allá de las mismas imágenes producidas en esos años.

La idea que se termina deslizando es que estos conceptos de propaganda oficialista durante la dictadura son los mismos que se imponen ahora, en un gobierno de izquierda. Esto está impuesto a través de los mismos fragmentos elegidos, que tienen tanto que ver con la expropiación de terrenos como con el regreso triunfal de los futbolistas uruguayos. En el mismo libro de Marchesi, editado en el 2001, se nombra incluso la idea de

“un nuevo Uruguay”.

Hay algo de perturbador que la imagen pública del gobierno de Mujica coincida tanto con la imagen pública del gobierno de facto, pero lo cierto es que el énfasis en el deporte, la educación física, así como la exaltación de los movimientos culturales “populares” es decir el candombe y la murga, son exactamente los mismos. Sin utilizar procedimientos obvios, Stoll y Yalifán hicieron, desde un lugar “oficialista” (es decir, un corto impulsado por el gobierno ciudadano de izquierda), una pequeña bomba de ironía que desarma su programa cultural e ideológico.

FL

NO HAY ESCARBADIENTE

Perejiles

Director: Federico González

Año: 2009

El principio parece un documental falso. Las entrevistas directo a cámara a una serie de periodistas uruguayos “famosos”, sentados contra un telón rojo, la música circense propia de un teclado Yamaha, la “cámara escondida”. Todo da una sensación de falsedad, de chiste malo, digno de un programa televisivo conducido por Fabregat.

Pero es incluso peor. Se trata de un documental verdadero. Uno que en teoría tendría un tono humorístico. *Perejiles* sigue a unos hábitos a cócteles, inauguraciones y comidas, siempre colados, en busca de la bebida y el “tiki tiki” (esto no lo inventé yo, lo dicen en la película). El film utiliza cámaras escondidas para extraerles confesiones, los sigue y los muestra de forma grotesca. Les saca fotos con la comida en la boca, se las muestra a otros que se ríen, y filma a los otros reírse de ello. Más de una vez. Más de dos veces. Más de mil, *Perejiles* celebra su mirada impúdica.

Estas escenas están intercaladas con testimonios de gente de la talla de Fernanda Cabrera, Valentín Gómez y otros, quienes lamentan la existencia de estos personajes. Gómez incluso tilda a los perejiles de “lastimosos” (lastimosa es la gomina esa que te puse, Valentín...). La queja es constante: los perejiles no son “periodistas” (¿ellos sí?) y por lo tanto no está bien que se coman un canapé.

Todo es triste, feo y ridículo, y muy, muy alejado del cine. Es más, a lo que más se parece *Perejiles* (la película) es a un informe en plan “denuncia incendiaria” de *Santo y Seña*. Es televisión mala, reaccionaria e impúdica, que prende fuego a personas que ya de por sí están bastante desprotegidas y que en realidad no le hacen daño a nadie. En ningún momento aparece en el director, Biyú (sí, Biyú), la necesidad de seguir a estos seres, de ver cómo son por fuera de ágapes de prensa, de ver cómo viven, de qué trabajan, cómo se comportan frente a la cámara sabiéndose filmados. No hay ningún tipo de compasión ni necesidad de cuidarlos y protegerlos frente al ojo del espectador. La mirada de la película está alineada con la mirada de esos periodistas reaccionarios, ofendidos por personas que han puesto en evidencia el ridículo de su profesión, enojados porque alguien se infiltró en “sus” comidas. Pero por sobre todo está alineado con una idea de Poder. La visión de la película es Canal 12 - diario El País.

No aprendemos nada sobre los perejiles, llamados así porque están “en todas las comidas” (en todo caso lo que está en todas las comidas puede ser la sal, y ni eso). No sabemos cómo viven, qué les pasa, por qué hacen lo que hacen. Lo único que Biyú tiene para darnos es una especie de mirada canchera, pero conservadora y estúpida de cualquier forma. Quiere reforzar, con una especie de tono pergolinesco, que ¡jepa! al uruguayo le gusta lo gratis. Qué cosa ¿no? Y ni siquiera tiene el valor de seguir totalmente esa con-



signa: cerca del final el director finalmente se digna a entrevistar a los mismos perejiles, quienes hasta ese entonces solo habían sido captados de forma imprevista, tomándolos en los momentos que no se sabían filmados, musicalizados de la peor forma para que nos quede claro que son unos garroneros y unos boludos.

Entonces ahora, en los últimos minutos, los muestra sentados contra ese mismo telón rojo que resguardó a seres de buzo atado al cuello, en un intento a medias (casi que ni eso) de restablecer su dignidad. Pero ya no importa; es, de forma evidente, un parche puesto a último momento para evitar mayores juicios. Porque sí, los perejiles le terminaron haciendo juicios al director. Y el director y productor se aprovecharon de ello para

crear la campaña publicitaria de la película, para hacerla parecer “polémica”, para incitar el “morbo”. Nacho Álvarez estaría orgulloso.

No hay tal cosa como un “mal tema” para un documental. Lo que en todo caso hay son malas películas. Y las malas películas no se hacen solas. Requieren una especial falta de cuidado. Biyú (Dios...) pudo haberse interesado más por sus personajes, por más siniestros o ridículos que fueran. Pero prefirió dejarlos a la deriva, tomarlos de escondidas, hacerles una chanza y volverlos un chiste de egresado de la Católica que le gusta *Justicia Infinita*. Allá él. Ojalá haya conseguido trabajar de productor en el nuevo programa de chimentos. ♦

FL



Video / Imagen / Club

**Desde 1987, el mejor cine del mundo
en tu hogar**

**Catálogo Online
con 9000 títulos en
www.videoimagen.com.uy**

**Más de 1000 películas
en Venta Directa**

Domingos a Viernes: 15:00 a 22:00

Sábados: 15:00 a 23:00

Chucarro 1036 (Cinemateca Pocitos)

pedidos y envíos a domicilio por el 2705 1919

Los que saben nos iluminan

TOP 10 – DOCUMENTALES

JUAN ANDRÉS BELO

Isla de Flores (Jorge Furtado)

Regen (Joris Ivens)

El gran éxtasis del escultor de madera Steiner (Werner Herzog)

Así nos pasamos el día nosotros (Javier Gil – Agustín Ferrando)

Las Hurdes (Luis Buñuel)

Tokyo-Ga (Wim Wenders)

Las estatuas también mueren (Alain Resnais)

El hombre de la cámara (Dziga Vertov)

Crumb (Terry Zwigoff)

Stop Making Sense (Johnnatan Damme)

CATALINA ALONSO

Santiago (uma reflexao sob o material bruto) (Joao Moreira Salles)

Del olvido al no me acuerdo (Juan Rulfo)

La deriva (Álvaro Buela)

César debe morir (Paolo Taviani Vittorio Taviani)

El Mégano (Julio García Espinosa)

The Five Obstructions (Lars Von Trier)

Facing Ali (Pete McCormack)

La mirada del silencio (Joshua Oppenheimer)

Stilleben (Harún Farocki)

In The Dark (Sergei Dvortsevov)

AGUSTÍN FERNÁNDEZ

Life (Artavazd Pelechian)

Don't Look Back (D.A. Pennebaker)

High School (Frederick Wiseman)



El gran éxtasis del escultor de madera Steiner (Werner Herzog)

A propósito de Niza (Jean Vigo)

The Act Of Killing (Joshua Oppenheimer)

Yo la más tremendo (Aldo Garray)

Searching for Sugar Man (Malik Bendjelloul)

Primer plano (Abbas Kiarostami)

Grass (Ron Mann)

FLAVIO LIRA

Paris is Burning (Jennie Livingston)

El desencanto (Jaime Chavarri)

Grey Gardens (Ellen Hovde, Muffie Meyer, Albert & David Maysles)

Rock Hudson's home movies (Mark Rappaport)

Los maestros locos (Jean Rouch)

Del tiempo y la ciudad (Terence Davis)

F for Fake (Orson Welles)

The Aristocrats (Paul Provenza)

Primer plano (Abbas Kiarostami)

Tearoom (William E. Jones)

GABRIEL SOSA

10 grandes documentales falsos:

Incident at Loch Ness (Zack Penn)

This Is Spinal Tap (Rob Reiner)

Forgotten Silver (Costa Botes – Peter Jackson)

Punishment Park (Peter Watkins)

La era del ñandú (Carlos Sorín)

The Blair Witch Project (Daniel Myrick – Eduardo Sánchez)

Trolljegeren (André Øvredal)

Catfish (Henry Joost – Ariel Schulman)

Alien Abduction: Incident in Lake County (Dean Alioto)

The Rutles: All You Need Is Cash (Eric Idle – Gary Weiss)