

revista
[FILM]





07

MUJERES DE CINE

PONÉ A RODAR TUS IDEAS

Programa Montevideo Socio Audiovisual

Fondo Montevideo Filma

Intendencia de Montevideo
Edificio Sede. Piso 3, puerta 3080. Tel: 1950 1634
mvdaudiovisual@imm.gub.uy
mvdaudiovisual.montevideo.gub.uy



Montevideo
Audiovisual

revista **FILM**

REVISTA FILM NRO.07

Producción

Juan Andrés Belo, Sebastián Gedanke

Consejo de redacción

Federico Casal, Micaela Feijoó,
Agustín Fernández Lombardo,
Flavio Lira, Andrea Pérez

Editor

Juan Andrés Belo

Corrección literaria y estilo

Emiliano Sagario

Diseño editorial

Simone Piña, Manuel Schol

Ilustración de portada

Laura Carrasco

Ilustraciones de interior

Ignazio Acerenza

Fotos

María José Casacó

www.revistafilm.com

contacto@revistafilm.com

Nº7 - Diciembre, 2019

Montevideo, Uruguay

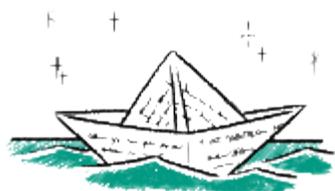
Impreso en los talleres gráficos de Tradinco S.A.

0 P.04
EDITORIAL
Juan Andrés Belo

EDITORIAL

S

1 P.8
GENEALOGÍA DE UNA
CREACIÓN
Inés Bortagaray



2 P.16 RINA, LA PRIMERA
Inés Olmedo



A

3 P.28 LAS VACACIONES DE HILDA
Galería de fotos



R

4 P.44 A VER, PONETE DE PERFIL
Leonor Courtoisie



U



5

P.52 BEATRÍZ FLORES SILVA
Agustín Fernández y Flavio Lira

M

7

P.96 EVA DANS
Flavio Lira



6

P.80 MARIANA VIÑOLES
Andrea Pérez



O

9

P.108 CRÓNICA DE UN ÉXITO ANUNCIADO
+ CRÍTICA DE LOS TIBURONES (2019)
Juan Andrés Belo y Micaela Feijoó

8

P.96 CAROLINA CAMPO
Andrea Pérez



EDITOBIUT EDITORIAL

¿WHO RUN THE WORLD?

¿QUIÉN MUEVE EL CINE EN URUGUAY?

FUERON VARIOS LOS ARGUMENTOS QUE RECIBIMOS EN CONTRA DE HACER UN NÚMERO DEDICADO a “mujeres de cine”. Nadie hace un número sobre “hombres de cine”, nos dijeron. Además, englobar a las mujeres de este modo puede ser leído como una forma de marginalizar o ‘subirse al carro’. Más aún si observamos que la mayoría de los que hacemos esta revista somos varones.

Nos embarcamos en esto y defendemos haberlo hecho. Primero que nada, porque hay una definida mirada queer en lo que hacemos, tanto en los contenidos y temas como en el bagaje cultural y teórico sobre el que se sustentan nuestros argumentos. Este número en particular, además, está escrito, fotografiado, diseñado e ilustrado principalmente por mujeres.

En este contexto casi raquítico de la reflexión cinematográfica en Uruguay -con muy pocos espacios donde se publique contenido extenso y profundo sobre la producción local- entendemos que abordar la amplísima participación de mujeres en el cine uruguayo era un “debe” importante de la crítica nacional y esta es, quizá, nuestra última oportunidad de enmendarlo.

Tematizar un número dedicado a “Mujeres de Cine” no es una forma de marginalizar sino una forma de destacar en medio de las vorágines. Sí, es cierto que nadie hace un número dedicado a “hombres de cine” y quizá no estaría mal hacerlo y preguntarse qué significa ser hombre y hacer películas. Pero la realidad es que de eso se ha tratado casi toda la historia y reflexión acerca del cine (con no pocas excepciones, claro) tanto en Uruguay como en el mundo.

¡Fue tan fácil imaginar un número solo de mujeres! Está tan lleno de realizadoras, escritoras, productoras, técnicas, actrices y profesionales del cine nacional. Fue imposible invitarlas a todas. Desde hace años creemos que las mejores películas uruguayas, las más sentidas, las más profundas, en las que el cine y la vida se mezclan de forma más contundente y la mirada se siente más fuerte y subjetiva, es en las películas hechas por mujeres. Perdón la discriminación de género, pero lo sentimos así.

Si bien estamos agrupando a mujeres, no suscribimos la idea de que son una suerte de colectivo, con cierta “agenda”, en cuyas historias y relatos hay ciertos “temas”, “personajes” o “preocupaciones” comunes. La subjetividad es una característica humana, no del hombre o la mujer. Este número, en parte, busca evidenciar eso. Por un lado, con el primer artículo, donde Inés Bortagaray argumenta en contra de pensar las obras desde el género de quien las hace, mientras descubre su propia sensibilidad, única e indiferente a cualquier división de género. Por otro, también se refleja en las miradas de las entrevistadas, todas distintas y potentes. Los relatos hegemónicos son machistas y heteronormativos, incluso cuando pretenden no serlo. Esto es algo mucho menos “programático” de lo que a veces se cree: es inconsciente, es cultural, o sea, está en las tramas de significado, en nuestro cerebro, en el ADN. Hacerle frente no es un berrinche caprichoso sino una cuestión de vida o muerte. No se trata sólo de la mujer, se trata de todo lo que no encaje con el machismo, que lo atraviesa todo. El feminismo es la salvación ahí, porque su programa no tiene que ver solo con el lugar de la mujer y la igualdad de los géneros, sino también con el derrocamiento de ideas forjadas en hierro pero erróneas sobre el (deber) ser.

Este número es un contra-relato de la historia del cine. Sobre todo cuando Inés Olmedo señala, en el segundo artículo, la indiferencia que tuvo la crítica e historiografía uruguayo hacia el épico esfuerzo de Rina Massardi en los años ‘30, sacando adelante a pecho limpio su película *Vocación?* (1937), primer largometraje realizado por una mujer en nuestro país. Olmedo encontró deseos expresivos, trasmutados al

cine y lo explica todo de forma sensible y pormenorizada, además de compartir las imágenes recopiladas para su exposición multimedia: "Rina, la primera".

En este último tiempo también surgió Mujeres Audiovisuales del Uruguay (MAU), un colectivo que busca garantizar la igualdad de participación de las mujeres en todos los espacios del audiovisual, desde jurados en festivales y proyectos premiados en fondos públicos, a los puestos de trabajo delante y detrás de cámara. Además vela por la seguridad de las mujeres en cualquier espacio audiovisual nacional. Las situaciones laborales abusivas a nivel local existen y se repiten.

A nivel global y especialmente en Hollywood, la mujer siempre fue un engranaje fundamental de la industria. Su imagen ha sido crucial y, aunque no pasen el test de Bechdel, muchas películas han endiosado y explotado el cuerpo femenino como objeto de deseo y estímulo para espectadores deseantes. Ahí el lugar de la actriz es problemático, con un nivel muy complejo de entrega y exposición. Leonor Courtois lo aborda repasando desde ella y algunas colegas actrices las implicancias de pararse delante de una cámara, participar en castings, dejarse dirigir.

Nota aparte merece Lucía Garibaldi y Los tiburones (2019), que este año visitó más festivales que una banda de rock exitosa y ganó en la mayoría de ellos. Como argumentamos aquí en un artículo que repasa la experiencia, no debería sorprendernos: Lucía y su trabajo se destacan desde hace años, con cortos, videoclips, documentales y spots.

Como dijimos antes, las entrevistas que presentamos acá hacen añicos la idea de algo más o menos específico detrás de la creación de mujeres. No hay constantes temáticas o posturas. De la ficción tierna y absurda de Beatriz Flores Silva y su experiencia en años determinantes, al encare personalísimo de Mariana Viñoles y su cine como herramienta de la memoria y la sanación. De la mirada extática de Carolina Campo Lupo, al impulso creador de Eva Dans. Las mujeres, como cualquier grupo humano así de amplio (incluso dentro de un sector pequeño como el del cine nacional) son una diversidad.

Nos gusta que las cosas se expliquen por sí mismas y por eso dejamos que cada cual encuentre las razones (conscientes o inconscientes) que nos llevaron a invitar a estas mujeres y no a otras. Como probablemente este sea nuestro último número y como sentimos una admiración sincera por ellas, decidimos invitarlas a escribir y conversar con nosotros. No hay mucho más que explicar.



+598 2400 6210
www.efectocina.com



EFECTO CINE propone recuperar la experiencia de 'ir al cine' en su forma clásica, sale a buscar sus espectadores a las plazas, a las calles, a los parques, a los centros educativos, a los centros deportivos y a los cielos estivales. Estos espacios son intervenidos y transformados en salas de cine por algunas horas.

Las más de 30 giras nacionales de cine con las que ha recorrido el país entero han hecho de EFECTO CINE la sala de cine con más espectadores del Uruguay.

Desde 2008 a la fecha, EFECTO CINE ha recibido a más de 1.500.000 espectadores en más de 160 localidades distribuidas en los 19 departamentos

Nuestros servicios:

- Cine el Aire Libre.
- Autocine.
- Alquiler de pantallas inflables y pantallas LCD
- Circuitos Cerrados y Streaming de Eventos.
- Transmisiones en vivo.
- Alquileres y Ventas de equipos exhibición de cine.
- Ascaramiento y armado de Salas de Cine.
- EFECTO PEDAL - Eventos (Cine a Pedal, Música a Pedal, etc.) en los que la energía necesaria para los equipos es generada 100% por el público asistente pedaleando en un sistema formado por bicicletas especiales.



GENELOGÍA DE UNA CREACIÓN

INÉS BORTAGARAY

LA HISTORIA

Si pienso en mi camino como escritora o guionista, debo pensar en mis pasos como lectora o espectadora, porque primero vi y leí, para luego escribir. Y mientras en la literatura todo empieza antes de una primera palabra (el inicio es siempre una imagen que se desprende del resto y nos persigue, una estampa que arremete e insiste, o la memoria), en el cine los guiones siempre guardan una relación más funcional con la historia que hay que contar.

Como guionista, sé –aunque sea con un disparador tan breve como un story-line– cuál es la historia que quiere contar la directora o el director con quienes trabajo. Todo lo que ocurre a partir de esa premisa es intentar que esa historia cobre sustento, cuerpo, carne y verdad. Se dibuja el mapa, aparecen los personajes, se traza cuál será el viaje y cuál el conflicto. Y luego empieza la aventura. (En la literatura,



camino a ciegas, a veces, con una linterna. En el cine no, o no tanto.)

En cualquier caso, son fundamentales los detalles que van construyendo, imagen por imagen, a los personajes, a sus circunstancias, a la geografía que habitan. Es muy ilustrativo un comentario que al respecto hacía Mario Levrero (y que consignan tanto Pablo Silva Olazábal como Gabriela Onetto en las publicaciones que han dedicado al autor y a sus talleres):

“Por ejemplo, si yo digo ‘Una mañana fui a trabajar’ estoy transmitiendo información intelectual, no artística, no literaria. Pero si cuento cómo me levanté, me puse la ropa, tomé el desayuno, salí a la calle, esperé el ómnibus en la esquina, subí al ómnibus, hice el viaje, llegué a la parada próxima a la oficina, caminé hasta la oficina... estoy desarrollando esa

información en algo parecido a imágenes. Pero todavía estoy enunciando los titulares, haciendo un resumen. Todo esos tramos deberían desarrollarse en imágenes (por ejemplo, describir el color del cielo en la calle, la gente que había en la parada, la cantidad de baldosas rotas, mi estado de ánimo, los olores que se respiraban, el ruido de los autos, qué decía la gente en la parada, cómo era la gente en la parada, cómo estaba vestida, etc.); ahí estoy narrando en imágenes. Al hacerlo, doy mi presencia sensorial como narrador-observador y fabrico con ese estímulo de la imaginación del lector un estado de trance, durante el cual se vuelve receptivo a lo que no se dice, o sea a mi entera presencia, a mi alma. Ahí se produce la comunicación y el intercambio; ahí el texto es un objeto vivo; ahí el lector puede fabricar su propio texto, porque sus imágenes no serán las mías sino las suyas, y las suyas serán más vívidas y coloridas que las mías porque las saca de su experiencia sensorial personal”.

En esa glosa Levrero habla de literatura. Pero creo que también, involuntariamente, está apuntando una noción que es el sustrato de la escritura cinematográfica: los detalles, las particularidades, las imágenes, la acción. El personaje es acción. Lo conoceremos por sus acciones, y esa es una verdad que ya aparecía en la **Poética** de Aristóteles (“En razón de su carácter –literalmente: taethé, sus costumbres– los hombres son de tal o tal modo; pero, son felices, o lo contrario, en razón de sus acciones. En consecuencia, los personajes no actúan para imitar los caracteres, sino que reciben los caracteres por añadidura y en razón de sus acciones”).

Pero tal vez antes de seguir hablando de la historia pueda asomarme un momento a mi prehistoria, porque si personaje es acción, escritor es lector, y guionista es espectador cinematográfico.



LA PREHISTORIA

La correspondencia entre literatura y cine no siempre fue clara. La cosa fue así: cuando era chica yo era muy lectora. Leía mucho, de todo un poco. Me despertaba con ojeras porque me había pasado leyendo hasta tarde. Creo que nunca leí tanto ni con tanta libertad, desparpajo y desprejuicio como en la infancia. La lectura me llevó naturalmente a la escritura. Escribí porque antes fui lectora.

Por otro lado, en Salto, donde yo vivía, había tres cines. El Ariel, el Metropól y el Sarandí. Mi aproximación al cine era completamente inocente y pasiva: veía lo que daban, y daban grandes éxitos, películas de Los Parchís, **Dos puños contra Río** (1984), cosas así. Una vez vi **Amarcord** (1973), de Fellini, en la televisión, en un canal argentino, y aquello me impresionó muchísimo. Hasta hoy recuerdo al adolescente zambullendo la

cara entre los senos de una tendera gordísima, el paso de las estaciones, o la llegada de Mussolini.

Cuando me mudé a Montevideo me hice socia de Cinemateca Uruguaya y eso provocó un escándalo en mi Sistema de Gustos y Aficiones: descubrí un mundo nuevo. Y como una cosa lleva a la otra y todo parece confabularse para tener una relación consanguínea, con el cine vinieron los amigos. Íbamos y veníamos en un barullo fermental, que no sólo me acercó a unos Amigos Para Siempre, sino que consolidó un compromiso con todo aquello que de otra forma quizá hubiera quedado en el raído lugar del hobby.

Había que abrazar con pasión aquello que más queríamos. En el camino, veíamos películas y nos peleábamos o nos aliábamos a favor o en contra de tal obra suprema o de tal porquería ignominiosa. Entonces: la lectura y el gusto por el cine naturalmente me llevaron a la escritura.

Algunos personajes
que me impactaron siendo niña

Zezé, de **Mi planta de naranja lima**. Como muchos niños, leí muchas veces ese libro y me conmovió su ternura, su picardía, su necesidad de cariño, la amistad, la imaginación como poder supremo.

Scarlett O'Hara, la heroína de **Lo que el viento se llevó** (1939). Su tenacidad. Su capricho. Su pasión. Su sentido del humor. La mordacidad. El poder de su transgresión. Su demostración de que en una historia (una película, un libro) un personaje grande está



para mostrarnos aquello de que es capaz. Jorge, la chica “menos femenina” de la saga de los Cinco (**Los cinco se escapan, Otra aventura de los cinco**), de la inglesa **Enyd Blyton**. Jorge (que no quería ser llamada Jorgina) era un poco marimacho, solitaria, imaginativa, libre. Yo quería ser Jorge. Muchas queríamos ser Jorge.

Jo, el alter ego de Louise May Alcott, o quien en el clásico **Mujercitas** habla de las tensiones entre el mundo de lo masculino y lo femenino. Jo es la que se corta el pelo. La que transgrede. La que quiere ser “el hombre de la casa”.

La barra de amigos de **Cuenta conmigo** (1986), la película de Rob Reiner. Cuando tenía diez años, me vi totalmente conmovida por la historia de estos cuatro niños de más o menos mi edad, que emprenden una aventura tras el rastro de un cadáver. Cuatro varones. Pero nunca los vi como varones, sino como personas que crecen y que experimentan los dolores del crecimiento, en esa aventura, en ese acto de iniciación, en ese entendimiento de la muerte mientras se observa la muerte, en esa huida de los “chicos malos” del pueblo, entre sanguijuelas,

trenes y noches que se alumbran con fogatas. Insisto: no eran para mí varones, sino personas que pierden la inocencia y en el camino comprueban el valor de la amistad. Yo los entendí, me sentí identificada con ellos y no reparé en lo que nos diferenciaba (el género, sí, pero también la lengua, la época —esta historia transcurría a fines de los años cincuenta—, la situación tan trágica de cada uno de esos niños: uno había perdido un hermano recientemente, a otro lo molía a golpes su padre), sino en lo que nos unía.

En todos los casos (las obras de Vasconcelos, Alcott, Blyton, los personajes de **Lo que el viento se llevó** o **Cuenta conmigo**) la ficción y la realidad se imantaron en un solo núcleo regido por la verdad de la emoción y la empatía. No importaba si eran niñas varoniles las protagonistas, o varones dispuestos a emprender una aventura. A todos los consideraba mis amigos, mis hermanos, o una parte de mí misma.

LAS GENEALOGÍAS

En el proceso de creación de los personajes y sus circunstancias confío mucho en esas mixturas dramáticas que se generan encontrando una genealogía para la obra que estamos iniciando. Las películas que están emparentadas con esa que vamos a escribir. Los libros que sirven como espejos donde esta nueva historia va a mirarse. La música. La pintura. La realidad que se cuela en las noticias y en la prensa. Nuestra memoria. Nuestra imaginación.

Cuando escribimos con Ana Katz la película **Una novia errante** (2007), **El rayo verde** (1986), de Eric Rohmer, fue muy importante. También “*Caperucita roja*”, el clásico de Charles Perrault.

Pero también esta escena en particular, que escribió Roberto Bolaño en **Los detectives salvajes**. Es el testimonio de Edith Oster, que sentada en un banco de la Alameda, en Ciudad de México, en mayo de 1990, cuenta:

“... Una mañana fuimos a un picadero de Castelfels cuyo dueño era un amigo de Arturo y que nos dejó dos caballos durante todo el día sin cobrarnos nada. Yo había aprendido a montar a caballo en un club de equitación del DF y él en el sur de Chile, solo, cuando niño. Los primeros metros los hicimos al tranco, luego le dije que hiciéramos una carrera. El camino era recto y angosto y luego subía una loma bordeada de pinos y volvía a bajar hasta el cauce de un río seco y más allá del río había un túnel y detrás del túnel estaba el mar. Galopamos. Al principio él mantuvo su caballo pegado al mío, pero luego no sé qué me pasó, me fundí con el caballo y me puse a galopar a gran velocidad y dejé atrás a Arturo. En ese momento no me hubiera importado morir. Yo sabía, tenía conciencia de que no le había contado muchas cosas que tal vez necesitaba contarle o que debí contarle y pensé que si me moría montada en el caballo o si éste me tiraba o si una rama del bosque de pinos me desmontaba violentamente, Arturo iba a saber todo lo que no le había dicho y lo iba a comprender sin necesidad de oírlo de mis labios. Pero cuando crucé la loma y dejé atrás el bosque de pinos, cuando bajaba hacia el cauce seco del río, las ganas de morir se transformaron en alegría, alegría de estar montando un caballo y galopando, alegría de sentir el viento en mis mejillas, y poco después incluso sentí miedo de caerme pues la bajada era mucho más pronunciada de lo que creía, y entonces ya no quería morir, aquello era un juego y no quería morir, al menos no en aquel momento, y empecé a aminorar la marcha. Entonces ocurrió algo sorprendente. Vi pasar a Arturo a mi lado como una flecha y vi que me miraba y sonreía, sin detenerse, una sonrisa similar a la del

gato de Cheshire, aunque él había perdido en su vida azarosa algunas muelas, pero era igual, su sonrisa allí quedó, mientras él y su caballo seguían disparados hacia el cauce del río seco, a tal velocidad que yo pensé que ambos, jinete y caballo, rodarían por sobre las piedras cubiertas de polvo, y que cuando yo desmontara y atravesara la nube que la caída habría levantado encontraría al caballo con una pata quebrada y a su lado a Arturo con la cabeza destrozada, muerto, con los ojos abiertos, y entonces tuve miedo y volví a espolear mi caballo y bajé hacia el río, pero la polvareda al principio no me dejó ver nada y cuando la polvareda desapareció en el lecho del río no había ni caballo ni jinete, nada, sólo el ruido de los coches que pasaban por la autopista, a los lejos, oculta detrás de una arboleda, y el sol reverberaba sobre las piedras secas del lecho del río y todo era como un acto de magia, de pronto había estado con Arturo y de pronto ya estaba sola otra vez, y entonces sí que sentí miedo de verdad, tanto que no me atreví a desmontar, ni dije nada, sólo miré hacia todas partes y no vi rastro alguno de él, como si la tierra o el aire se lo hubiera tragado, y cuando ya estaba a punto de ponerme a llorar lo vi, en la entrada del túnel, entre las sombras, como un espíritu maligno, mirándome sin decir nada, y espoleé el caballo en su dirección y le dije me has dado un susto del carajo, pinche Arturo, y él me miró de una manera muy triste y aunque luego se rió como para disimular yo supe entonces, sólo entonces, que se había enamorado de mí.”

Contaba que en las primeras charlas con Ana pensábamos en algunas vías de inspiración. Esas películas o esos libros que podrían abrir puertas. A mí esta escena me había impresionado por esa forma tan precisa y tan preciosa de concentrar los dobleces en la percepción de esta muchacha que durante la carrera desbocada del caballo pasa del terror a la euforia, de la euforia al miedo por perder al otro, del miedo al alivio. Un enamoramiento que se

cuece en ese ánimo oscilante, en una emoción intensa, que encontré tan genuina (y tan bellamente escrita por Bolaño). Ahí había algo, sentí. Y creo que algo de lo que escribimos juntas en ese entonces se había mirado en ese espejo.

Cuando escribimos **La vida útil** (2010) con Federico Veiroj, Gonzalo Delgado y Arauco Hernández, la película argentina **Tuté Cabrero** (1968), de Juan José Jusid, fue especial como referencia. Y también una canción de Leo Masliah. Y también “El dentone”, uno de los episodios de **Los complejos** (1965), de Dino Risi.

Más recientemente en **Mi amiga del parque** (2017) las referencias fueron más oblicuas, tal vez. Apareció mucho el cine de Nanni Moretti en nuestras conversaciones. Y apareció este pasaje en **El progreso del amor**, un libro de Alice Munro (qué maravilla es Munro, si alguien lee estas líneas y todavía no conoció a Alice Munro yo propondría que no se perdiera la oportunidad de conocerla, tal vez con **Odio, amistad, noviazgo, amor, matrimonio**).

“Nos molestaba la actitud dura, sin imaginación, ante la paternidad. Yo le tenía terror a la posibilidad de convertirme en una de esas madres de cuerpo flácido que se mueven entre una neblina con olor a lana y leche, de expresión solemne ante los deberes triviales. Estaba convencida de que toda la atención que prestan estas madres, su necesidad de sentirse agobiadas, es la causa de los cólicos, de mojar la cama, del asma. Yo defendía otro estilo: la desesperación burlona, la ironía engreída de las madres profesionales que escriben en las revistas. En esos artículos, los niños son prodigiosamente tercos, intransigentes, perversos, indómitos. Y también las madres, gracias a su ingenio, son indómitas. Las madres reales que despertaban mis simpatías eran las que llamaban por teléfono y te decían: ¿No estará en tu casa mi Hitler en miniatura, por casualidad? Soltaban agudas risas que sobresalían de la neblina lechosa.”



Algo de esa categorización de las maneras de las madres, un cierto orden con afán taxonómico, para mí fue revelador. Y antes, durante y después: la vida que se ensanchaba en nosotras y que profundizaba la experiencia.

En los últimos años he estado escribiendo guiones para proyectos cinematográficos brasileños (para proyectos de directores como Karim Aïnouz o Fernando Fraiha). Junto a Camila Agustini, una guionista carioca, hemos escrito guiones para dos largometrajes y gracias a ella he empezado a aprender mucho más sobre estructura. Mi escritura había sido siempre más guiada por la intuición (yo nunca asistí a una academia para guionistas) que por la aplicación de algunas fórmulas que ya existen y que son consabidas en el universo del guion. Y empezar a tomar una conciencia más clara de esa cierta matemática del guion ha sido (está siendo) un gran aprendizaje.

La genealogía en estos casos aparece convertida en un surtido de referencias a otras películas: en las largas conversaciones vía skype diariamente surgen -con los “parcei-

ros” brasileños- alusiones a esta o aquella película, al desenlace deslumbrante de esa otra, al modo tan peculiar en que se resolvió tal asunto en otra más. Pero tal vez porque este sea un capítulo tan actual para mí, tal vez porque mi participación en esos proyectos no exige en mí una veta tan autoral como esa otra que a floraba en esos otros casos que consigné, tal vez porque mi participación ocurra para abordar nuevas versiones de guiones preexistentes, guiones en el largo proceso de escritura y reescritura van mostrando algunas flaquezas o inconsistencias que hay que sanar. A veces ser guionista se parece a hacer una transfusión de sangre.

En la literatura me resulta bastante más difícil abstraer esos parentescos, tal vez porque resulten más inconscientes. Hasta este momento (otoño del año 2019) publiqué tres libros: **Ahora tendré que matarte** (2001), **Prontos, listos, ya** (2006, con una reciente reedición) y **Cuántas aventuras nos aguardan** (fines del año pasado). Tres libros que nacieron y se editaron en un período largo de tiempo, casi dos décadas. Entre uno y otro libro siempre he estado escribiendo, pero los rumbos de la escritura no siempre resultan claros o muestran con clarividencia el destino. Las lecturas que yo emprendí durante este larguísimo período son muchas y no tendría sentido aquí glosarlas, porque no necesariamente muestran un reflejo que se compruebe en esa tríada. Puedo, tal vez, hablar de Natalia Ginzburg.

Ginzburg gobierna entre las pequeñas emociones y escribe sin alardes, con la palabra justa, en una prosa limpia, siempre exacta, siempre cercana. Una pluma tersa. Creo que encontrar los libros de Natalia Ginzburg (**Léxico familiar**, **Las pequeñas virtudes**, **A propósito de las mujeres**, **Querido Miguel**, **Las**



palabras de la noche) me ha ayudado a comprender muchas cosas sobre la libertad en el encuentro de la voz y del camino.

En **Las pequeñas virtudes** habla sobre la escritura y la felicidad, diciendo algo que me parece interesante, porque tiene que ver con la creación y los personajes:

“Cuando somos felices, nos sentimos más fríos, más lúcidos y distanciados de nuestra realidad. Cuando somos felices, tendemos a crear personajes muy distintos de nosotros, a verlos bajo la gélida luz de las cosas extrañas, apartamos la vista de nuestra alma feliz y satisfecha y la fijamos sin piedad en los demás seres, sin piedad, con un juicio despreocupado y cruel, irónico y soberbio, mientras la fantasía y la energía inventiva actúan con fuerza en nosotros. Logramos inventar personajes con facilidad, muchos personajes, fundamentalmente distintos de nosotros, y logramos escribir historias sólidamente construidas, como secadas bajo una luz clara y frías.”

EL GÉNERO

Me resulta más fácil hablar en tanto creadora (como escritora, como guionista) que hablar sobre el lugar de la mujer en la creación, porque creo que el lugar de la mujer en la creación es el lugar del género humano. Y si no es, igual es, porque debería serlo. Quiero decir: cuando un escritor o un guionista concibe una historia protagonizada por un hombre se sabe que habla del género humano. No hay duda con esto. Cuando una mujer lo hace (y el foco está puesto en su condición femenina), se dice que escribe sobre mujeres.

Pero el caso es que todos hablamos sobre el género humano. El hecho de que se asigne esa línea directa, esa relación de dependencia exclusiva entre género y autoría, por un lado, y género y obra, por otro, recorta un universo frondoso y no deja ver una verdad que tiene la hondura y la multiplicidad de una constelación antigua.

Por otro lado, creo que las mujeres estamos muy acostumbradas a encontrar complicidad e identificación con los personajes (sean estos masculinos, femeninos o trans o queer, porque acaso la realidad no sea tan binaria) que los grandes artistas han concebido y presentado en sus obras. Hace tiempo que nos venimos identificando con personajes que encarnan grandes actores (hombres) de todos los tiempos.

Entonces, soy mujer y soy niña y también soy un señor que nació en 1940. Soy Paul Newman en **El gato sobre el tejado de zinc caliente** (1958), y Jeff Bridges en **The last picture show** (1971), de Peter Bogdanovich. Soy Bartleby, el escribiente, tengo dudas y muchas veces “preferiría no hacer-

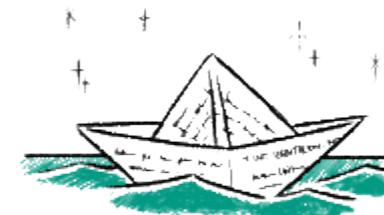
lo”; soy Miguel Strogoff y entiendo su lucha y el sacrificio de su viaje, conozco la culpa que en la peripecia de Rodion Romanovich Raskolnikov se vuelve fuego que incendia por dentro. **Madame Bovary** habla de la pasión y los mandatos y el dolor y la furia y fue escrita por un hombre. Cualquier lector sensible y comprometido con la lectura de esa obra podría sentir rabia, compasión o un aturdimiento contradictorio al zambullirse en esa historia.

A propósito del día de la mujer me preguntaba (en una columna en la radio, en el programa *No toquen nada*) si las obras de arte poseen su propio género, y mencionaba a Siri Husvedt y su ensayo **La mujer que mira a los hombres que miran a las mujeres**. “Si el narrador de la letra impresa es un hombre, ¿eso convierte al libro en masculino?”, se preguntaba Husvedt. Ella cree que no hay que negar la masculinidad en favor de la feminidad, ni viceversa; que cada obra es libre y posee su propio género, independientemente del género del autor. Sé que es polémico esto. Sé que habrá quienes digan que hay que poner el cuerpo y que el cuerpo está presente en una obra, pero me parece interesante que nos preguntemos dónde está la libertad en el arte, cómo pensar en el género (en relación a la autoría y en relación a los personajes que viven, sufren, aprenden y crecen ante nuestros ojos).

Lo cierto es que creo que es interesante pensar en un universo más diverso de personajes (con ese brillo, con esa gracia irresistible, de esos héroes o antihéroes que nos han conmovido y han dejado para siempre una huella en nuestra memoria). En ese universo que yo deseo, seguramente habrá más personajes femeninos en quienes

todos nos podamos proyectar y reflejar (porque con Antoine Doinel lo hemos hecho casi sin pausa desde hace ya tiempo). Bienvenido ese capítulo, hagámoslo. ●

Inés Bortagaray (1975, Salto) es guionista y escritora. Co-escribió los guiones de los largometrajes de ficción: *Una novia errante* (Ana Katz, Argentina, 2006), *La vida útil* (Federico Veiroj, Uruguay, 2010), *Mujer conejo* (Verónica Chen, Argentina, 2013), *Mi amiga del parque* (Ana Katz, Argentina, 2015, premiada en Sundace a mejor guion), *Otra historia del mundo* (Guillermo Casanova, Uruguay, 2017), *La vida invisible* (Karim Ainouz, 2019, premiada en *Un certain regard*, Festival de Cannes 2019). Por el guion de *Mi amiga del parque* obtuvo el Premio Especial del Jurado en el Festival de Sundance 2016. Publicó los libros *Ahora tendré que matarte* (colección *Flexes Terpines*, dirigida por Mario Levrero), *Prontos, listos, ya*, que se publicó en Brasil, Bolivia, Chile y Estados Unidos, y *Cuántas aventuras nos aguardan*. Algunos de sus relatos y crónicas aparecieron en antologías y revistas. Actualmente integra la sociedad *El Martillo Dramático* junto a Arauco Hernández y Pablo Stoll, un mostrador desde donde ofrecer servicios varios de guion.



LA PRIMERA: RINA MASSARDI

I N É S O L M E D O

Los resultados dieron lugar a “Rina, la primera” que, con el apoyo de los Fondos Concursables del MEC, se exhibió en el CCE de Buenos Aires, la Fundación Atchugarry y el Museo Zorrilla en 2014. El carácter artístico del proyecto me obligó a centrarme en su testimonio, en primera persona, tomado del libro **Memorias de una artista lírica** y descartando otras fuentes.

En el comienzo fue la web. Lo poco que encontré publicado fue un *copy-paste* repetido al infinito: esas dos o tres frases con las que Manuel Martínez Carril definió a la película como un intento de hacer cine nacional bajo la dictadura de Terra, carente de otros méritos que una buena fotografía. La fotografía, por supuesto, hecha por un hombre: el italiano Emilio Peruzzi, que rodó varias películas en Argentina en esos años. Pregunté en Cinemateca por la copia del archivo, pero estaba inaccesible por razones de conservación. Curiosa y cada vez más interesada, mandé una botella al mar: publiqué en Facebook “*Alguien sabe algo de Rina Massardi?*”. A las horas tenía un mensaje de Enrique Mrack, quien entonces trabajaba en el Centro Cultural de España. Él me dejó en el mostrador un sobre con un ejemplar de la autobiografía de Rina, que había comprado muchos años antes en Tristán Narvaja. Aún conservo el sobre y la nota cariñosa que acompañaba a aquel libro de edición barata, impreso en 1956 en Montevideo.

LO QUE EL TIEMPO SE LLEVÓ

En el año 2010 leí por primera vez el título **Vocación?** (1938), primera película uruguaya dirigida por una mujer, Rina Massardi, que también fue guionista, productora, maquilladora, vestuarista, ambientadora, primera montajista y actriz principal de esta, su única película. La información del sitio Cinestrenos, donde figuran todos los estrenos de cine en Uruguay desde 1929, no era demasiada pero abrió en mí la puerta a una dimensión desconocida y estimulante, con una investigación que se convirtió en proyecto artístico.

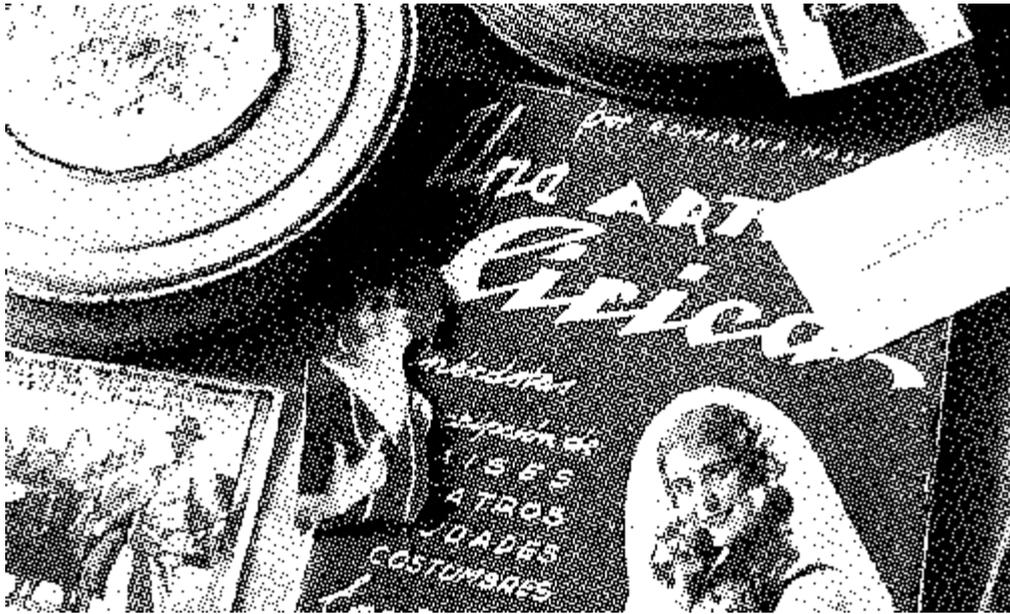
Lo devoré esa misma tarde. Sólo un capítulo hablaba de la película. El resto era un relato tan apasionante como sospechoso, sin fechas y sin nombres claves. La historia de una familia pudiente, vinculada a la extracción y el trabajo con mármol, originarios de un pueblo en Italia llamado Virle Tre Ponti, a unos pocos kilómetros de Brescia. Vivían en la casa más importante del pueblo, pero un naufragio en el mar, más otros desastres financieros se llevaron las canteras de mármol, la casa y la situación socio-económica de la familia. Decidieron emigrar a Argentina, donde descubrieron que su única esperanza de ayuda (un ex empleado del padre) acababa de morir. Rina, bautizada Romarina, tenía catorce años en 1913, un hermano menor, una madre deprimida y un padre desesperado, cuyos conocimientos sobre la industria del mármol pronto encontrarían destino en Buenos Aires y, después, en el monumental proyecto del Palacio Legislativo de Montevideo.

La vida no fue fácil en esos años, pero Rina tenía una voz de soprano que pudo educar. En 1924 consiguió una beca del Estado para viajar a perfeccionarse en Italia, primero en Milán y luego en la prestigiosa Santa Cecilia, una escue-

la donde el Duce en persona les daba la bienvenida. La carrera de soprano de Rina Massardi se profesionalizó primero en Italia, en un proyecto de ópera ambulante que se llamaba *El carro de Tespi* y que, con dos escenarios móviles montados sobre camiones, llevaba los espectáculos a pueblos que no tenían teatro. Entre medio, fue y vino varias veces a Uruguay, donde cantó en temporadas en el Solís y en el Colón. A mediados de los años treinta, tenía una carrera internacional, con papeles protagónicos y compañeros de escena famosos. Un viaje a Estados Unidos la llevó a Los Ángeles, donde pudo visitar un estudio y entonces descubrió su vocación cinematográfica.

Para ser claros, todo lo que estudió sobre cine fue un curso de maquillaje en Max Factor, de donde se trajo una serie de productos de maquillaje de efectos que permitían, como ella cuenta: “*hacer de un joven un viejo y de un viejo un joven*”. Como lo segundo es imposible con ningún producto, uno puede entender que su autobiografía no tiene demasiado rigor con otros temas. Lo que ella cuenta es que en el viaje de vuelta escribió el guion de la película que quería hacer y que apenas desembarcó en Montevideo se puso en plan de conseguir filmarla.





DIARIO DE PRODUCCIÓN

Si bien consiguió algunos apoyos, como UTE, London París y la mueblería Caviglia, no queda demasiado claro como financió el grueso de la producción. Dicen las malas lenguas que fue un amante, dice ella que puso en juego todos sus ahorros. A esa altura, Rina tenía casi cuarenta años y era propietaria de catorce casas en el Barrio Jardín de Montevideo. Aun está ahí la “Villa Rina”, con el cartel forjado en hierro, para dar fe de que allí vivió.

Sabemos que el rodaje se realizó en Minas, en el teatro Colón de Buenos Aires, en el teatro Solís de Montevideo, en algunos exteriores de la capital uruguaya y sus alrededores, entre ellos el puerto y el Río de la Plata. Los interiores se rodaron en una estancia cercana a Montevideo y, lo que es más interesante como antecedente, en estudio. El estudio estaba en la calle Palier y no con-

taba con ninguna condición de aislamiento sonoro, por lo que el rodaje debía interrumpirse cada vez que pasaba un tranvía. Es fácil reconocer los decorados de estudio en la película porque tienen una factura teatral, que los hace evidentes. Entre los más interesantes está un apartamento sofisticado en estilo art déco, que como era convención en el cine de la época, caracterizaba a los personajes “modernos”, frívolos y poco confiables. Es justamente el escenario donde un productor musical en Italia espera seducir a la protagonista ofreciéndole el ansiado ingreso al mundo profesional.

La otra escenografía encantadora es una sala “chinoise”, también de acuerdo al gusto de la época, donde la cantante -ya exitosa y acompañada de sus ahora más elegantes padres- fuma con aire sofisticado mientras espera al “Empresario del teatro Solís”. En esa época la gestión del Solís era privada y el actor que hace de

empresario agradecido es uno de los hermanos Massutti, representándose a sí mismo. La escenografía tiene paneles decorados con los obvios paisajes chinos, en un claroscuro contrastado, que hace de marco a muebles pesados, del mismo estilo. Quedan en el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra (ANIP) del SODRE varios

bocetos de ambientación con notas de la mano de la propia Rina. Cabe la pregunta de si fue ella o su escenógrafo, el también pintor Severino Pose, quienes dibujaron estos bocetos (pero sospecho que fue Rina, porque la perspectiva es paralela, no cónica, y el trazo no es de alguien acostumbrado a dibujar).



Rina Massardi al frente del rodaje de Vocación (1937)

Las escenas que requirieron un despliegue mayor de producción son las rodadas en el límite entre documental y ficción durante la peregrinación a la Virgen del Verdún en Minas, que son el marco de las escenas finales de la película. Para tener mayor control, Massardi llevó extras de la ciudad de Minas, pero además rodó a los fieles reales, que se mezclan con los personajes

centrales: el amado y su padre, los padres de la protagonista y ella misma, vestida severamente de negro, con sombrero y guantes, un ramo gigantesco de rosas, cantando a la Virgen con los ojos revoleados hacia el cielo. En ese día de rodaje, cuenta, destrozó dos pares de zapatos, de tanto subir y bajar por el cerro, poniéndose detrás y delante de cámara infinitas veces.

La primera selección de material la hizo la propia Rina, que asistió durante largos meses al montaje en Buenos Aires. Sin decirlo claramente, tiende un manto de sospecha sobre las demoras que tuvo que sufrir para que la película encontrara su forma final -y esto se relaciona con algo que aparece siempre vinculado al título de la película: el género lírico de **Vocación?**. Rina consideraba que había filmado “la primera película lírica de Sudamérica” (sic), un género que suponía podría tener un desarrollo y éxito fabulosos. No era la primera película de este género en ser rodada, pero sí la primera en nuestro continente, y Rina sospechaba que las dilaciones con el montaje en Buenos Aires respondían a una conspiración en su contra, intentando lanzar antes una película lírica de bandera Argentina.

Sabemos hoy que el género lírico no tuvo esa suerte y que fueron otros géneros musicales los que la industria impulsó e hizo triunfar internacionalmente. Tal vez con ese pensamiento, o porque las risas del público en algunas de las escenas dramáticas la orientaron, Rina misma montó dos veces más su película, eliminando escenas: inmediatamente después del estreno y en los años sesenta. Cuál fue la versión que mandó al Festival de Venecia no sabemos, pero sí que

en algunos registros del Festival aparece la película erróneamente atribuida a un cineasta húngaro y que desde la organización de esa edición le mandaron una carta laudatoria, agradeciéndole su participación.

Corría 1939 y ese fue un festival marcado por la presencia de altos funcionarios del régimen de Hitler, por los vientos de guerra y por la fundación del Festival de Cannes, como protesta de signo opuesto al fascismo. Esa edición del Festival ha sido borrada de su historia, por lo que el recuento de Venecia obvia ese fatídico año y retoma después de la guerra. Rina Massardi no viajó con su filme. Tampoco viajó a Europa durante la guerra. Volvió casi como una turista, próspera y con su autobiografía bajo el brazo en los años cincuenta a visitar Virle Tre Ponti. Allí, el que había sido su novio durante ocho años, su primo, había pasado la guerra del lado de Mussolini y, cansado de esperarla, se había casado con una partera del pueblo. Antes, Rina había prometido no volver a verlo, quizá fue esa su razón para no viajar con **Vocación?**, o quizás no quiso retornar en tiempos complicados. Lo cierto es que la sombra de ser simpatizante del régimen de Mussolini la persiguió siempre y quizás tenga algo que ver con esa forma de ser ignorada dentro de la historia oficial del cine uruguayo.



Plano y contraplano durante la despedida de Rina en Génova



RINA, LA PRIMERA

También por otra sincronía del destino, me contacté con su sobrina, Anadela Massardi, heredera de toda la documentación familiar que había sobrevivido a Rina. Fotografías de Rina en traje de escena, en el puerto despidiéndose, en fiestas familiares. Y lo más fascinante: dos latas de 16 mm conteniendo filmaciones realizadas por la misma Rina entre los años 1931 y 1956. Este material, frágil y estropeado, fue digitalizado por Nico Macchi y su productora Yacaré y nos permitió tomar contacto directo con la mirada de Rina sobre su familia italiana y sobre su familia uruguaya, su viaje a Nueva York y verla a ella, no sabemos registrada por quién, jugando con la nieve y atravesando el Ecuador. Anadela, por

su edad, no guardaba registro de la aventura cinematográfica de su tía, pero fue testigo de la vejez de Rina, que ya no tenía catorce casas y que las iba vendiendo por menos de lo que valían. En esos años el Estado le concedió una pensión graciable y compró su película. Ella entregó junto al material una memoria de producción, un pequeño librito de veinte páginas, donde reitera los mismos datos, imprecisos, sin fechas, omitiendo nombres, que aparecían en su texto de 1956 sobre el proceso de realización de **Vocación?**

Fue en esos años que Enrique Mrack, que trabajaba en la Alianza Cultural Uruguay-EEUU recibió el pedido de Rina para ser reconocida por el MOMA como la “primera directora de una película lírica en Sudamérica”. La petición era absurda, pero Enrique conser-



vó ese recuerdo y ese nombre en la memoria, hasta que muchos años después, en Tristán Narvaja, dio con la autobiografía de su autora. Es sobre esta investigación que organicé las presentaciones y muestras "Rina, la primera". Enrique se enfermó y nunca nos vimos, pero de vez en cuando me mandaba unos mensajes divertidos amenazándome con el fantasma de Rina, que quería ser reconocida. Cuando finalmente nos encontramos, a él le quedaban pocos días de vida, pero heroicamente me acompañó a una charla en el CCE y supo que estaba cumpliendo los deseos del fantasma de Massardi. Allí, pude compartir con él y el público algo de lo que había encontrado sobre Rina y de sus años posteriores a la aventura de filmar: la carrera que abandonó con una gala en la Sala Verdi en 1957, los años de formar otros cantantes, el Mini Morris que manejó hasta casi sus últimos días

y cómo de golpe se fue, ella, la poderosa que comía tres huevos por día, que cantaba la Traviata en las fiestas familiares, que era capaz de tirar abajo a marronazos un muro. Pude mostrar las imágenes rescatadas, sobre todo una, filmada por ella en Génova: una larga secuencia donde un joven Guido gesticula hacia la cámara, sonríe, habla con lo que imaginamos es un tono enfático, seguro de sí mismo y de ser un lindo muchacho. En el libro, encontré el contraplano en una foto a la que no había dado ninguna importancia: el mismo muchacho de espaldas y Rina, a bordo de un barco, contra la barandilla. No vemos la cámara, pero sabemos que la mantuvo enfocada, firme, sobre su primo/novio que no sabía que ella lo estaba abandonando para siempre. Creo que fue esa toma la que me hizo entender a la Rina que se esconde en **Vocación?**

Rina caracterizada para un papel en la ópera



MIRANDO A TRAVÉS DE VOCACIÓN?

La historia es sencilla, autorreferencial y autocomplaciente -y todos los "auto-" en los que caen tantas óperas primas. Eva Lauri es una joven humilde, hija de inmigrantes italianos, que vive en el idílico y pujante campo uruguayo. Ama cantar y canta con trinos y gorjeos agudos mientras tiende la ropa, pasea y hasta cuando se le desboca el caballo. También ama a un muchacho, estudiante de medicina, hijo de un estanciero. Ellos se quieren puramente, pero este casto amor es imposible por los prejuicios sociales del padre del muchacho, un patriarca autoritario que le prohíbe casarse con la hija del capataz de las canteras de mármol. Los padres deciden usar todos sus ahorros y mandarla a estudiar canto a Italia, acompañada de la mamá, que en realidad renunció a sus sueños de ser cantante para formar una familia. Eva Lauri estudia, ensaya y gracias a sus dones naturales y al sacrificio, logra triunfar en su primera presentación

como solista. Pero no olvida a su amor lejano. Luego de sortear el acoso sexual de un productor musical, vuelve al país y comienza una etapa de grandes triunfos profesionales en teatros de la región y del mundo. Una noche, en el Solís, su amor imposible y el padre, arrobados por el canto de Eva, son testigos de su desmayo en escena. El joven, ahora médico y especializado en la Sorbonne en enfermedades de la garganta, se presenta en el camerino y la atiende. Eva ha perdido la voz. La ciencia (de él) y la fe (de ella, en la Virgen del Verdún) logran que Eva recupere la voz. La admiración por el talento de Eva y sus éxitos artísticos consigue que el padre estanciero deponga su oposición al noviazgo y hasta se haga amigo de los padres de Eva. Todos ellos están reunidos en la peregrinación al santuario de la Virgen, donde Eva canta con su voz milagrosamente recuperada. La película termina sin besos, con Eva y su amor tomados de la mano, mirando hacia el horizonte.



Varias escenas de la película *Vocación?*

Hay momentos especialmente bellos en la imagen, en especial los rodados en forma documental. La historia se entiende, se escucha bien y se enmarca dentro del estilo melodramático del cine latinoamericano de la época. En especial, recuerda al cine argentino, pero también se vincula con muchas otras producciones de cineastas mujeres que en esos años, como Rina, llevaron adelante películas ocupando múltiples roles. Este modelo, que aparece especialmente en el cine mexicano de los años treinta, desaparece con el empuje del cine industrial norteamericano que impone no solo sus películas y géneros, sino también un modelo de producción vertical, comandado por hombres en todos los puestos de importancia artística y técnica. Un modelo donde no había lugar para mujeres heroicas con relatos propios. Así, desaparecen directoras como Lois Weber o Dorothy Azner. El modelo se reproduce a nivel local, donde le cuestionan a Rina ser una *outsider*, una figura venida de otro campo, sin conocimientos sobre el cine. ¿Qué director los tenía en los años treinta? Los cineastas entonces no se formaban en escuelas, sino en las salas y en la práctica. El pequeño detalle es que las mujeres dejaron de tener acceso a la práctica, porque el cine se había convertido en un negocio serio, demasiado serio para ser dejado en manos de mujeres.

Detrás de la cursilería, de los apuntes humorísticos -que hoy nos resultan grotescos-, de la ñoñería religiosa, de los apuntes costumbristas y de "venta" sobre las bellezas y pujanza del pequeño país, la historia consigue ser narrada y descubrir, bajo las intenciones explícitas y obvias, la lucha de

Eva/Rina por conseguir su lugar en el mundo a fuerza de talento y sacrificio. Su camino amoroso se frustra por el rechazo social de un padre estanciero y la falta de coraje del hijo, que deviene médico brillante, pero sigue hasta el final de la película atado a la aprobación del patriarca. La madre es quien la habilita para emprender la aventura de la formación profesional artística, mediante la cual consigue su independencia económica y el ascenso social. El camino no está exento de peligros, como el de caer en las garras de un empresario abusivo, que obviamente la ve como una presa fácil de seducir. Cuando ya es exitosa y la vemos firmar un contrato, lo hace desde otro lugar: el del poder. La pérdida de la voz en plena función sugiere la pérdida de la idea del control sobre sus recursos, pero ella elige además de someterse al tratamiento médico, confiar en el milagro operado por otra figura femenina: la Virgen. El final resuelve no solo la historia romántica, sino que asegura que Eva seguirá con su carrera de cantante. Todo esto, jugado en el territorio sagrado de la procesión multitudinaria a la Virgen del Verdún, lleva la acción y a la misma protagonista, a un plano superior: la promesa de amor y de continuar con su carrera artística no se resuelven en un escenario cualquiera, sino en el mismo cielo que sirve de fondo a la escena.

Lo simbólico y lo mágico tienen un lugar privilegiado en varias escenas de la película: un fundido entre las manos de la madre en un latón y un disco que gira en la casa del padre del enamorado, la presencia central de una figurita de porcelana de Meissen que mueve los brazos, la imagen de la pare-

ja en un espejo de maquillaje en la noche de su primer triunfo público. Pequeños guiños de corte casi experimental, quizás obvios y simples, pero que hablan de una intención de atravesar la narrativa naturalista y ofrecer las imágenes de la subjetividad emocional recurriendo a recursos transitados por los fotógrafos del surrealismo.

Creo que nada de esto convierte a la película de Rina Massardi en una obra de arte, pero tampoco nada de lo que está en ella justifica ignorarla como lo que es: un resultado de su época y circunstancias, con el valor de ser la primera película uruguaya realizada y producida por una mujer que se animó a ser la primera en guionar, producir, dirigir, protagonizar, cubrir papeles en maquillaje, vestuario y ambientación, editar y distribuir un largometraje que trata de la vocación artística en clave femenina.

Ella creó una protagonista capaz de sobreponerse al desencanto amoroso y de superar su clase social gracias a un don modelado por el estudio y la disciplina. Que no fuera una cineasta genial, sino una pionera improvisada de una sola obra, es parte de lo que tenemos que aceptar e integrar dentro de nuestra breve historia y no se remedia ignorándola. Es que aquí y en esos años, tuvo el valor de ser la primera. ●



Inés Olmedo es directora de arte, docente y artista plástica. Como directora de arte, ha trabajado en cine, televisión y publicidad desde 1988. Largometrajes uruguayos: El baño del papa (premios en San Sebastián, La Habana, Guadalajara, Gramado, Selección Cannes), Polvo nuestro que estás en los cielos (Premio dirección de arte otorgado por ACCU), Ruido, El último tren (Goya mejor película extranjera entre otros), Otario (Premio mejor dirección de arte, XVI Festival de Gramado), Una forma de bailar. Desde 1986 es docente de la materia de Dirección de Arte en la Escuela de Cine del Uruguay, y ha dictado clases en Universidad ORT, EICTV y en su taller en Unión Latina. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas en Uruguay, Alemania, Francia, España y EEUU desde 1980, además de recibir varios premios nacionales. Su obra es parte del acervo de la OEA, BID, Museo Ralli, Museo Nacional de Artes Visuales de Uruguay y colecciones particulares en varios países.

¿SOS ESTUDIANTE O TRABAJADORA AUDIOVISUAL?



Mujeres Audiovisuales Uruguay (MAU) es un colectivo de mujeres trabajadoras y estudiantes del audiovisual en Uruguay surgido en enero de 2019 que busca garantizar la igualdad de oportunidades laborales delante y detrás de cámara y reivindicar el lugar de la mujer en el medio. Promoviendo un trato con respeto construido desde - y para- el desarrollo de un audiovisual diverso e igualitario.



**NO TE QUEDES AFUERA. TE ESTAMOS ESPERANDO,
¡JUNTAS SOMOS PODEROSAS!
¡SUSCRIBITE Y PARTICIPÁ!
mujeresaudiovisualesuy@gmail.com**

 [mau_mujeres.audiovisuales.uy](https://www.instagram.com/mau_mujeres.audiovisuales.uy)
www.mau.uy

EN LAS VACACIONES DE HILDA

En la mañana del jueves 21 de marzo del 2019 finalizó la segunda etapa del rodaje de **Las vacaciones de Hilda**, protagonizada por Carla Moscatelli, opera prima del realizador y artista visual Agustín Banhero (1987).

La película tuvo dos etapas de rodaje, una en mayo de 2018 y otra a comienzos de éste, respondiendo a un argumento que se desarrolla en invierno y verano. Las locaciones incluyen Dolores, Jaureguiberry, Solís, Cuchilla Alta, Playa Hermosa, Pueblo Aznárez y Montevideo.

El equipo de rodaje estuvo integrado en un 50 por ciento por mujeres, motivo de orgullo para el equipo y la producción. Se respetó el paro de mujeres (8M), que coincidió con una jornada, tornándose un hecho que “si paran las mujeres, para el cine”.

Desde revista *FILM*, acompañamos la última jornada del rodaje enviando a nuestra querida amiga y fotógrafa María José Casacó, quien registró la última madrugada de trabajo. Entre las páginas de este número, presentamos una selección de esas fotos. (JAB)

U N
F O T O R E P O R T A J E
D E M A J O C A S A C Ó



La actriz Carla Moscatelli.





La actriz Carla Moscatelli junto al Director de fotografía, Lucas Cilintano, el 1ro de cámara Francisco Irigoyen y Vicentino Marrocco.

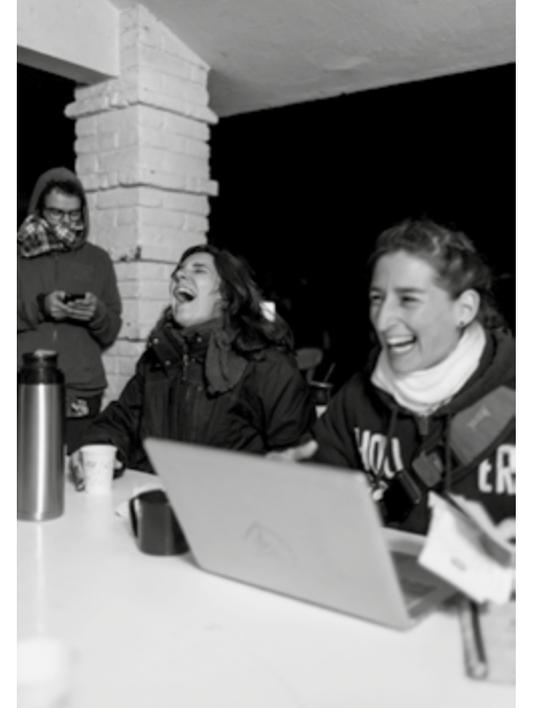


Francisco Irigoyen, Carla Moscatelli y Inés Carriquiry.





Virginia Chappe, 1er asistente de producción.



↓ De izquierda a derecha: Raquel Sabrido, 2da de producción; Mariana Pereira, directora de arte; Virginia Chappé, 1er asist. de producción y Florencia Chao, jefa de producción.





Rocío López, microfonista.





Rocio López (centro) y Quique Álvarez (derecha). →



Valentina Leoncini,
2da asistente de dirección.





Mariana Pereira (de pie) junto al director, Agustín Bancho (sentado).



Ines Carriquiry,
co-directora de arte.



Ines Carriquiry y Mariana Pereira, directoras de arte.



Ana Micenmacher, 2da asistente de cámara.



A VER, PONETE DE PERFIL

Mujeres de cine

P O R L E O N O R C O U R T O I S I E



“Sos una bruja malvada que quiere destruir el mundo”. Esas fueron las primeras indicaciones que le dieron en su vida. Tenía cuatro años, iba a actuar en un videoclip con pantalla de croma, tenía que dar vueltas sobre una silla con rueditas, arrugar un papel con sus dos manos y tirarlo para atrás. Luego convertirían el papel arrugado en una imagen del planeta tierra. Cumplió las direcciones a la perfección, le dieron coca cola –era de noche y entre semana–, aprendió una canción infantil sobre caminar por el cordón de la vereda, y al día siguiente faltó a la escuela.

Cualquier niña querría ser actriz en esas condiciones. El imaginario sobre la práctica actoral se le constituyó de placer, alguna incomodidad sobre el vestuario, que le quedaba grande, y los pies que no le llegaban al piso para darle vueltas a la silla. Las acciones no eran simples, había que coordinar y seguir un orden, pero lo logró y, la satisfacción de la respuesta afirmativa por parte de las personas presentes, le confirmó el gusto por seguir haciendo eso que no sabía muy bien de qué trataba, pero consistía en reproducir con su cuerpo lo que otros dijeran, aplicar la inteligencia y receptividad para imitar comportamientos, empatizar y traducir.

A los catorce años no sabía lo que era acabar. Lo aprendió con un diálogo. “Se lo puso

antes de acabar”, eso tenía que decir. Elena entra con su hermana a una clínica para hacerse un examen de sangre, “¿te hacés el de HIV?”, le pregunta una secretaria, no, no, gracias, responde ella. Cuando dijo “no, no, gracias” la gente del equipo del rodaje se rió, ella no entendió pero se rió también para hacer como que entendía. No sabía lo que era el HIV, lo aprendió con un diálogo.

Diez años después de hacer de bruja malvada que quiere destruir el mundo en un videoclip de una banda uruguaya, aprendió a hacerse una prueba de embarazo en un ensayo y rompió el Evatest junto a su hermana de ficción, haciendo de embarazada adolescente en un cortometraje. “Hacer de”, de eso se trataba, pasar por otra, jugar a tener una personalidad opuesta, inventarse gustos y hábitos, buscar maneras de decir las cosas, probar y errar, aprender palabras y aprender que la primera toma, aunque se hagan miles, suele ser la que después se elige.

“No sé responderte qué es actuar en cine porque no me considero actriz, hice eso y a veces lo hago, es más una práctica, una cosa que hacés y no una cosa que sos. Siempre me acuerdo de una entrevis-

ta que le hicieron a Lucrecia Martel, le preguntan qué estuvo haciendo todos los años que no estaba de rodaje y no recuerdo exactamente qué fue lo que respondió, pero dijo algo así como, viviendo. Actuar ante cámaras es una experiencia muy intensa, formás parte de un momento pequeño, quizás un mes o dos, de procesos que suelen durar muchos años, y después cuando ves la película o lo que sea que hayas filmado, es raro, porque el paso del tiempo y el desdoblarse, es decir, verse a una misma, te alejan de eso que vivenciaste y, aunque quieras a la película y al proceso, hay un distanciamiento importante. Actuar en cine es permitirse actuar sin estar comprometido a repetirlo todo una y otra vez, y dejar esa responsabilidad de resonancia en otros puntos de la cadena creativa a los cuales el mundo de la actuación no suele pertenecer.”

También a los catorce, hizo de adolescente superdotada para un videoarte, acá no tenía diálogos, era únicamente acatar acciones con un traje extraño y en patines por la ciudad de Montevideo. Luego, con la edición, agregaron frases que correspondían a su comunicación telepática. Recuerda haberse tirado por una rampa, tener miedo y pensar, lo voy a hacer igual, tengo que animarme, nunca pudo ver esa escena, la toma no aparece en el corte final. Arriesgarse tenía que ver con la práctica actoral, ponerlo todo en juego porque por unos minutos, ese dejar de ser una

por un rato, era animarse a hacer cualquier cosa y afrontar los miedos.

Años después la invitaron a actuar en un corto de estudiantes de una escuela, aceptó sin preguntar de qué se trataba, tenía diecisiete y estaba convencida que quería actuar en cine. Improvisaron mucho, hicieron pruebas de cámara y cambiaron de coprotagonista como tres veces. Ninguna quería darse un beso con otra mujer. Ahora podría sonar un poco raro, pero en ese momento, 2007, aún se consideraba una especie de tabú. La que vino después y siguió adelante le dijo que nunca se había besado con otra y ella siempre que se la encuentra le recuerda, conmigo te diste tu primer beso, fue de ficción, pero real.

“Cuando estás actuando no dejás de ser vos, es una obviedad eso que te digo, pero es importante. Porque vos podés interpretar roles, jugar, pero es un oficio delicado, es el cuerpo y las emociones de una persona que está expuesta en todo momento y que se está abriendo y manteniendo una apertura perceptiva de una intensidad muy grande. Hay límites vinculados al respeto y a la confianza que muy fácilmente se pueden romper. A veces hay una cierta romantización con determinadas maneras de trabajar o con historias sobre maneras de dirigir actores para llevarlos a un límite, pero no siempre se puede sostener el cuidado en esos contextos donde los límites se hacen difusos.

mirarlos. Nunca supe si ese prejuicio tenía que ver con haber hecho algunas cosas de cine o por idealizaciones y generalizaciones que se hacen sobre la actuación y los actores, pero así lo sentí. Ahora apuesto mucho por la actuación de quienes se dedican a la actuación, me gusta ver cine y ver personas actuando.”

Dejó la EMAD al segundo año porque quedó seleccionada para una película y tenía que filmar en el interior del país. En el casting le preguntaron si sabía andar en moto, dijo que sí, pero no sabía. Aprendió durante el rodaje, en el día o en las horas libres. Se encontró con la situación de armar una familia disfuncional durante un tiempo y le gustó. La mayoría no eran actores, y ella no se consideraba una actriz, iba y actuaba, hacía lo que tenía que hacer. Sintió que era más difícil ser actriz que no serlo y quiso dejar de serlo para tener menos dificultades, luego se dio cuenta de que las dificultades pesaban pero porque eran herramientas y las utilizó. Al lado de no actores, es mucho más complejo afinar los detalles.

Retomó las clases de teatro clásico y dejó de actuar en cine. Aprendió técnicas vocales, corporales, verso español y comedia italiana. Se encariñó con la actuación teatral y con los actores. Tomó clases con un maestro y comenzó a creer cada vez más en las posibilidades expresivas de la escena. Disciplina, poesía y salud, con-

En una relación de poder, como lo es muchas veces la de la actuación con la dirección, la persona más expuesta es la que confía en quien guía y se deja llevar a través de una exposición enorme. Y eso puede tornarse peligroso si no se está en un espacio cuidado. Por supuesto que una debe ser la primera en cuidarse, pero está bueno tener libertad absoluta para perderse y volver y tener la confianza de saber que todo va a estar bien.”

En febrero o marzo de 2019, por las mañanas filmaba una película y por las tardes hacía el cursillo de la prueba de admisión para la EMAD de actuación. Quería ser una actriz de verdad. Sentía que no estaba actuando o que no entendía qué era actuar, algo que antes vivía con naturalidad y sin pensarlo demasiado, cuando se trataba de intentar una variedad de sutilezas mínimas que iban cambiando, como figuritas, en secreto. La consciencia de la actuación, la reflexión sobre lo que es o el “deber ser” de la actuación, le vino después.

“Yo en realidad quería hacer cine, pero estudiar teatro era gratis, o no me animé a hacer lo que quería y terminé estudiando actuación en la EMAD. Igual me costó, di dos veces la prueba y siempre tuve un prejuicio muy grande con la actuación teatral, entonces siempre traté de actuar poco, no me sentía cómoda con algunos estilos de la teatralidad, que me gusta mucho ver, prefiero

tención y santuario, lugares sagrados y juegos. Ánimos de levantarse un domingo a las siete de la mañana para ir a ensayar. No había faltado en todo el año pero la invitaron a dirigir actrices en un corto, faltó un día y el maestro le sacó la participación en una de las obras escolares. A ella no le importó, le quedaba la otra obra, y le gustaba el cine.

Tres años más tarde, el director de aquella película que la hizo interrumpir sus estudios, no podía ir a un festival y le dijo a ella, al director de arte y al protagonista que viajaran. Tuvieron una conferencia de prensa y un *line up*. Ella dijo que a sus amigos no les había gustado la película y luego de la charla un periodista uruguayo que trabajaba para un programa de radio le dijo, “no entiendo cómo te mandaron a vos”. Caminaron por una alfombra roja y fueron a una cascada. Ganaron premios. Mejor película extranjera, mejor guion y mejor actor. Los entrevistaron y les sacaron fotos, cuando salieron a comer los lugares estaban cerrados y no pudieron cenar. A la vuelta les cobraron sobrepeso por los premios y cuando llegaron al aeropuerto se tomaron un interdepartamental con los premios adentro de los bolsos.

Se fue a vivir a Buenos Aires y a la semana conoció a una cordobesa en una prueba para entrar a estudiar con una profesora de donde salieron todos los actores que creía que

le gustaban. A los días, la cordobesa decidió quedarse en su tierra y le mandó un mail con una convocatoria a un casting. Era para menores de 20 años y ella tenía 24. Mandó igual. La llamaron. La película era sobre un libro que narra la historia de unas adolescentes en el Colegio Nacional Buenos Aires durante la dictadura argentina, la escritora estaba en el casting. Tuvo que aprenderse un texto y actuarlo, lo hizo. Quedó para el personaje.

En una de las vueltas del rodaje, en esas tomas que aparecen y necesitan a alguien para resolver, ella estaba por ahí y la llamaron. Unos muchachos se tenían que pelear y ella debía meterse a separarlos. Su entrada cerraba la escena. Lo hicieron, la acción era la adecuada, pero alguien dijo, se escucha un, “TA, TA, TA”. No sólo no se decía “ta” en los setentas, sino que nadie dice “ta” en Argentina. Tuvieron que volver a rodar. Se cosió la boca y dijo “basta”, o algo parecido. Le costaba esconder la uruguayez, brotada por una ridícula sensación nacionalista que desearía no haber ejercido. Rebelde tal vez, se empeñó en marcar diferencias, quizás para diferenciarse, o para no olvidar lo que extrañaba.

El último día de rodaje pensó que era uno de los mejores momentos de su vida, de verdad le gustaba actuar y cuando estaba volviendo a su casa, iba caminando por la calle y encontró un recorte de film tira-

do en el piso. Lo agarró como amuleto. Todavía tiene el pedazo de cinta en un altar. No volvió a ir a otro casting en esa ciudad. No quiso pagarle a nadie para que le consiguiera alguno. Estudió y trató de seguir haciendo. Hizo otras cosas. Fue a despedir a Cristina a la plaza y se fue de Argentina.

“Es raro el sistema de los castings, no los entiendo mucho porque, no sé si es así, pero por ejemplo, a una directora de arte no le hacen un casting, no le piden, che, te paso el guion y me traes una maqueta y hacen un visionado de maquetas para ver a quién eligen. Además, es una situación incómoda, estos días estuve hablando con actrices sobre el tema, para esto, y dos me decían que ellas no van a castings porque son situaciones que no están buenas. Qué se yo, es como cualquier entrevista laboral, hay algunas que son interesantes y otras que no tanto. Un amigo que estudió cine, hace un par de semanas me dijo, los actores son como muebles y yo sé que mucha gente piensa así y hay otra que no piensa pero lo reproduce con acciones, dirigen pensando únicamente en lo que se ve... que sí, claro, es cine, es importante, pero ta. Entiendo que sos una pieza más de un todo, pero de ahí a ser decorado, a pensar solo en cómo se ve y no en qué multiplicaciones de sentido puede generar esa actriz en ese todo usando los recursos que le das para accionar, es un poco aburrido, por lo menos para la actriz.”

Antes de irse de Uruguay, hizo un taller de teatro donde conoció a una persona que más tarde sería su amiga. Durante años leyó distintas versiones de una misma película, su amiga se las mandaba por mail y le decía “perdón, te saqué algunos diálogos” o “tuve que recortar tu personaje”. La amiga se había acercado al taller porque había estudiado cine pero quería actuar, bah, quería hacer todo, dirigir, actuar, escribir. De los seis años que duró su amistad, su amiga estuvo cuatro preparando el guion.

Aunque la vida se les cambió como quinientas veces, más cerca o más lejos, compartían las mismas preguntas. ¿Por qué siempre los mismos papeles para las minas? ¿Por qué la idea del *physique du rôle*? ¿Por qué los castings eran espacios tan hostiles? ¿Por qué no se trabajaba con actrices? ¿Por qué los fondos siempre los ganaban los mismos? ¿Por qué las historias no contemplaban la diversidad? ¿Por qué había que estar flaca para la cámara? ¿Por qué había algo más que ser y actuar, para ser actriz? A pesar de tantas dudas que podrían haberlas trancado, hicieron la película. En realidad su amiga hizo la película, ella actuó.

*“Me gusta actuar en cine, pero me aburre un poco la idea del *physique du rôle*, de las mismas historias, de lo acotado que puede llegar a ser tener entre veinte y treinta años y ser mujer y querer actuar. Las narrativas y los puntos de vista están*

cambiando, quizás cambien también los estereotipos, los arquetipos, no así las formas de hacer cine. Mientras quienes estamos en el mundo de la actuación no tomemos también esos lugares o conectemos con personas que confíen en la actuación, es difícil que los modos de producción consideren a una actriz como parte de un proceso creativo. Pero no es imposible, a veces pasa, no siempre se descuida la dirección de actores. Aunque es un rol poco común, generalmente quien dirige, hace todo, pero está bueno tener un dos para meterte en lo que tenés que hacer, alguien que tenga en cuenta los giros o cambios del personaje y el desorden cronológico del rodaje en relación con la historia, pero enfocado a lo actoral.”

Volvió a Montevideo para trabajar en una obra que ensayó durante tres años pero la abandonó. Se dedica a perseguir monjas y filmarlas, literalmente, es lo que más le gusta hacer y no sabe por qué. Cree que es porque le gusta ir a las iglesias. Está por estrenar una obra en un par de semanas, pero no está segura. Siempre escribió, pero ahora empezó a escribir periodismo, o algo parecido. Intentó entrevistar actrices que admira y les consultó sobre lo que para ellas era la actuación en cine, parte de las respuestas se las robó y las usó en este texto. ●

LA AUTORA DESEA AGRADECER A MIRELLA PASCUAL, EVA DANS, VERÓNICA DOBRICH Y FLORENCIA ZABAETA.

Leonor Courtoisie (1990) Desde temprana edad se dedica a la práctica e investigación de las artes escénicas, el cine y la literatura. Cofundó Salvadora Editora, editorial de dramaturgia que coordina. Creó obras escénicas e intervenciones urbanas invisibles, en casas y calles de Montevideo como parte del Colectivo Escénico Telemando, y presentó obras de artes vivas, repartiendo cartas y haciendo conferencias performáticas en Colombia y Argentina, además de realizar una residencia en Matadero, Centro Internacional de Artes Vivas de Madrid, España, con el Colectivo Latinoamericano Traficantes. Su texto Corte de obsidiana fue escrito durante una residencia de escritura dramática en México. Actuó en largometrajes como Miss Tacuarembó, de Martín Sastre, El lugar del hijo, de Manolo Nieto y Sinfonía para Ana, de Virna Molina y Ernesto Ardito. Actualmente se encuentra realizando Casi sin pedir permiso, pieza teatral documental. Escribe, corrige, dirige y actúa, todos los días.

Entrevistas

1 BEATRÍZ FLORES SILVA
POR AGUSTÍN FERNANDEZ Y FLAVIO LIRA

2 MARIANA VIÑOLES
POR ANDREA PÉREZ

3 EVA DANS
POR FLAVIO LIRA

4 CAROLINA CAMPO
POR ANDREA PÉREZ

5 LUCÍA NIETO SALAZAR
POR HERNÁN CABRAL



LA Fabulosa HISTORIA DE BEATRÍZ FLORES SILVA

EL POZO (1987)

LAS LAGARTIJAS (1988)

LOS SIETE PECADOS CAPITALES (1989)

LA HISTORIA CASI VERDADERA

DE PEPITA PISTOLERA (1993)

EN LA PUTA VIDA (2001)

POLVO NUESTRO QUE ESTÁS EN LOS

CIELOS (2008)

FILMOGRAFÍA

P O R A G U S T I N F E R N Á N D E Z
Y F L A V I O L I R A

MINI-BIO

En 1982 se radicó en Bélgica por razones más económicas que políticas. Hija y hermana de dos reconocidos periodistas y políticos representantes del Partido Colorado, su vocación artística estuvo siempre, pero su profesión se fue forjando casi por casualidad, mientras criaba hijos y luchaba por sobrevivir en un país desconocido. Se diplomó en el Institut des Arts de Diffusion (Lovaina-la-Nueva) en 1989. Allí realizó varios guiones y trabajos de dirección, sola y en colaboración con compañeros. Para ella, hacer una escuela de cine tiene que ser asumir el rol autoral de varias obras, sino es como hacer cerámica sin tocar la arcilla. Fundó una cooperativa asociada con la que realizó un primer largometraje colectivo,

Los 7 pecados capitales (1989). De visita en Montevideo, a comienzos de los años 90, conoció a CEMA y Esteban Schroeder, con quien se alineó para sacar adelante **La historia casi verdadera de Pepita la pistolera** (1993), una película emblema para su década y mega éxito de la producción de cine en video en Uruguay. Terminó quedándose once años más en el país, jugando un papel importante en la transición crucial que haría el cine uruguayo a comienzos de este siglo.

Fue directora pedagógica de la Escuela de Cine del Uruguay cuando Cinemateca Uruguaya la (re)fundara en 1995, dirigió el Postgrado en Actuación de Cine para los egresados de la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) y fue determinante en la participación uruguaya en el fondo regional Ibermedia y la creación del fondo Montevideo Socio Audiovisual. Trabajó en técnicas de guion en Budapest y Los Ángeles con el profesor húngaro de dramaturgia y rea-

lización János Kovácsi, quien co-escribió todas sus películas. Su película

En la puta vida (2001) es el film uru-

guayo más visto de la historia a nivel local, habiendo superado, según algunas fuentes, los 140.000 espectadores. Su tercer largo, **Polvo nuestro que estás en los cielos** (2008) es la afirmación de una mirada personalísima, que no le teme al ridículo, ni a los temas importantes, ni a los grandes despliegues que a veces implica plasmar su visión. En su filmografía se evidencia un espíritu autoral, más asociado a su subjetividad que a los feminismos o nacionalismos. Del videísmo y la producción artesanal de audiovisual se pasó a una profesión cinematográfica más o menos establecida a nivel local e integrada a los circuitos internacionales de financiación, producción y distribución. No por eso, su manera de recibirnos fue menos accesible.



FOTO: MAGELA FERRERO

¿EN QUÉ MOMENTO EMPEZÓ TU PASIÓN POR EL CINE?

— Yo estudié arquitectura por unos años. Después estudié música, piano y danza clásica. Todo con mucha pasión, pero nunca se me había ocurrido, jamás, que podía estudiar cine. Fundamentalmente (y entre otras cosas) porque no era una carrera existente en Uruguay. Yo me fui a vivir diez años a Bélgica, entre 1982 y 1992, y en esos años me enteré que existía una escuela de cine allí donde podía presentarme.

Me presenté al examen, bastante tímida, aunque llegué a la conclusión intelectual de que habiendo estudiado arquitectura, el espacio, música, el sonido, danza, el movimiento... ¿Por qué no me habría de interesarme el cine? Fui admitida, me empezaron a gustar los ejercicios y muy rápidamente empecé a tener una pasión por el trabajo con los actores, el trabajo con las historias y, por supuesto, con lo visual. O sea que de golpe, todo lo que yo había hecho antes buscando un camino se sintetizaba en una sola profesión, en la que me empezó a ir muy bien. No fui de las que a partir de los 14 años o desde la infancia soñaba con ser cineasta, para nada.

¿Y QUÉ EDAD TENÍAS CUANDO EMPEZASTE A CURSAR?

— Tenía 28. Había estudiado tres años en la facultad de arquitectura. Después me había casado, me había divorciado y me había ido a vivir a Bélgica con mi bebé, mi segundo marido y tuve después un segundo bebé. Soy la única estu-

diente, en los sesenta años que tiene la Escuela de Cine donde estudié, que pudo hacer la carrera completa con dos hijos. Porque es absolutamente imposible. Y la única razón por la que fue posible fue porque aprendí a dormir dos horas por noche durante cuatro años.

EN LA ESCUELA HICISTE DOS CORTOS, DE LOS CUALES NO PUDIMOS ENCONTRAR MUCHA INFORMACIÓN. LUEGO DE DIPLOMARTE HICISTE UN PRIMER LARGOMETRAJE COLECTIVO; ¿ESOS LOS HICISTE EN BÉLGICA?

— Sí, exactamente. En el curso de mis estudios se realizaban varios trabajos, cinco trabajos prácticos por año. Y los tres últimos años de los cuatro que se cursaban ya eran cortometrajes más importantes. El que hice en segundo año era un remake de una escena de Alfred Hitchcock, porque así era impuesto el ejercicio. En tercer año ya era libre e hice una adaptación de un cuento de Mario Arregui, un escritor uruguayo, llamado “Un cuento con un pozo”. El ejercicio era adaptar ese cuento a un cortometraje, lo que fue bastante complejo de todo punto de vista porque gran parte de la historia sucede con un personaje adentro de un pozo y el resto sucede en el campo, teniendo que filmar esto en un país donde no hay campo como tenemos en Uruguay. Tuve que hacer muchas trampas, ir a buscar descampados, pero el rancho que había encontrado no estaba en ese descampado, entonces tuve que limitar todas las tomas y pegarlas con las vistas de los descampados. En fin, un ejercicio bastante inte-

resante con todas las formas que se pueden utilizar para mentir dentro del cine. También fue mi primer trabajo realmente serio con actores. Fue apasionante. Después en cuarto año, mi trabajo de fin de estudio se llamó “Las Lagartijas” y fue una adaptación de un cuento de un holandés llamado Jan Wolkers. Ese trabajo lo llevé adelante con la ayuda de quien fue mi maestro durante varios años, un húngaro llamado János Kovácsi, que daba clases en la escuela de Budapest, con la cual yo había estado en contacto en los festivales de escuelas de cine. Me habían impresionado mucho las películas de sus estudiantes y me hice amiga de ellos y de su profesor. Entonces empecé a seguir un poco esa onda y a viajar regularmente a Budapest desde Bruselas, en auto, a todo lo que da, para poder recibir esas enseñanzas. Después János fue el coguionista de mis tres largometrajes.

CUANDO VOLVIMOS A VER LA HISTORIA CASI VERDADERA DE PEPITA LA PISTOLERA (1993), AL PRINCIPIO APARECE UN CARTEL DICRIENDO QUE IBA A FORMAR PARTE, DE UNA TRILOGÍA. ¿CÓMO FUE ESE PROYECTO? ¿CÓMO SE TERMINÓ DESENCADENANDO?

— Estaba haciendo mis estudios en Bélgica y viajé a Uruguay, en 1989. Visité las casas de producción que estaban funcionando en ese momento y que me había recomendado Taco Larreta, que vivía en España y con quien había estado en contacto justamente por la adaptación de Arregui. Porque las escuelas

de cine son súper interesantes para un montón de cosas pero no para la parte artística (el desarrollo de guion, el trabajo de dirección de actores, la parte visual) salvo las escuelas del Este, como las de Hungría, Polonia o Checoslovaquia. Entonces yo siempre fui a buscar asesoramiento en otro lado. Taco me aconsejó que fuera a ver en Uruguay a Esteban Schroeder en CEMA, a Mario Jacob en Imágenes y a Walter Tournier. Los fui a visitar a todos y Esteban se sintió muy interesado por lo que yo estaba haciendo y me habló de un proyecto de historias de mujeres que estaba manejando con la cooperación italiana. Yo acepté encantada. La propuesta era elegir una de las historias que ellos habían recopilado de hechos reales en el Uruguay, hacer el guion y dirigir la película. Ellos tenían un presupuesto bastante chico, creo que eran 40.000 dólares, una cosa así, que para una historia larga es bastante poco.

Elegí la historia de Pepita la Pistolera porque me gustó mucho. Estaba basada en un artículo de María Urruzola titulado “Sólo una mujer”, contando la otra cara de la historia que en la prensa policial figuraba como la de una peligrosa criminal. María había ido a encontrarse con Pepita en la cárcel y le había hecho una nota donde destacaba otros aspectos de su historia. Ya embarcada en el proyecto de realizar la película, le solicité a CEMA que se le hiciera a Pepita una serie de preguntas que me surgían y que me resultaban importantes para escribir el guion. Contrataron a María para que volviera a la cárcel a visitar a Pepita. A partir de eso yo me fui a Los Ángeles, donde estaba viviendo János, mi coguionista. En un mes escribimos el

guion, volví a Uruguay y empezó la preproducción. Llegué el 29 de febrero de 1992, en pleno Carnaval, a instalarme por tres meses a realizarla. Un mes de preproducción, un mes de rodaje, uno de montaje y al final me terminé quedando once años. Pero, después de Pepita la Pistolera, no tengo idea por qué motivo CEMA abortó la continuación de la serie que se iba a llamar “Imágenes de Mujeres” y no llevó adelante los otros capítulos. No sé si fue por motivos económicos o por lo que fuera, la cuestión es que no se hizo.



MARGARITA MUSTO como PEPITA LA PISTOLERA

MIENTRAS VEÍAMOS PEPITA LA PISTOLERA PENSAMOS MUCHO EN ALMODÓVAR, EN ESPECIAL POR EL USO DE LOS GÉNEROS POPULARES, DEL GROTESCO, INCLUSO EN UN PUNTO EL FOLLETÍN, O LA PARODIA DE LA NOVELA ROSA, QUE CAPAZ ESTÁ MÁS PRESENTE EN TUS OTRAS PELÍCULAS; QUERÍAMOS PREGUNTARTE UN POCO CUALES ERAN TUS INFLUENCIAS CUANDO LA REALIZASTE, O SI MÁS BIEN NO HABÍA NINGUNA.

— Cuando llegó la historia había dos posibilidades: o hacer énfasis en el “miserabilismo” de la historia, con Pepita la Pistolera viendo el pedazo de bizcocho en la panadería y no pudien-

do comprarlo, o tratar de contarla de otra manera. Para mí era muy importante la ternura que este personaje me generaba. Es decir, esta persona que en definitiva se había encontrado sin recursos económicos porque se habían llevado a su marido a un hospital psiquiátrico, no tenía profesión, no tenía trabajo, no tenía nada y se le había ocurrido dar este salto en el abismo de ponerse a asaltar casas de crédito. El grotesco tiene mucho que ver con mi personalidad. Me interesaba el hecho de poder meterme en la historia de esta mujer, con su sueño de rehacer su vida: tener un novio y poder tratarlo bien, poder estar bien vestida, poder estar bien maquillada. Fue ahí que, influenciada por la escuela húngara, seguí el consejo de tratar la historia con ternura y con

cierto humor. Porque iba a ser más fuerte, iba a llegar más si íbamos por ese camino. Ese desafío también tenía mucho que ver conmigo ya que en realidad soy así: paso todo el tiempo de la tragedia a la comedia. Soy una persona muy risueña, pero constantemente estoy encarando luchas, muchas veces bastante difíciles. Por consiguiente tengo muchos problemas, que me paso la vida tratando de resolver. El grotesco tiene mucho que ver con mi personalidad. Siempre me sentí muy cómoda con ese estilo y fue el que intenté llevar adelante en mis otras películas también.

UNA COSA QUE ME LLAMÓ BASTANTE LA ATENCIÓN DE PEPITA FUE LA ESCENA EN QUE ELLA VA CON SU NOVIO AL CINE A VER CAMILA, LA PELÍCULA DE MARÍA LUISA BEMBERG, Y ESO ME DIO UN PUNTAPIÉ PARA PENSAR SI TENÍAS ALGUNA MUJER CINEASTA DE REFERENCIA EN ESE MOMENTO, PORQUE EN ESE ENTONCES BEMBERG ERA UN POCO “LA MUJER DIRECTORA” RIOPLATENSE. NO HABÍA MUCHAS, PERO ERA LA MÁS CONOCIDA, LA QUE TENÍA UNA FILMOGRAFÍA MÁS CONSISTENTE. QUERÍA SABER SI ERA POR UNA REFERENCIA TUYA,



O SI MÁS BIEN CAMILA REPRESENTABA UN TIPO DE CINE “POPULAR” QUE PEPITA PODÍA LLEGAR A VER.

— La película que Pepita iba a ver en el cine podría haber sido dirigida por un hombre. Estaba esa escena (la del fusilamiento) que me gustaba que ella viera con el novio, pero no hubo ninguna guiñada a María Luisa Bemberg, ni ningún ánimo con respecto al hecho de que ella fuera una mujer. Fue una escena que tomé, que podía haber sido hecha por cualquiera y que me servía para lo que necesitaba. Te digo esto porque muchas veces la gente quiere ver en mí cosas que no son. Por ejemplo, muchas veces me han tildado de cineasta feminista. Por supuesto que soy feminista: ¿quién no es feminista? Es ridículo no serlo. ¿Quién no quiere que las mujeres tenga-

mos los mismos derechos que los hombres? Si sos más o menos evolucionado, si más o menos tenés una mínima cultura y si no sos un animal... Lo que no quiere decir que yo crea llevar adelante el estandarte de la lucha feminista en este planeta. Es decir, mi estandarte es otro. Las cosas que me conmueven son la injusticia y ahí muchas veces los personajes protagónicos son hombres. Ha sido más bien una casualidad que varias de mis protagonistas sean mujeres. Pero por ejemplo, en mis dos primeros cortometrajes, los protagonistas son masculinos. No hay que ver intenciones que no hay. Muchas veces me han querido hacer decir algo que yo no he dicho nunca, como por ejemplo que es mucho más difícil hacer cine siendo mujer que siendo hombre. No lo sé. Yo no lo viví así.

Yo viví que hacer cine es muy difícil, difícilísimo. Que lo más difícil de todo es tener una buena historia. Parir una historia que interese, que hable de algo y que al mismo tiempo llegue al espectador. Para mí eso siempre ha sido una preocupación: que lo que yo hago llegue al espectador. Ahí es donde el humor del grotesco me permite entretener y de fondo hablar de algo que da para pensar. A mí lo que me interesa es que la gente que va al cine piense. Porque es también lo que yo busco cuando voy al cine. Quiero que la experiencia me aporte algo. Y lo segundo más difícil es llevar esto a la pantalla: imágenes en movimiento con situaciones y con actores que actúen de manera verdadera. Toda la fabricación me parece de una complejidad inmensa, y particularmente en mi caso que todas las películas son siempre

complicadas: muchos personajes, muchas escenas, mucho todo. Nunca, never, jamás, tuve un problema extra por ser mujer.

Otra cosa que se me atribuye es que, al ser mi hermano y padre políticos, yo pude llevar una carrera cinematográfica porque mi familia me la facilitó. La gente no tiene idea de que yo en el 82 me fui a vivir a un país donde nadie me conocía, donde mi familia no existía, donde llegué con una mano atrás y otra adelante, huyendo de la dictadura uruguaya no por problemas políticos sino económicos. En Bélgica nadie tenía la menor idea de que mi padre era político. Yo no tenía un mango y tenía que lucharla. En ese sentido yo tampoco sentí que fuera discriminada por ser mujer. Yo concurso en Bélgica para el fondo de cine, gano o pierdo en función de que hay un jurado que decide si lo tuyo es bueno o no, con fundamentos o sin ellos. Yo me presento y en general me ha ido bastante bien. Entonces, hay mitos sobre mi persona, como que soy amiga de Spielberg y que vivo en Los Ángeles. La realidad es que soy una artista pobre que intenta hacer su trabajo.

¿QUÉ RECORDÁS DE LA RECEPCIÓN DE PEPITA EN ESE MOMENTO?

— Antes de hablar de la recepción, me gustaría hablar de lo difícil que fue hacer esa película. Tenía muy poco dinero, había muy poca experiencia en Uruguay y tenía que trabajar con un equipo que era inexperto, que lo máximo que había hecho eran publicidades de 30 segundos, o trabajos documentales, pero

en trabajos de ficción había muy poca práctica. Entonces cada noche del rodaje lo que tenía que hacer era suprimir escenas porque veía que no nos iba a dar el tiempo. No había un decorador profesional, no había decorado, llegábamos y las paredes estaban vacías, había que hacer magia. Entonces yo fui limitando las escenas principales, limitando a un lenguaje que se centrara en los actores, que era lo mejor que tenía. No había siquiera un director de fotografía experimentado (vino un chico de Chile que luego hizo carrera pero que en ese momento estaba en sus comienzos en lo que a ficción se refería). Yo nunca me había ocupado de la iluminación porque siempre había tenido un director de fotografía experimentado a mi lado. Cuando terminé **Pepita** pensé que me iban a tirar con ladrillos en la cara. Dije: “yo me voy a Bélgica de nuevo y lo que voy a recibir son noticias de que todo les ha parecido un espanto”. Y la verdad es que lo que sucedió me sorprendió muchísimo.

El estreno de la película se hizo en el Festival de Cine de Viña del Mar, que era un festival bastante prestigioso, sobre todo en aquella época, e increíblemente me dieron el primer premio. Después a Manuel Martínez Carril, el director de la Cinemateca, le pareció muy buena y le dio mucho bombo. Él tenía una influencia sobre la crítica en general, sus opiniones siempre eran respetadas y además lo que él decía estaba validado por los premios que la película iba obteniendo por todas partes. Yo no sé si ustedes saben que hay un director de cine argentino bastante importan-

te, José Martínez Suárez, que dirigió durante un tiempo el Festival de Mar del Plata, que cuando daba clases tomaba **Pepita la Pistolera** como ejemplo de cómo se puede hacer con poco dinero una película que hable de algo y que llegue a la gente. Una vez me llamó y me dijo: “soy fulano de tal y soy la persona que ha visto **Pepita la Pistolera más veces**”. ¡Yo creía que esa era Gabriela Guillermo que en aquel momento era proyeccionista de Cinemateca! La película fue seleccionada en Chicago, en Francia, empecé a viajar con ella a todas partes y se vendió a varios países. En Uruguay estuvo un mes en cartel, en Cinemateca Pocitos, y al mes bajó con sala llena. La vieron 11.000 espectadores. Esteban Schroeder no dio el paso, que en aquel momento parecía loquísimo, de ir al Cine Plaza a seguir exhibiéndola. Era un vídeo, hecho en U-MATIC. En aquella época, en Dinamarca, nacía el DOGMA y su famoso manifiesto, a partir de un simposio impresionante que hubo sobre cómo hacer películas de bajo presupuesto, rebelándose contra la estética carísima norteamericana. Poco a poco me empecé a dar cuenta de que eso yo lo había hecho por necesidad. Es decir, no había un mango, pero sí había una historia muy linda, había actores impresionantes como Margarita Musto y faltaba todo lo que costaba caro. Una vez que bajó de cartelera, estaba en todos los videoclubs del Uruguay y durante meses estuvo agotada, no se podía alquilar porque ya estaba prestada. Después la pasaron por televisión. Es decir, todo ser viviente que estaba en Uruguay en ese momento, vio **Pepita la Pistolera**.

Para mí fue muy impresionante porque en definitiva tenía un mensaje muy fuerte: a la gente la juzgan por lo que hace, pero nadie juzga la situación en la que está inmersa. Y el Estado no ayuda a quienes tienen problemas económicos en Uruguay. Al menos en esa época era así, capaz ahora mejoró un poco, pero andá a saber. No hay un Estado que proteja. Y te pueden haber vendido un verso de que si sos mujer te vas a dedicar a cuidar a tus hijos, pero pasa una desgracia en tu vida, como que se te muera tu marido o entre en un hospital psiquiátrico, como fue el caso de Pepita, y quedás desprotegida, nadie hace nada por vos. Esa era la crítica que yo quería hacer. Me dijeron, mucho tiempo después, que yo, de forma inconsciente (y esto me llamó mucho la atención, pero en definitiva parecía cierto) había colado otro mensaje que se trasunta de la película y es que si el mundo estuviera gobernado por mujeres todo sería mucho mejor. ¡Pero juro que soy inocente! [Risas] No lo hice por gusto, sino que simplemente ella tenía ese problema y las chicas de las casas de crédito finalmente la comprendían y la querían ayudar. Ella tenía que mentir para que la ayudaran y la historia que decía no era verdad, pero en un punto sí lo era: decía que la obligaban, que dos hombres la forzaban a cometer los robos. La verdadera Pepita era muy machista, le tenía miedo a los hombres, incluso lo dice en la película: “Si estas casas hubieran sido atendidas por hombres yo no me hubiera animado jamás”. Había varios mensajes sociales y políticos muy fuertes que se desprendían de la historia y que se contaron, algunos de for-

ma consciente, otros de forma inconsciente, pero de una forma u otra era lo que me había movilizado.

Estaba muy contenta de que todo esto llegara porque, ¿qué sentido tiene crear un mensaje político si nadie ve tu película? Estaba feliz de la vida.

¿CUÁL FUE TU ROL EN LOS PRIMEROS AÑOS DE LA ESCUELA DE CINE (ECU)? ¿CÓMO FUE ESE PROCESO? ¿QUÉ IMPLICÓ FUNDAR UNA ESCUELA DE CINE EN URUGUAY EN ESOS AÑOS EN LOS QUE TODAVÍA NO ESTABA INSTAURADO EL CINE COMO CARRERA O LICENCIATURA?

— Para mí fue apasionante. A partir del éxito de **Pepita la Pistolera** empecé a dar clases en Cinemateca, cursos aislados, primero de dirección de actores, después de realización y de guion. Martínez Carril tomó la decisión de que era el momento de fundar nuevamente una escuela de cine, porque la de Cinemateca había existido pero había cerrado. Yo acepté ser la directora pedagógica, encantada, y dar los cursos que yo pudiera dar. Diseñé un programa, similar al de la Escuela de Cine de Bélgica, pero sacándole lo que me había parecido inútil y agregándole lo que me parecía que había faltado. Me quedó bárbaro [risas]. Desde el punto de vista pedagógico, que era mi responsabilidad, yo estaba encantada, y tenía clarísima una cosa: era fundamental (y toda Escuela de cine que no tenga esto no es seria) que todo aspirante a director de cine pasara por la etapa

de ser autor de sus ejercicios (un cortometraje, un montaje de diapositivas, un reportaje documental, un trabajo radial, un clip, lo que fuere) pero en el cual tengas la responsabilidad de ser el autor del trabajo. Si no está esa etapa en que vos hacés, es lo mismo que hacer cerámica sin arcilla. Podés estudiar cerámica fenicia, conocer todos sus detalles, pero si no tenés la experiencia de trabajar la arcilla con tus manos, no sabés hacer cerámica. Siempre insistí mucho en esto, para mí era algo no negociable, era una de mis demandas. La segunda era que yo no me podía hacer cargo de la parte económica. Yo no tenía ni idea de esa parte, en el sentido de que una escuela necesita fondos. Necesita que los alumnos paguen, pero también necesita apoyo del Estado. A partir de la fórmula económica que existiera iba a adaptar mi programa para que esto fuera posible, para que los alumnos tuvieran su experiencia como autores de sus obras individuales. Esa fue mi premisa y mi punto de partida.

La Escuela fue la experiencia más alucinante que pudo existir, porque todos los mejores actores que había en Uruguay circularon por ella haciendo sus ejercicios de actuación con los alumnos, gratis. Todos los músicos uruguayos, los más fantásticos y divinos y espectaculares pasaron por la escuela para realizar sus clips, gratis. Era un permanente hormigueo de talento. Los alumnos tenían posibilidades increíbles. Pero también había una parte muy compleja, y era que los equipos fallaban. Habían sido una donación de Dinamarca y cada tanto había que repararlos. A lo que se agregó otro fenómeno, que a mí siempre me pareció lamentable, y me



seguirá pareciendo lamentable hasta el día de hoy, que es qué muchos alumnos que se inscriben en una escuela de cine están más preocupados por que los equipamientos sean caros, sofisticados, de última generación. A mí me importaba muy poco en qué soporte se hacía, porque vuelvo a insistir, lo más difícil es tener una idea, plasmarla en un guion, que este guion se plasme en un guion técnico en el que luego haya planos que se filmen, que después se editen, se agregue música y sonido, y al final sea una cosa potable y que se entienda lo que quisiste hacer. Eso es lo más difícil del mundo, te lo juro, de verdad. Siempre sostuve que un director lo primero que tiene que aprender es el lenguaje y saber contar una historia aunque sea en VHS.

Empezó a haber problemas económicos, y fue ahí donde surgió el otro dato de toda esta ecuación, que yo no conocía y era que se pretendía que la Escuela de Cine fuese una fuente más de financiamiento de la Cinemateca Uruguaya, en especial para su actividad principal que es el archivo de cine. Es decir, el agujero económico permanente de la Cinemateca se pretendía que fuera pagado con un superávit que hubiera en la ECU. Y la ECU no solo no tenía superávit, sino que tenía un déficit, lo cual era lógico. Los alumnos empezaron a estar enojados, luego se empezó a generar la idea de que la ECU no podía ser bicéfala, porque por un lado yo dirigía la parte pedagógica y Mario Jacob la parte financiera. Él racionalizó todo, fue muy inteligente lo que hizo, pero de golpe se empezó a hablar mal del "bicefalismo". Yo no entendía de qué hablaban, pero era básicamente que yo dirigía una cosa y Jacob dirigía otra. Y yo no

entendía, porque como profesional yo siempre decidí en función del dinero que manejara una producción, en un diálogo permanente. Es decir, si no hay plata, en definitiva, tal ejercicio no se hace, o se hace de otra forma. Pero el diálogo no funcionaba. Yo creía que teníamos convenios que nos permitían hacer tal o cual ejercicio de televisión y de golpe se decía que en realidad no se podía hacer. De golpe se empezó a generar una especie de mala onda y cuando me di cuenta que esto era un problema de poder y del bicefalismo, decidí abrirme.

Si hay algo que no me interesa en este planeta es el poder. Pero para nada. Si lo que yo propongo no les interesa, si ni siquiera están dispuestos a negociar los números y lo que está molestando en esta historia soy yo, no hay ningún problema, me voy y ya está. Si tengo mis películas para hacer. Si mi carrera principal es hacer cine y no enseñar. Fue muy triste, porque a mí me había gustado mucho ese proyecto. Y sinceramente creo que la ECU vivió su mejor momento en aquella época, porque por lo menos yo tenía claro eso: que los alumnos tenían cada uno que hacer su experiencia autoral y no hacer todo en grupo. Es fundamental para un autor pasar por todas las etapas y ver el resultado final de su trabajo, para poder juzgarlo, y sacar sus propias conclusiones. Después conocí personas que habían hecho la Escuela de Cine entera, que se habían recibido de directores de cine y que no habían dirigido nunca nada, que habían formado un grupo donde otros dirigían y ellos solo veían por arriba del hombro. Sorry, pero no. Si en una escuela de cine un estudiante de director no tiene derecho a hacer la mayo-

ría de los ejercicios de su propia autoría quiere decir que se lo está trampeando.

Hay muchos docentes que no han dirigido y muchos directores que no les gusta la docencia. Yo tenía las dos cosas y esa oportunidad se desaprovechó. Lo lamento, juro que hice todo lo posible. Salí de ese proyecto muy dolida: los alumnos que reclamaban que los equipamien-

"Siempre sostuve que un director lo primero que tiene que aprender es el lenguaje y saber contar una historia aunque sea en VHS."

tos no andaban, que además hubieran querido que se rodara en película, la Cinemateca que quería plata para el archivo, Martínez Carril que se quejaba del bicefalismo. Fue el fin de mi participación como directora pedagógica pero mientras duró fue apasionante.

¿DURANTE ESTE PERÍODO YA ESTABAS TRABAJANDO EN EL PROYECTO DE EN LA PUTA VIDA (2001)?

— Sí, lo tenía bastante dejado de lado porque de las 8 de la mañana hasta las 12 del mediodía daba clases a los egresados de la Escuela Multidisciplinaria de Arte Dramático (EMAD) que habían venido a la ECU a hacer un posgrado. De 19:30 a 23:30 daba clases a los alumnos de realización. En el medio tenía que hacerme cargo de la dirección pedagógica, es decir, hablar con todos los otros docentes para que todos siguiéramos con la misma continuidad. Además de todo esto, tenía un bebé que había

nacido dos meses después de que empezara a funcionar la escuela. Imagínense que durante esos dos años yo había enlentecido bastante mi trabajo de directora, que pude luego llevar adelante. Con respecto a **En la puta vida**, mientras estaba haciendo **Pepita la Pistoletera**, María Urruzola (que en aquel momento éramos muy amigas) estaba con la historia de Milán [se refiere a el libro **El Huevo de La Serpiente**]. De hecho, me mostró el manuscrito y yo pude darle alguna crítica con respecto a eso, principalmente destacar la historia de una de las chicas. Cuando terminé **Pepita** me puse a intentar llevar a cabo ese proyecto cinematográfico, a partir de los elementos que había. Lo primero que hice fue firmar un contrato con María para comprarle los derechos de adaptación del libro, pues pese a ser una historia real que podría haber contado sin pagar derechos de autor, me parecía importante respetar que la historia me había llegado a través de ella. Había que conseguir financiamiento y me postulé al FONA, lo gané, después me postulé en Bélgica a la Comisión de Films y ahí conseguí una suma más considerable. A esa altura yo ya era la presidenta de la Asociación de Productores y Realizadores de Cine del Uruguay (ASOPROD) y desde allí pude conseguir que Uruguay suscribiera a Ibermedia. Fue una lucha cuerpo a cuerpo para que el gobierno suscribiera a ese fondo.

¿ESE FUE EL PRIMER CONTACTO DE URUGUAY CON IBERMEDIA, ES DECIR, EL MISMO QUE CONTINÚA HASTA AHORA?

— Exactamente. Esa gestión benefició a todo el sector hasta el día de hoy. Eso se pudo hacer porque Julio María Sanguinetti había firmado en Isla Margarita, Venezuela, la intención de que Uruguay suscribiera a ese nuevo fondo. Con ese interés de Sanguinetti, fui al Ministerio por Ministerio, sola, llevando adelante la gestión. Había ayudado a la persona que tenía que ir del Instituto Nacional del Audiovisual del Uruguay (el antecesor del ICAU) a evaluar cada uno de los proyectos. A cinco días de la primera reunión de Ibermedia, me entero que el expediente todavía tenía que pasar por cinco departamentos del Ministerio de Economía y si Uruguay no pagaba los 100 mil dólares de participación los proyectos postulados no iban a poder concursar. Proyectos cuyos dosieres ya habíamos mandado. Desesperada por los proyectos uruguayos que corrían riesgo de no poder participar, hice una gestión *in extremis* ante el Ministro de Economía.

La reunión era un sábado a las 9 de la mañana en Cuba y el cheque salió de la Tesorería General de la Nación a Ibermedia el viernes a las cinco de la tarde, cuando ya estaban cerrando los bancos. Y por supuesto, en ese momento no había ya más nadie en el INA para mandar el fax informando que ese dinero ya había sido depositado. Entonces tuve que mandarlo yo, desde mi casa, directamente al Comité Inter-gubernamental de Ibermedia. Si Uruguay forma parte de Ibermedia (y digo esto sin ánimo ninguno de protagonizar, porque para pila de

cosas no fui protagonista) juro por Dios que fue una lucha que yo llevé adelante cuerpo a cuerpo hasta el último minuto y que quedó para beneficio de todos los cineastas uruguayos.

¿CÓMO FUE EL TRABAJO DE INVESTIGACIÓN PARA LA PELÍCULA?

— Lo primero que hice fue conocer a la chica que había zafado de la red y que era un poco la protagonista del libro de María (en el libro se llama La Joven de Milán y en mi película se llama Elisa). A esa persona me la presentó ella misma y tuve una charla donde le pude preguntar muchísimas cosas que me eran importantes para el guion. Fue ahí que empecé a comprender que el paso a la prostitución en Uruguay se trata, muchas veces, de personas que no ven cómo pueden elaborar un sueño o algo que las haga avanzar en la vida. Después fui a la Asociación de Meretrices del Uruguay y tuve una charla muy interesante, con preguntas muy concretas, como por ejemplo si las chicas en bulevar Artigas a las tres de la mañana en invierno, vestidas tan ligeramente, no se mueren de frío. Y entonces me respondían: ¿pero vos te pensás que en una fábrica a las cinco de la mañana no te morís también de frío? Comprendí que había otra manera de ver las cosas, fuera de la lógica del pequeño burgués que juzga muy negativamente a las prostitutas porque “venden su sexo”. Y me interesó mucho esa otra manera. Personas que sin tener perspectivas dan ese paso para manejar una suma de dinero que les permita llevar a cabo sueños elementales: comprarse un saquito, tener los zapatos

que tienen que tener, poder comprarle ropa a sus hijos, dejar de tener las privaciones que la pobreza te genera. Yo siempre había creído que era el hambre. Pero no necesariamente llegan a esa situación para prostituirse.

PENSANDO EN ESTA INVESTIGACIÓN QUE VOS HICISTE DENTRO DEL MUNDO DE LA PROSTITUCIÓN, ¿CÓMO FUE EL TRABAJO DE TRASMITIRLE ESO A LAS ACTRICES, EN ESPECIAL A TU PROTAGONISTA? VOS TENÉS UNA FORMA DE DIRIGIR A LOS ACTORES QUE ES BASTANTE PARTICULAR, EXPRESIVA, Y QUE ES EXCEPCIONAL DENTRO DE LA FILMOGRAFÍA URUGUAYA.

— Yo trabajo el sistema Stanislavski para la dirección de actores. Este método se basa mucho en la vida, en los problemas concretos de la vida. Lo que tenía que hacer era expli-

carle a la actriz qué problema tenía su personaje, convencerla de que ese problema era muy importante y que comprendiera el razonamiento que hay detrás: me sacrifico un tiempo haciendo esto, unos meses, porque la historia era que ganaba 1.000 euros por noche. Esa es la lógica: vas, te prostituís cuatro meses, volvés y cambias tu vida. Yo no lo haría, fundamentalmente, porque me moriría de miedo, pero hay personas a quienes les da mucho más miedo otras cosas, como vivir una vida entera en la privación permanente. Ella tenía que pasar a ser, como lo dice el sistema Stanislavski, la mejor abogada de su personaje. Y yo, directora, soy la que tengo que conseguir eso. Soy la que tengo que lograr que mi actriz defienda su personaje, toda la lógica de todo lo que hizo, con uñas y dientes, y que sea capaz de arañar al que no lo entienda. Eso se consigue mediante muchas charlas. Luego, al dirigir cada escena, siempre hay que basarse en lo que el personaje quiere obtener en ese momento. La investigación, en definitiva es algo muy laborioso.

Tenía el libro de María Urruzola con detalles de todo color y categoría, tenía las cosas que me interesaba saber, sobre todo cómo das el paso a la prostitución. Cómo es que una chica más o menos normal, que estudia o no estudia, que trabaja o no trabaja, que tiene



un problema más grande que otro, decide un día empezar a pararse en una esquina para prostituirse. Es muy salado. Eso era lo que quería entender. Y en definitiva lo fui entendiendo y eso fue lo que me permitió explicarlo en la película. Después hubo muchas cosas que tuve que inventar. El bar en el que ella se prostituye por ejemplo, donde conoce al personaje masculino, no sé si son así en realidad. Había cosas que tenían que ver con el estilo. Cosas que fueron naciendo a partir del grotesco y también desde la idea de no caer en lo miserabilista, en lo patético, para poder hablar del sueño del personaje y del problema inicial, sin juzgar. ¿Por qué la falta de perspectiva? ¿Por qué una persona tiene que recurrir en Uruguay a prostituirse para poder poner una peluquería? ¿Por qué no hay un ministerio de pequeños emprendimientos, para que la gente no tenga que llegar a situaciones como pararse en una esquina para ver si puede cumplir su sueño? ¿Por qué no hay nada!? O acaso en aquel momento no lo había. Y eso era de lo que quería hablar. Y quería hacerlo de una manera que le llegara a la gente.

Creo que uno siempre termina hablando de uno, porque en realidad, es lo único de lo que realmente se sabe hablar. Lo que más me interesa es lo mal que funciona el mundo, todas las normas que hemos creado y cómo tratamos de violarlas todo el tiempo. Eso es un tema que me interesa muchísimo. La anarquía. ¿Por qué no podemos vivir sin normas, si las odiamos? No conozco a nadie que tenga ganas de pagar impuestos. El personaje de la prostituta de **En la puta vida**, es el personaje

anarquista por excelencia. Pone una bomba a la institución de la familia. Y sin embargo las prostitutas se declaran las primeras defensoras de la familia, porque no compiten con la mujer del que recurre a ellas, no se lo quieren robar. Naná me dijo eso: "Nosotras somos las mejores defensoras de la familia porque no le vamos a sacar el marido a la mujer. Le vamos a dar al marido lo que ella no le da." Eso me pareció increíble. Una lección de vida.

¿CÓMO TRABAJÁS LOS CAMBIOS DE TONO EN TUS PELÍCULAS? EN LA PUTA VIDA COMIENZA UN POCO COMO UNA COMEDIA PICARESCA Y POPULAR, Y TERMINA CON UNA LÓGICA MÁS DE POLICIAL Y DE PELÍCULA DE JUICIOS. EN POLVO NUESTRO QUE ESTÁS EN LOS CIELOS (2008) EMPEZÁS DE UNA FORMA BASTANTE REALISTA Y TERMINA EN UN DELIRIO SURREAL. ¿CÓMO VAS MANEJANDO ESE CAMBIO DE TONO? ¿SE DA NATURALMENTE O ES ALGO PREMEDITADO?

— Es algo premeditado. Hay gente que encuentra que hay una falta de lógica en el estilo, sobre todo en **Polvo nuestro**... Los que la entendieron mejor, comprendieron que la mezcla de estilos era justamente el estilo de la película e incluso hablaron muy bien de ella: Héctor Manuel Vidal, Ronny Melzer o Fernando Birri. Ellos entendieron maravillosamente lo que quiso hacer. Por otro lado, me parece increíble que se pueda llegar a decir que mis películas son comerciales. Porque realmente hay una búsqueda muy fuerte por dar un mensaje político

Elisa, el personaje que protagoniza la actriz Mariana Santangelo
-En la puta vida.



y social. Una búsqueda para que el estilo no sea el simple entretenimiento estúpido, sino que el humor se base en los absurdos de la realidad, lo que me permite por ejemplo generar una crítica y una reflexión. Hay un juego para pasar de un estilo a otro, que no es para nada fácil. En **Polvo nuestro**... para poder terminar en una cosa surrealista había que generar algo surrea-

lista en el principio, poner alguna pincelada. Y no la podías poner de cualquier manera. Tenía que relacionarse con lo que pasaba entre esos personajes, con el rol muy particular que tiene la protagonista, por ejemplo. Todas esas cosas fueron bastante osadas, bastante complejas. Siempre escribo once, doce, trece versiones de guion. Hago consultas con gente muy salada, gasto muchísimo dinero en *coachings* y en cosas para justamente poder tratar todos estos temas. Con **Polvo nuestro**...fui seleccionada durante un año en un instituto holandés que se llamaba Maurits Binger Film Institute, que ahora no existe más. Primero para el programa de guion y después para el programa de realización, específicamente estudiando ocho horas por día todos los detalles de la película. Como **Polvo nuestro**... es una película coral, es decir que tiene varios personajes y que sigue varias tramas, tenía que ver cómo se encaraba eso. Entonces trabajé con una especialista en películas corales, una alemana, Dagmar Benke, quien lamentablemente falleció unos años después, con la que íbamos analizando minuto a minuto el guion. Trabaje en el Binger también con Molly [Malene] Stensgaard, que es la montajista de Lars Von Trier. Toda gente muy salada. Y yo dedicándole un año entero de mi vida, que por supuesto nadie me pagaba.

Entonces que alguien venga a hablarme de que mis películas son comerciales, me carcajea. Simplemente porque aprendí a dirigir actores y a crear personajes, y gracias a eso puedo hablar de un espectro del drama humano muchísimo más grande que los que no saben dirigir acto-

res, que lo único que pueden hacer es poner a un tipo con cara de culo mirando el infinito. ¿Y si no hacés eso entonces... sos comercial? También me dijeron que mis películas no eran uruguayas. ¿Pero cómo que no son uruguayas? Yo soy uruguaya, hablo de cosas que pasan en Uruguay, con actores, realidades, cuestiones uruguayas. ¿De qué me estás hablando? ¿Simplemente porque no soy deprimente no soy uruguaya? ¿En Uruguay no hay humor? ¿Ustedes no se matan de risa de vez en cuando? ¿No han ido nunca al Cabo Polonio? ¿No han fumado nunca un porro? No sé, les pregunto. ¿Tenés que ser un amargado necesariamente? ¿Y hacer películas amargadas y que cuando la gente vaya al cine diga “pará, me quiero matar, me voy, no quiero pagar guita por venir a ver esto”? Yo que sé.

Respeto el cine de todos. Y me encanta que en Uruguay haya pluralidad de voces, de autores. Y creo además haber sido parte fundamental de la estructura económica del cine uruguayo, porque después de Ibermedia fundé también Montevideo Socio Audiovisual, y eso fue a los piñazos. Se llamó Fondo a la Coproducción y lo inventé yo. Y le propuse la idea a Gonzalo Carámbula y después a [Mariano] Arana y a “Marita” [María Julia] Muñoz. Iba y les hacía la gráfica del 98% -que era lo que yo había conseguido- y les decía que necesitaba el 2%. Ya había ganado cuatro concursos, venía plata de todas partes del mundo a Uruguay para filmar la película y necesitaba el 2%. Y así fui conmoviendo almas. Y tratando de que todo lo que a mí se me diera quedara para

el cine uruguayo, para los que vinieran después. Siempre. Soy la primera en respetar que haya cines diferentes. El cine umbilical, el cine hermético, todo el que tenga ganas de hacer lo que se le dé la gana, que lo haga, ¿por qué no? Es más, he tenido que hacer *coaching* de películas con estilos que son totalmente diferentes al mío, pero lo importante es lo que quiere decir la persona que la está escribiendo. No que diga lo mismo que yo querría decir. Ya estoy yo para decir lo que quiero decir yo.

¿QUÉ TE LLEVÓ A PASAR DE LAS HISTORIAS MÁS BIEN REDUCIDAS DE TUS PRIMERAS PELÍCULAS A LA HISTORIA CORAL DE POLVO NUESTRO?

— Una de las dificultades que tiene todo autor cuando termina una película es saber cuál va a ser la película siguiente que va a hacer. Se te tiene que ocurrir algo. Y se te tiene que ocurrir relativamente rápido porque la dinámica es así. Yo siempre me he negado un poco a ser esclava de mi profesión. Ya bastante esclava soy de mi pasión por el cine, no quiero además que los demás me digan cuándo es que tengo que hacer una película. La hago cuando puedo. Entonces, en ese momento, lo fui a ver a mi coguionista y le hablé de varias posibilidades. Hay una realidad que yo viví al haber nacido en un determinado país, que atravesó una época impresionante que fue la predictadura y después, por supuesto, la dictadura. Y bueno, no sé exactamente cómo se fueron definiendo las cosas, pero yo entré a tirar informaciones, que

era lo primero que hacía siempre con János Kovács. Traer materia de cosas que había visto o vivido o que me había enterado que otros habían vivido.

La película no es autobiográfica por varias cosas. Primero, el personaje principal. Hay una idea detrás de la película que es la de hablar de la neurosis y de cómo todos los personajes de la película son neuróticos, salvo el personaje principal. El personaje principal es a-neurótica, es decir, no conoce la neurosis. Por lo tanto, desde el momento en que soy una neurótica profesional [risas], la película no pudo ser jamás autobiográfica. Nada de lo que hace esa chiquilina lo podría haber hecho yo. **Polvo nuestro...** a mí me agarró en un momento en que estaba haciendo una reflexión sobre mi propia épica. He sido un personaje épico, siempre luchando contra algo para conseguir algo, para lograr algo, para modificar algo, fundando algo [risas]. Estaba haciendo una revisión personal. Había empezado a meditar, a hacer artes marciales en una onda budista, había empezado a hacer todo un laburo diferente y había muchas cosas en el guion que no había vivido. No tenía un hermano que se hizo tupamaro, por ejemplo. No tuve ninguna relación con ninguno de mis hermanos tampoco. Mi padre era político pero el personaje del padre de la niña no tenía nada que ver con mi padre. Todas esas cosas fueron cuestiones que fue aportando János, para también darle una estructura. La idea era transmitir algo que sí había atravesado: vivir en un país que se transformó de una forma sumamente violenta. No solamente por las violencias que ocurrieron,



sino por cómo la gente tuvo que adaptarse. Cuando era chica nosotros no cerrábamos la puerta de calle con llave, nos íbamos a dormir con la puerta abierta. La única vez que nos robaron algo fue cuando mi padre era ministro, que había un policía en la puerta y nos robaron la bicicleta. Y pienso que fue el policía. [risas] Era otro universo. El policía estaba sentado ahí adelante el día entero y yo charlaba con él. Así se enteró que a mí me gustaban los animales y que me gustaban las palomas. Entonces el tipo había armado una trampa para palomas. Una especie de colador, que tiraba con un palo y mientras estaba sentado ahí todo el día me cazaba las palomas. Yo después les cortaba un poco las plumas del ala para que no se me escaparan. Mi infancia era eso. Y de golpe pasó a haber secuestros, balazos. Iba al Liceo Francés y veía los encuentros en la universidad, los tanques, todas las cosas que puse al final de la película, todo eso lo vi con mis propios ojos. Saber que a partir de un momento uno vivía en un país donde torturaban gente, donde mataban gente. Fue un espanto. ¡Un espanto! Un país tan tranquilo, donde no se cerraba la puerta con llave y el policía me cazaba las palomas, de golpe era un horror. Salía a la calle aterrorizada de que me llevaran presa aunque no había hecho nunca nada. ¿Qué iba a haber hecho? ¡Si tenía 16 años cuando el golpe militar! Pero quedé aterrorizada hasta el día de hoy. Llegué a Bélgica y vino un policía a verificar mi domicilio y yo aterrorizada de ver a un policía por más que nunca me había pasado nada. Eso fue lo que de alguna manera quise transmitir, ese cambio brutal que hubo.

Entonces, volviendo un poco a la pregunta inicial, ¿cómo no va a haber un cambio de estilo si hubo un cambio de todo? No solo el estilo cambió, cambió el ADN. ¿Y qué me van a reprochar, que cambié el ADN de la película? Y sí, cambié el ADN.

HAY ALGO QUE TAMBIÉN NOS INTERESABA MUCHO DE CÓMO ESTÁ CONTADA POLVO NUESTRO..., Y ES QUE ES UNA PELÍCULA FRAGMENTADA, BASTANTE EPISÓDICA EN ALGÚN PUNTO. QUERÍAMOS SABER SI ESO FUE DE ALGUNA FORMA UN RECURSO QUE USASTE PARA CONTAR ALGO TAN GRANDE Y CON TANTOS PERSONAJES.

— Honestamente no te sé responder esa pregunta. Cuando uno trabaja una película coral, tiene que tener la trama de cada uno de los personajes y de cada una de las relaciones entre ellos. En *Polvo nuestro...*, por ejemplo, está la trama de la mujer de Aurelio que quería reformar la casa y eso va a aparecer a lo largo de toda la historia. Es necesario decidir cómo esa trama se va a ir casando con lo otro y cómo al final la mujer en el incendio de la casa sigue tocando el piano y le dice al obrero que haga una pausita y “dentro de un rato seguimos”. Después tenía la trama de la relación de ella con el marido, de la relación de ella con la niña. Y todo es un puzzle muy complejo, que se trabaja con tarjetas. Porque en determinado momento perdés totalmente la noción de todo. Con *János* -que también trabajaba con la misma metodología- teníamos un gran pizarrón donde íbamos



colgando las tarjetas. Fui a Carolina del Norte, que es donde él da clases, en la North Carolina School of the Arts. Primero conseguí una beca para llegar hasta ahí. Quería escribir el guion con mi coguionista y me postulaba a una beca Fulbright para ir hasta ahí. Se trataba de multiplicar los panes y los peces para lograr hacer la película. Se puede comprender que cuando uno tiene tal nivel de lucha, lo que lo tiene que mover es algo muy importante, algo que para uno tenga un sentido.

Ahí había dos cosas que me podrían haber movilizadas: que la vida tenga un sentido a través de lo que hago, o mucho ego, muchas ganas de brillar. Pero si yo tuviera tantas ganas de brillar me hubiera quedado en Los Ángeles cuando fue la película [*En la puta vida*] para los Oscar. No me interesó nunca, jamás. Fui a Los Ángeles y me pareció un bodrio. Si a mí me importara el ego estaría brillando en Punta del Este. Me las habría ingeniado para hacer, hacer y hacer. Pero para lo que me las ingenio es para pensar, pensar y pensar. ¿Cómo no voy a tratar de pensar en el mundo en el que estamos, con el calentamiento climático, con el capitalismo que se morfa todo? ¿Voy a preocuparme por mi ego? ¿Yo, que soy una de siete mil millones de seres humanos en el planeta tierra? Hay que ser muy idiota para que lo que te movilice sea el ego, a los 62 años. En mí siempre hubo ganas de decir cosas. Y siempre me divertí mucho tener una profesión que pese

*Back Stage del hospital
en rodaje de
Polvo nuestro que
estas en los cielos. (2006)*

a lo sacrificada que es (porque sacrificas todo, pareja, familia, todo: hasta las horas de sueño sacrificás) te da la posibilidad de expresar lo que uno ve, colgado desde un ángulo diferente. Mi profesión, que es directora de cine, es tener un punto de vista diferente.

¿VOS CREES QUE LA AMBICIÓN DENTRO DEL CINE URUGUAYO ES ALGO QUE ESTÁ MAL VISTO?

— He decidido en la vida que hay preguntas que no me hago. Cuando uno aprende a hacer películas descubre que lo más difícil de todo es que se te ocurra una idea base de la película, al menos para mí. Hay tantas películas hechas. Tantas. ¿Para qué vas a hacer una película más si no vale la pena que sea hecha? Tengo la dificultad de que por mi personalidad bastante barroca y bastante tragicómica, las ideas que se me ocurren son siempre con muchos personajes, muchas escenas, muchas realidades porque yo soy también así. No es ni un mérito ni una virtud, es una característica de mi personalidad. Además, aprendí a hacer cine en Europa, donde me enseñaron un lenguaje y aprendí que los personajes tienen que vivir, que uno tiene que ver vida en la película y no una sucesión de retratos pausados. Y la vida que a mí se me ocurre está muy cargada de cosas. Y las realidades que me interesan son complejas.

Nadie puede creer, cuando nuestro **Polvo Nuestro...** en Europa, que se haya hecho con 1.200.000 dólares. Puede ser una cifra im-

Antonella Aquistapache
como Masángeles



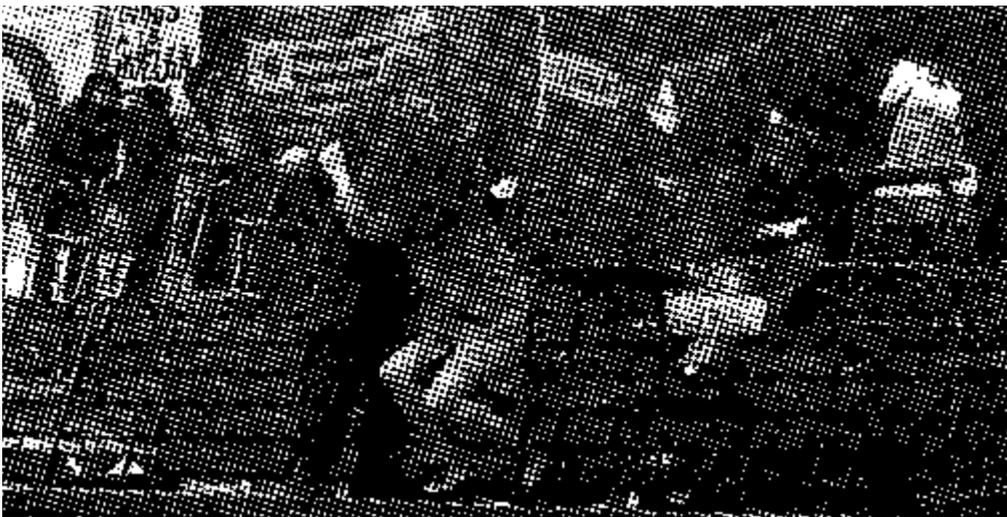
portante, pero todo el mundo sabe que en el cine cuesta todo muchísimo dinero. Y es una película donde hay mucha cantidad de personajes, de escenas, de efectos especiales, de decorados. Todo eso es muy, pero muy complejo. Al final uno lo quiere hacer de la mejor manera posible. Yo qué sé si es ambicioso o no. Es que no tengo la menor idea. Unos años después se me ocurrió escribir un guion sobre una chica

¿CÓMO VES TUS PELÍCULAS A LO LARGO DEL TIEMPO? ¿CÓMO VA CAMBIANDO TU PERCEPCIÓN DE LO QUE HICISTE, CÓMO LAS VES AHORA?

que se enamora de un director de orquesta. Toda la película sucede en una casa y son dos personajes. La presento en Bélgica a la Comisión de film, y la respuesta fue: “¿Qué te está pasando, estás enferma? Lo que nos interesa de vos es lo que sabes hacer”. Entonces Uruguay me pide a mí (que viví en Bélgica, que fui formada ahí, que aprendí una estética y que pasé por todas partes del mundo, que viajé, que di clases, que tomé clases, que aprendí, que hice no sé cuántos workshops de dirección de actores, de guion, para tratar de dilucidar cómo funciona ésta cosa) que haga de cuenta que nada de eso existe, que yo no existo y que mis intereses no existen. Parecería que querían que hiciera una película llana porque si no soy tildada de “ambiciosa”.

No he visto mucho del cine uruguayo de los últimos años, pero por ejemplo a mí una película como **25 watts** (2001) me encantó. **El viaje hacia el mar** (2003) me gustó muchísimo. Es decir, me encanta que haya otros autores, que hablen con una frescura diferente, de unas temáticas diferentes. Ahora, hay otras películas que no me gustaron, pero tengo derecho, ¿no? ¿O me tiene que gustar todo lo que es uruguayo? ¿A los uruguayos les gusta todo lo que es uruguayo?

— He sido siempre muy coherente conmigo misma, no sé funcionar de otra manera, entonces sigo haciendo lo mismo. Ahora tengo dos proyectos, muy buenos los dos, que están encaminados. Uno es un largometraje, otro una serie. Uno es inventado por mí junto con cuatro actores con los que estuve trabajando al inicio, es decir: empecé una experiencia diferente de partir de una idea a través de improvisaciones, que terminó siendo un proyecto ecologista, medio revolucionario. También todo re complicado. Muchísimos personajes, muchísimas cosas. Y después empecé un proyecto de encargo para un largometraje, basado en una historia real que sucedió en Bélgica sobre dos productores musicales que tuvieron éxitos enormes. Me pareció un tema poco interesante al principio. Comencé a ir a la ciudad donde vivieron, a investigar la historia y me empecé a apasionar, a tal punto que hice una investigación muy profunda durante un año y al final parí un documento que entusiasmó tanto a los productores que quieren transformarlo en una serie de 8 capítulos. Porque se trata de una historia sobre la música de los años 70 en un pueblo en el que, gracias a estos productores, sucedieron cosas bastante increíbles. En un momento fue el centro del rock internacional.



Llegaban grupos de todas partes. Fueron hasta Jimi Hendrix y Madonna en sus comienzos. Y después estos dos productores desconocidos empezaron a hacer éxitos internacionales y vendían millones de discos. Y yo siempre con el mismo interés: el de hacer trasuntar un mensaje importante. En el proyecto ecologista hay un mensaje muy fuerte. El otro proyecto, el de los músicos, trata sobre cómo el dinero pudre todo. Es un tema que amo. ¿Cómo no voy a amar hablar de que el dinero pudre todo? Me entusiasmo mucho contando historias que hablen de temas, pero que a su vez estén cargadas de anécdotas, de humor, de absurdos, porque el humor mío está muy basado en el absurdo.

Veo mis películas con mucho amor, porque las hice realmente con mucho amor, le metí mucha onda para poder hacerlas y consulté mucho, leí mucho y corregí mucho, intenté mucho. Y sigo haciendo lo mismo. Porque es lo que me apasiona. O sea que así las veo. Con amor. Por supuesto que habrá

cosas que me acordaré que tal día no se pudieron hacer exactamente como yo hubiera querido, pero es así en todas las películas.

ME SURGE PREGUNTARTE, ¿QUÉ COSAS DEL CINE ACTUAL TE INTERESAN MÁS ALLÁ DE TU PRODUCCIÓN?

— Bueno, por supuesto que me gusta ver cine. Pero no creo que un director tenga que ser como un crítico, una enciclopedia del cine universal. Uno ve para inspirarse, para ver otras temáticas, otras cosas. Mi forma de ver el cine no sigue la actualidad. No sé quién ganó el Oscar, por ejemplo, pero de golpe me veo toda la obra de Bergman, porque me mueve mucho. Me gusta bastante todo lo que hace Lars Von Trier y todos los del Dogma en general. Pero no estoy minuto a minuto viendo cada película que se estrena. Creo que la última película que fui a ver al cine fue **El hombre que mató al Quijote** (2018), de Terry Gilliam. Y películas de



colegas que me invitan. O series de televisión escandinavas, como **The Killing** (2011-2014).

Trato siempre de ver películas que tengan una carga importante. Cuando voy muy seguido al cine me arrepiento, porque no quiero plegarme a ver qué salió esta semana. Cuando una película me marca, prefiero no ver ninguna otra por varios días. Así me quedo pensando en por qué me interesó tanto, qué me enseña sobre lo que me gustaría hacer. Me parece que la preocupación principal que tengo es de qué hablar. Entonces leo mucho. Leo mucho de cosas espirituales, de cosas ecológicas, leo mucho de cosas artísticas. Y en cambio cuando sé que voy a hacer una película, investigo mucho el lenguaje visual. Me interesa mucho pensar el cómo, a través de qué planos se puede expresar lo que escribí en el guion. El montaje me apasiona y además no se olviden que tengo una actividad muy intensa de enseñanza. Sigo filmando permanentemente con los alumnos y por consiguiente me entreno permanentemente, tanto

en dirección de actores como en la parte visual. Entonces el problema siempre es ese. Vos tenés que hacer una cerámica y lo que tenés que ver es cómo tus dedos fabrican la cosa y no tanto “fui a todos los museos a ver todas las cerámicas del mundo”. Por supuesto hay un tema de cultura de base que uno tiene que tener, por supuesto que sí. Por ejemplo me gusta mucho la música. Con este proyecto musical estuve escuchando todas las músicas de los 70 y de los 60, todo lo que fue la guerra de Vietnam, canciones como “El desertor”, de Boris Vian, y ahí engancho todo un camino. Mi día está cargado de toda esa búsqueda y no tanto de buscar referencias ni mujeres cineastas, ni en hombres, ni en nadie.

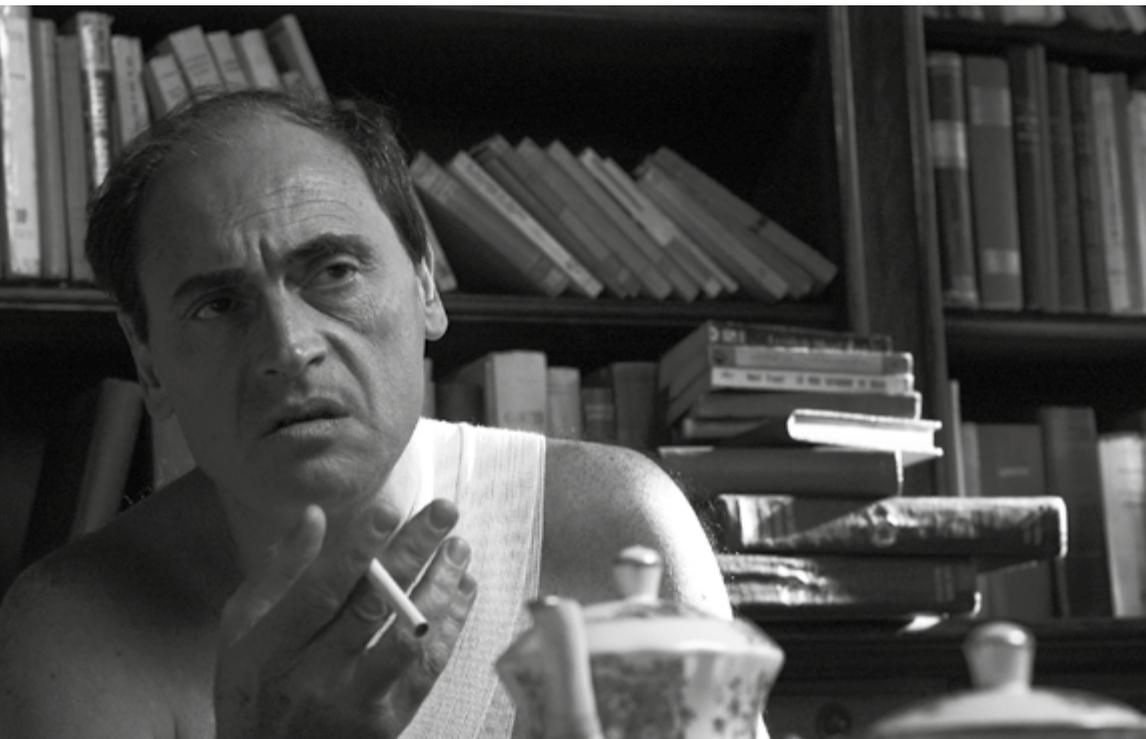
¿CUÁNDO VAS A EMPEZAR A FILMAR ESTOS PROYECTOS?

— Estamos recién en la etapa de conseguir financiamiento y todo depende de si se consigue o no. Y eso puede tardar. A mí me encantaría

empezar el año que viene a rodar algo ya sea el largometraje o la serie, esa es la idea. Se supone que vienen ánimos bastante fructíferos, luego de estos años que pasaron en los que viví muchas cosas de toda clase, color y categoría, pero que no fueron fructíferos a nivel de obra audiovisual. Pero a mí tampoco es un tema que me genere desesperación. Veo que le genera más desesperación a la gente que a mí. Me preguntan: “¿cuándo vas a hacer una película?” Y yo no sé, no vivo con esa desesperación. Me gustó mucho una cosa que dijo Lucrecia Martel, cuando le hicieron una nota y le decían “ahora en tu regreso con la película que hiciste...” y ella respondía, “pero yo no me fui a ninguna parte, no estoy regresando de ninguna parte, simplemente viví, amé, me peleé”. Algo así dice. Y yo también. Amé, me peleé, tengo hijos, les pasan cosas, tengo alumnos, doy

clases, vivo, viajo, me invitan, doy una conferencia en Bélgica, voy al Cabo Polonio mucho.

Ahora estoy muy metida en la resistencia que están haciendo diversos grupos de vecinos en el Cabo Polonio contra el Plan de Manejo que propone el gobierno, que me parece infame, increíble, de una ignorancia extrema. Quieren destruirlo y poner emprendimientos inmobiliarios importantes. Quieren vender el Cabo Polonio. La Intendencia de Rocha y el Ministerio de Ordenamiento Territorial. Y se basan en criterios ecológicos que está demostrado por cinco catedráticos universitarios de primer nivel que de ecológico no tienen nada, cero. Y bueno, eso me lleva tiempo y me interesa mucho. Entonces empecé a parir una película en el Cabo Polonio. Eso es muy incipiente. Estoy trabajando con tres actores, para armar un guion con ellos. ●





EL MUNDO DE MARTIANA VIÑOLES

POR ANDREA PÉREZ

FOTOS POR MAJO CASACÓ

Uruguay, 1976. Nace Mariana Viñoles: hija de Elia Edith Pacheco y Manolo Viñoles, y la menor de cinco hermanos. Crece en Melo, Cerro Largo, donde conoce y se enamora de la posibilidad de registrar la vida cotidiana a través de un lente. Se va a Montevideo, conoce el mundo profesional del audiovisual y decide irse a estudiar a Bélgica. Con el título en Artes del Espectáculo y Técnicas de Difusión y Comunicación del Instituto de Artes de Difusión (IAD) en mano, Viñoles vuelve a Uruguay. En 2005 filma su primer documental, *Crónica de un sueño* (2005), al cual se lo reconoce con el Premio Revelación y Premio del Público en el Festival de Ginebra, lo que le otorga visibilidad. Las inquietudes germi-

nales que nacieron en Melo encuentran su desarrollo en lo cinematográfico. A partir de esa primera película, recorre un camino de autodefinición y descubrimiento a través de documentales que son sumamente íntimos y al mismo tiempo (y quizás por eso mismo) universales. A **Crónica de un sueño** le sigue **Los Uruguayos** (2006): un documental televisivo encargado por Televisión América Latina. En 2008, realiza una película acerca de Tabaré Rivero y su banda titulada **La Tabaré, rocanrol y después**. La temática familiar, con connotaciones políticas, planteada en su documental debut encuentra su continuación en **Exiliados** (2011), financiada por el FONA. En 2015 estrenó **El mundo de Carolina** y durante la finalización de este número estrenó su última producción:

El gran viaje al país pequeño (2019). Estas últimas se distancian de los anteriores films familiares e intimistas en cuanto a las temáticas planteadas y la presencia de Viñoles como personaje, pero mantienen cierto vínculo personal con la realizadora como marca distintiva de una forma de hacer. Con esta entrevista, se confirma lo que sus películas parecen decir: lo íntimo y terapéutico que puede ser el cine como acción. El documental es para Mariana Viñoles un sendero de descubrimiento personal: *“Yo avanzo sin propósitos específicos pero sé más o menos el camino que quiero recorrer en mi vida porque me pregunto quién soy todos los días”*. Esta conversación es un repaso de sus inicios, los pormenores de su formación y su vínculo con el hacer.

Filmografía

CRÓNICA DE UN SUEÑO (2005)

LOS URUGUAYOS (2006)

LA TABARÉ, ROCANROL Y DESPUÉS (2008)

EXILIADOS (2011)

EL MUNDO DE CAROLINA (2015)

¿CÓMO FUE QUE EMPEZASTE A FILMAR?

— A los 11 años agarré una cámara de fotos que había en mi casa y empecé a sacar fotos de mi entorno familiar. Hay un registro fotográfico familiar que si no lo hubiese hecho no existiría. Imaginate... con 11 años fue simplemente porque había una cámara flotando por mi casa y decidí que tenía que usarla. El motivo por el cual la tomé fue porque mi hermano, que se había ido a vivir a Venezuela durante cinco años, volvía al país, entonces saqué fotos de eso. Hay unas fotografías malísimas de cuando mi hermano llega y de cómo fue el primer encuentro familiar con él, a través de las botellas y todo eso. Ahora que lo pienso, esto de cómo empecé a filmar o a registrar es algo que nunca había contado y es cómico que

fuese dejar un registro de algo vinculado con la temática del exilio, porque es una de las temáticas de mi trabajo. Después tuve la fortuna de recibir una cámara de VHS a los 18, que fue regalo de toda mi familia: mis padres y mis hermanos que son más grandes que yo. Todos hicieron una suerte de colecta. Ahí empecé a hacer un registro en video sin tener mucha idea de lo que estaba haciendo.

¿CÓMO FUE PARA VOS EN MELO VER PELÍCULAS Y DESPUÉS HACERLAS? EL CRUCE CINE-MELO, ¿CÓMO ES?

— Es gracioso porque, justamente, el cine en Melo se llama Cine Melo. El cruce cine-Melo suena poético. ¡Qué suerte que pertenezco a



una generación que todavía tuvo cine en el interior! Porque el Cine Melo existió hasta unos años después de que me vine a Montevideo, como la gran mayoría de los cines del interior. Ahora retomaron pero durante 10 o 15 años no tenías posibilidad de ir al cine, sentarte y ver una película. Pertenezco a la generación de la matinée: íbamos al cine y veíamos dos o tres películas seguidas con pausa en el medio. Ese es mi contacto con el cine de niña.

Vengo de una familia de trabajadores. Ninguno de mis hermanos se dedica a algo que tenga que ver con el arte. Y mi padre es un tipo que tuvo diferentes trabajos a lo largo de su vida, así como emprendimientos comerciales que, cada uno de ellos, fueron un fracaso. Él tenía un oficio que era ser clasificador de lanas y cueros, y eso en una ciudad de frontera era una posibilidad de hacer grandes negocios en su momento. Eso era lo que hacía siempre pero cada tanto tenía... ideas locas. Y su última idea loca, antes de fundirse por completo, fue comprar un videoclub. Eso sucedió durante mi adolescencia, que es el peor momento de un ser humano para vivir en el interior, y el videoclub, en ese sentido, estuvo buenísimo. Todas las películas estaban en casa y yo ayudaba a mi viejo, y así aprendí mucho de actores y directores. Después, cuando todo se terminó, recibí una gran herencia de películas en VHS. Es más, hoy en día mis hijos me dicen: "Mamá, ¿podemos ver una película de los DVDs cuadrados?". Me vine a estudiar a Montevideo, el videoclub cerró y empecé a trabajar en una productora que fue mi primer contacto con el hacer y con el costado más profesional del cine. Viendo películas en Melo podía imaginar cómo podía hacerse todo pero no tenía la más pálida idea.

¿Vos viniste a estudiar a Montevideo ya con la idea de vincularte con el cine espe-

cíficamente? ¿Cómo fue tu incursión en el medio?

No, no sabía mucho qué quería. Siempre me gustaron muchas cosas de lo artístico. Me gusta escribir y en ese momento dibujaba y hacía fotos. Pero nunca se me había ocurrido que existía una formación para esto. No lo sabía. Vine a estudiar Comunicación Social en la UTU y después empecé a trabajar en una pequeña productora porque un amigo mío de Melo me acercó a ellos. Empecé a trabajar fijo con una persona a quien considero como mi primer maestro que es Daniel Díaz. Él me enseñó pila de cosas. Hacía documentales institucionales, entre otras cosas. Es una persona muy generosa y en seguida me enseñó a agarrar las cámaras reflex y a editar, porque había una isla de edición U-MATIC, la cinta que funcionaba como la moviola. Cassettes grandes, ¡prehistórico en la historia del audiovisual! Era re joven, tenía veintipocos años y podía editar algo. Empecé a tener unas nociones de montaje que es algo que me encanta. Después esa productora cerró y me quedé sin trabajo. Pero trabajando allí conocí a una productora que se llama Elena Roux, que siempre fue una persona muy importante en el medio. Estaba desesperada por trabajar y Elena me agarró para trabajar con ella, haciendo asistencia de producción.

En aquel momento mi madre me mandaba surtidos desde Melo. Tenía una bicicleta, mi acreditación a la Cinemateca y un amigo que tenía la beca universitaria y que por diez pesos me invitaba a comer al comedor universitario, y nada más. ¡Es en serio lo que te digo! Cada tanto la llamaba a Elena para ver si había algo, y ella me dijo esa vez que Beatriz Flores Silva estaba buscando personas para trabajar en la película que estaba filmando, **En la puta vida** (2001), pero que no iba a pagar por el trabajo. Entonces me desaconsejó trabajar allí porque

Fotograma de Crónica de un sueño



las personas tienen que ser remuneradas porque sino prostituimos todo el mercado. Seguí las lecciones de mi maestra y no fui a trabajar al rodaje. Entendí perfecto lo que ella me estaba diciendo. Cuando terminó el rodaje, Elena me llamó para decirme que Beatriz solía tener una asistente y empecé a trabajar con ella como chofer, niñera, y tutti quanti y terminé trabajando como su asistente. Beatriz estaba casada con un belga, y fue él quien me propuso ir a estudiar a Bélgica. Su hijo mayor estaba buscando un plan para llenar una casa. A esa altura yo ya sabía que quería estudiar cine, pero pagarme la ECU era imposible. No tenía los medios y además mi familia se había venido abajo económicamente cuando mi padre cerró el videoclub. Estaba todo malísimo: esta-

ba por llegar el año 2000. Se veía venir. Beatriz me hizo la cabeza y esa noche no dormí pero al otro día de mañana ya había decidido irme. Le dije: "Me voy a Bélgica, ¿dónde es?". ¡No sabía ni qué lengua hablaban! Fui sin saber francés pero decidí irme tres meses antes de un examen de ingreso que había en la escuela a la que fui para aprender. Entonces me pasé tres meses mirando televisión y no me junté con los uruguayos ni nada. Aprendí un poco por lo menos para que ellos entendieran en mi examen de ingreso que la motivación que tenía era importante. Quería hacer dirección. Di el examen para realización y para dirección de fotografía. No pasé la primera opción porque como no hablaba francés, y menos escribía, no iba a poder con toda la parte de guion pero pasé el examen de Fotografía re bien. Había



Fotograma de Exiliados

aprendido muchísimo con Daniel y tenía la experiencia del oficio, y nociones de cuadro y montaje. Conmigo siempre es por el camino de al lado: el camino de tierra. Como ves, mi vida está marcada por el azar.

¿SENTÍS QUE LA CARRERA, A PESAR DE ESTAR DEDICADA A FOTOGRAFÍA, TE FORMÓ TAMBIÉN EN MONTAJE? ¿QUÉ SIGNIFICÓ ESE ACERVO TÉCNICO PARA TU DESEMPEÑO COMO DIRECTORA DESPUÉS?

— Sí. Viste que cuando estudias dirección pasa que sufrís un poco porque tenés como una falta de técnica. Le pasa a muchos directores. Aprendo

des a dirigir, a cómo manejar a tu equipo y a escribir, toda la parte de guion que es buenísima, pero te falta un poco de lo otro y cuando empezás a trabajar es difícil. Además, con los técnicos, que en general son varones, hay un modo de maltratar a los que no saben que es muy masculino, y los directores sufren mucho eso.

Si haces dirección de fotografía todo lo que tiene que ver con la composición está directamente vinculado con el montaje, tanto la parte técnica como la conceptual, entonces nosotros allá aprendimos mucho de montaje en sí, desde el punto de vista fotográfico. En esa escuela fui de la última generación que trabajó en fílmico. Estos cuentos que te hago son divinos, a mí me gustan también porque soy un poco romántica, pero por otro lado

para mí fue un desastre porque cuando salí el mundo era otro.

Lo que me parece que estuvo re bueno es que cuando hacés una carrera así, en una escuela bastante estricta, las críticas que recibís son técnicas, porque tu trabajo es técnico. Cuando hacés una carrera de realización es muy peligroso porque muchas veces podés salir peor de lo que entraste. Depende del docente... La parte humana corre en todos los ámbitos y si a vos un docente, porque es un frustrado, porque no logró hacer su propia película o lo que sea, decide destruirte porque no le gusta lo que hacés es muy fácil caer. Tenés que tener una fortaleza muy grande a los veintipocos años para creer que vos estás en lo cierto y todas las personas que te dicen que sos un desastre están equivocadas. Pasa mucho. De hecho, de la generación de directores que egresó en esa escuela de mi año creo que son muy pocos los que hoy se están dedicando a realizar. Todo eso yo no lo sabía pero me di cuenta que estuvo bueno que al final hiciera fotografía.

¿CÓMO FUE VOLVER A URUGUAY DESPUÉS DE ESA EXPERIENCIA?

— Me vine a Uruguay después de esos tres años, no pude volver antes porque no tenía plata. Ahí estaba por pasar este acontecimiento histórico que fue el primer triunfo de la izquierda, y ahí hice mi primera película: **Crónica de un sueño** (2005). Fue bastante fácil hacer esa película porque había estado alejada bastante tiempo de Uruguay, entonces volver y saber cuáles son las cosas que te mueven y dónde querés pararte y tirar un plano no fue muy complicado. Tenía la distancia justa. Fui a Melo a filmar eso. Fui con mi familia y fui a ver a mi viejo que estaba encerrado en un garaje. Mi padre, después de terminar

con el videoclub, los cueros y todo, y de que mi madre lo dejara definitivamente, decidió terminar el liceo. Terminó y después empezó a estudiar profesorado de matemática en el IPA desde Melo. Lo cierto es que hizo hasta segundo año pero descubrió algo con las matemáticas y empezó a escribir unos libros como de 700 páginas cada uno, que los hice revisar por matemáticos y que tienen sentido. Yo voy ahí para que él me muestre su casa porque se quedó viviendo en la mitad de la casa donde vivíamos todos antes. Usé la casa de mi familia en Melo como metáfora de la distribución de ese país en crisis, que estaba al borde de un cambio político muy grande.

¿CÓMO FUE QUE CONCEBISTE ESA METÁFORA? ¿LA PENSASTE ANTES DE LLEGAR A LO DE TU PADRE O TE DISTE CUENTA DESPUÉS DE ESA LECTURA?

— Sin duda que yo fui, intuitivamente, a buscar algo allí a lo de mi padre. La casa, la otra mitad, estaba alquilada por un hogar de ancianos de cuarta. Súper decadente. Capaz que siempre estoy en el puntito entre lo decadente, lo kitsch y lo poético, y por esa línea voy siempre tratando de no quedarme en un lugar. Digo porque era bastante fácil imaginarse una metáfora en ese lugar, que vincule mi historia personal con la del país. Creo que eso es lo que tiene de fuerte **Crónica de un sueño**, y **Exiliados** (2011) también. Cuento desde un punto de vista muy íntimo pero al final es una historia que repercute en cientos de miles de personas. No sólo de uruguayos sino cubanos, ecuatorianos y todo lo que es América Latina y el Caribe en estas experiencias a lo largo de la historia. Hay una búsqueda siempre que es un poco metafórica. Creo que mis películas son poéticas pero no

lo son de una manera rebuscada. Mi casa y esa piscina... circulo alrededor de esa piscina siempre. Mi madre todavía vive ahí y ahora estoy haciendo un proyecto que se llama, justamente, "La piscina". No puedo salir de ahí. ¡No puedo seguir al casillero de adelante! Nadie sabe de esto. El año pasado me gané el FEFCA (Fondo de Estímulo a la Formación y Creación Artística - MEC) con este proyecto. Es algo más experimental y la inspiración inicial son imágenes que filmé de mis hijos abajo del agua en esa piscina. No es un re-montaje de **Exiliados**, pero voy a agarrar muchos archivos que hay en VHS que están en esa película, de lo que había filmado desde los 18 en adelante. Todo lo que tiene que ver con el patio y hacer una reflexión sobre el paso del tiempo. Hay una búsqueda siempre que es un poco metafórica. Esa, la de mi padre y la casa, fue la primera y fue un poco inconsciente, entregando mucho y arriesgándome. Me gusta hacer así. Si no entrego no haría lo que hago con mi trabajo artístico. Si tengo que hacer un institucional me contengo ¿viste?, no hay piscinas. Mi último documental, **El mundo de Carolina**, que es una película tipo encuentro frente a frente es bastante no sé si metafórica es la palabra, pero sí hay como una metáfora de la vida. O una poética de la existencia. Me parece muy bonita porque me gusta esa cosa simple. Es simple.

VER CRÓNICA DE UN SUEÑO ESTE AÑO, COMO ES UN AÑO ELECTORAL, PARA MÍ FUE MUY INTENSO. VER A LOS MISMOS POLÍTICOS... NO SÉ. ME IMPRESIONÓ. CASI EN LA MISMA DINÁMICA.

— Sí, porque está toda esa parte de la película que es en el pueblo, con los políticos que mentían en el Interior... todo eso. Un discurs-

o cualquiera de Sanguinetti en Melo. Nunca se imaginó que iba a haber una cámara, que era la mía, que iba a registrar a largo plazo esos hechos. Lamentablemente, el problema que tienen esas películas es que hubo un formato poco grato de transición entre el VHS y el HD que fue el Mini-DV. Mis tres primeras películas están filmadas en Mini-DV que es un formato para tirar en la basura. Es peor que el VHS. Pero bueno, sin dudas que esa película debe ser impactante de ver ahora.

¿NO VES TUS PELÍCULAS DESPUÉS DE HACERLAS?

— Las veo si hay una circunstancia. Si ahora me invitan a proyectar **Exiliados** la veo. No haría eso que hacés cuando estás proyectando algo que acabás de hacer, que te vas de la sala porque ya estás cansada de verla diez mil veces. A mí me gusta en general quedarme. En esas instancias veo mis películas de nuevo, pero sola en mi casa jamás. Además con **Exiliados** particularmente tengo un problema porque es la única película de las que hice que siento que el montaje no está terminado. La quiero re-montar y además tiene que ver con mi voz en off. Así que imaginate, si me molesta mi propia voz ¡qué voy a verla!

¿VAS A HACER OTRO MONTAJE EVENTUALMENTE ENTONCES?

— Sí. No necesito mucho tiempo para hacerlo pero necesito dinero para poder tomarme ese tiempo. Eso pasa también en la vida: uno cuando es más joven necesita menos dinero para las cosas pero a medida que la vida avanza... y yo ahora tengo dos hijos. Lamentablemente hay cosas a las que no me puedo dedicar por amor al arte, por lo menos por ahora. Ese dinero puede aparecer de cualquier parte, no es que me

vaya a presentar a algún fondo. Puedo aprovechar que pinta tal trabajo y uso ese dinero y un mes de mi vida para re-montar. Además los cambios que quiero hacer no requieren mucho trabajo porque no es que reharía la película. Es simplemente que siento que le faltó un tiempo de montaje. 15 días.

SUPONGO QUE ES DIFERENTE CON CADA PROYECTO PERO, ¿CUÁL ES EL MOMENTO MÁS DIFÍCIL DE HACER UNA PELÍCULA PARA VOS?

— Sí, todas las películas son diferentes. El momento más difícil del proceso para mí es filmar en sí porque, directamente, no trabajo con un

equipo reducido: trabajo sola. Empecé trabajando con un sonidista que es mi ex. Y antes de que fuera mi ex, a partir de **Exiliados** decidí trabajar sola porque había unas escenas que eran con mis hermanos hablando de cosas... Y no es que se hablara de la intimidad misma, pero quería la intimidad del trato. Quería estar sola. Quise experimentar a ver qué pasaba si no estaba esa tercera persona en la habitación y me gustó bastante lo que pasó. Por eso filmar es el momento más difícil. Si estoy enfrente a ti con una cámara es por algo, y si la cámara está filmando también es por algo. No filmo mucho más de lo que necesito. Por ahora no ha sido un problema, y no lo va a ser porque lo que tengo ahora (y lo digo con humildad) es la

Fotograma
de Exiliados



experiencia. Trabajo sobre el margen de error. A mí me gusta. Es una motivación para mi trabajo, es más: forma parte de mi trabajo. Si me queda un agujero no me molesta, porque para mí forma parte del proceso de creación. Mi primera película fue re fácil porque era joven y hice “pum”, “pum”, “pe”, “pe”, y ya está. Tiré los planos, hice el montaje, salió todo divino, película popular, Frente Amplio. Después que empezás a crecer es más difícil. Algo que nos pasa a todos es que decimos: “A mí me gustaba Fito Páez cuando hizo su primer disco”. Siempre nos gustan los artistas cuando hacen sus primeras obras. No aceptamos que los cineastas maduren. ¡Que cambien! Que tengan que lidiar con envejecer. Porque hasta los 28 o 35 crecemos, y después envejecemos. Lo que uno trata de hacer cuando va siendo más grande es ser más coherente. Te exigís más: coherencia, una búsqueda de sentido, ser consecuente. En-

tonces sí, me gusta filmar poco por una cuestión de principios. No me importa que exista el digital: me da igual. **Hay personas que dicen que la fotografía no está cuidada pero casi todos son varones fotógrafos. Hay un cuidado sí, pero es otro.**

Yo sé que si quiero hacer una película con vos, y voy un fin de semana a estar contigo en Valizas, por ejemplo, va a haber una diferencia entre el momento exacto que elijo para sacar la cámara y preguntarte algo y el tiempo que puedo estar contigo de otra manera, que si estoy 24/7 filmándote para después decidir en el montaje si te voy a poner sacando agua del pozo de éste lado o del otro. Te hago sacar 10 veces agua del pozo, así, con el reflejo, y la foto, etcétera. Hay cierta crudeza en mis películas. Hay personas que dicen que la fotografía no está cuidada pero casi todos son varones fotógrafos. Hay un cuidado sí, pero es otro.



UN CUIDADO MENOS ESTETA.

— Sí. Los ojos tienen que estar en ese tercio de la pantalla, etcétera. Yo conozco las reglas pero no quiero usarlas precisamente todo el tiempo. A veces quiero ser coherente con cómo quiero hacer yo la cosa. El momento más difícil, entonces, es filmar porque estoy sola con mi alma y los otros seres tratando de hacer algo que tenga sentido. Y soy una persona muy insegura.

NO PARECÉS.

— No parezco pero lo soy. Y no parece que tengo 42 años pero los tengo. Aprendí y crecí, porque todos crecemos. Aprendí a estar acá y que Majo [Casacó] me esté sacando las fotos, y tener que presentar las películas cuando tengo que hacerlo porque no vas a decir “no voy porque tengo vergüenza”. No podés hacer eso porque quedás como una pelotuda. Pero la verdad es que a mí esa parte no me la enseñaron en la escuela y me puse a hacer películas sin saber que había una parte ahí que iba a tener que hacer. Pasar adelante de una sala a presentar una película para mí fue terrible porque ese no es mi fuerte. Hay personas a las que les gusta exponerse y lo digo sin ningún tipo de juicio: me parece precioso. Se sienten bien con esa exposición y, a veces, buscan hacer una carrera artística por eso también. Ser así facilita mucho la vida de una persona para cualquier cosa que quiera hacer. Pero no es mi caso. Lo de trabajar sola tuvo que ver con esto también. Trabajar en equipo me incomodaba un poco, por mi modo. Y el momento más lindo es el montaje. Lo único que no hago sola es el montaje porque sería mucho.

ESO ESTÁ BUENO PORQUE TENÉS UNA MIRADA EXTERNA.

— El momento del montaje es re importante por eso. No podría hacerlo sola porque no tengo la distancia afectiva con la materia. Tengo la experiencia para saber que con lo poco que filmo llego con el material necesario al montaje. Si bien al principio sufría pila porque llegaba al montaje pensando que todo era un desastre, ahora ya gané cierta confianza para que eso no me pase más. Soy tímida, y siempre fui como muy insegura, pero con el tiempo gané la confianza y sé que puedo hacer las cosas bien y que he aprendido del oficio. Llego con la materia justa pero siempre se ha podido hacer un largometraje. Me gusta mucho eso. Lo que pasa ahí es que en el montaje aparece la esencia de la cosa.

¿QUÉ TE DA LA VOZ EN OFF QUE CAPAZ NO TE DA UN DOCUMENTAL DONDE VOS NO ESTÉS TAN PRESENTE COMO ENUNCIANTE? ¿QUÉ TE PERMITE COMO REALIZADORA Y PERSONA?

— La verdad es que la voz en off la necesito para algunas narraciones. No es que la quiera necesariamente. Que la quiera desde el amor digamos. No es un elemento al que yo le tenga cariño... y escucharme me sabe mal. Pero la necesité para algunas películas. Para decir aquello que no está dicho. He buscado alternativas como, por ejemplo, escribir en vez de decir. Hay películas que se hacen así pero tengo ese conflicto con lo estético. Prefiero que sea más natural y directo: menos rebuscado. He probado escribirla pero me suena raro. Siento una distancia que no me parece natural, por lo menos con mi modo de hacer las cosas hasta ahora. Yo filmo de una manera muy frontal. La voz en off me sirve porque la uso para ayudar al especta-

dor a comprender las cosas que la imagen no dice, pero a veces es un problema porque no termino de decir todo lo que quiero decir.

¿Y AHORA?

— La película que estoy terminando ahora, que va sobre los sirios que vinieron en 2014, es clásica mía. Sigue la misma línea de **Crónica** y **Exiliados**, y se llama **El gran viaje al país pequeño**. Y sí... me van a escuchar de nuevo. En esta película probé sacar la voz pero, yo que sé, ya es un modo. De hecho, vos agarrás la timeline y silenciás la voz en off y la película la podés sentir igual y entrás en otro viaje que puede gustarle a determinadas personas. De hecho a mí también me gusta pero sin la voz en off siento que estoy privándola de información, pero no por la propia información sino por el trato que yo sé que las imágenes no dicen. Siento que a esta película la enriquece y la ayuda.

ME HABLÁS DE LA VOZ EN OFF EN RELACIÓN CON EL ESPECTADOR, PERO ¿CÓMO TE VINCULÁS CON ESA CONSTRUCCIÓN DE VOS MISMA?

— Es algo que me sirve mucho a mí. En una película como **Exiliados** pienso que hacer esa película valió más que 10 años de terapia. Y que dolió mucho también. Hay una parte de utilizar la voz que tiene que ver con la construcción narrativa y otra con la honestidad. Cuando se construye esa voz hablamos del personaje de Mariana, ¿entendés? No soy yo, es decir soy yo pero ocupo distintos roles dentro de la película. ¿Qué necesitamos que ese personaje diga para poder construir la película? Por supuesto que esas voces hablan de mí. Sí, sí. No es que el uso de la voz se trata solo de la información pura y dura, sino también de traer, de pensar... Es bueno y es arriesgado porque una vez que estás en el baile tenés que bailar, como



dice el dicho. Por ejemplo, al final de **Exiliados** logro llegar a mi padre después de que se va de Uruguay sin despedirse de nadie. Soy la única persona que voy a verlo. Y no podía llegar a mi viejo sin contar determinadas cosas de él en la película, y no hacerle la pregunta que le tengo que hacer cuando llego a verlo. Es una cosa que éticamente no corresponde, por mis hermanos. Una vez que te lanzaste en la cosa tenés que ir a buscar lo que fuiste a buscar, y con respecto a la voz en off también tenés que terminar de decir las cosas. Eso es lo que más me cuesta a mí, en realidad: escribir las voces.

¿Y ENFRENTARTE A TU FAMILIA CON LA CÁMARA? POR EJEMPLO, EN MI FAMILIA CIERTOS TEMAS O PREGUNTAS SON CUESTIONES INCÓMODAS... NO ME IMAGINO CÓMO ES IR Y HACERLO CON UNA CÁMARA Y CON LA SEGURIDAD QUE REQUIERE ESO.

— El vehículo de la cámara sirve para enfrentar aquello que no podemos enfrentar sin una excusa válida. No podría haber sentado a mi viejo y hacerle las preguntas que le hice si no fuese porque estaba incursionando en cierta temática y por la cual quería hacerle una entrevista. Eso lo vas hablando. A mí me permite hacer la pregunta. La cámara me permite eso y, de alguna manera, creo que la usé a propósito de ese modo: para poder hablar de cosas en el seno de mi familia que si no tuviese la excusa de hacer una película no hubiesen sido habladas. Y me arriesgo todo en eso. Algo que pasa y que está bueno, y ojalá que no cambie, es que a pesar de todos los pánicos y las cosas que se mueven, cuando uno se pone a mover cosas y es el culpable además de moverlas en la familia (me río porque soy un poco neurótica), cuando la película se estrena, cuando eso sale a la luz, pasan cosas buenas.

¿Y CON TUS HIJOS CÓMO ES? ¿CÓMO PONÉS EL LÍMITE? ¿LOS FILMÁS?

— A pesar que ahora te dije que voy a usar archivos en “La piscina” y que filmé a mis hijos abajo del agua, hice una pausa de la familia. Hay momentos para todo también.

Una cosa de la juventud es que es muy descarada, que tiene que ver con una época de la vida, que uno precisa hacer las cosas de una manera. Precisé hacer eso, de esa manera. Material de mi familia tengo de sobra. Sin salir de mi casa podría hacer películas hasta los 95 años si vivo. ¡Todo alrededor de la piscina! Mi manera de estar con mi familia siempre fue detrás de una cámara. Había

algo que no encajaba para mí, entonces estaba allí siempre haciendo el registro por algún motivo. Era un lugar que a mí me quedaba súper cómodo porque era estar y no estar a la vez. Poder estar con ellos de otra manera. Mi madre en una escena de **Exiliados** aparece diciendo “¡Ay, Mariana!”. Pero lo hace un poco para mí también. ¿Ves? A mi madre no la he podido filmar nunca. He hecho películas de mi familia pero mi madre no está. Por algo no está... Capaz que eso es lo que voy a hacer más adelante, y ojalá que viva mi mamá porque todavía no es el momento para ella ni para mí, pero capaz que en un momento voy a querer hacerle una entrevista a mi mamá. Yo filmo mucho más de lo que muestro. Cuando



te digo que quiero hacerle una entrevista no es que quiera hacer una película de eso. A mí me importa mucho dejar registro. La memoria de las cosas. Me gustaría mucho hacerle una entrevista, cuando podamos las dos para dejar un recuerdo de ella. Mi objetivo nunca es el de hacer una película. Hago las películas porque es mi oficio y me gusta hacerlas, pero también está la parte del registro familiar para ir dejando una huella. A los chiquilines cuando nacieron decidí no filmarlos. Tengo horror de los cineastas que empiezan a filmar a sus hijos.

A LO NAOMI KAWASE QUE FILMA A SU HIJO NACER.

— Yo supe que no iba a hacer eso. Soy medio entre ortodoxa y naif. Dije que no lo iba a hacer y no lo hice. Ya bastante filmé a mi familia, ¡no voy a empezar a utilizar a las pobres criaturas! Los adultos todo bien porque saben y se prestan, pero mis hijos no. Sin embargo, tengo un registro muy lindo de ellos. Si ellos quieren ser cineastas van a tener un archivo que yo no tuve. Y si no quieren ser cineastas no importa pero lo tienen igual. El registro antes era mucho más cotidiano pero después me separé y me quedé sola con los dos entonces mucho tiempo para filmar no me queda, pero cada tanto lo hago. Pero siempre supe que con ellos no iba a hacer nada. Sin embargo, una vez hicimos una peli-culita con León. Me gusta más la parte de involucrarlos a ellos en el proceso. León va a cumplir 9 y ellos recién empiezan a entender lo que yo hago. Estrené un documental que hice para TV *Ciudad* hace poco y vinieron al estreno. Me vieron laburar todo el verano sin salir de casa y después me vieron pasar adelante a presentar la película y ellos estaban como “¡Mamá sos famosa!”. Entonces me gusta más eso de hacer una cosa participativa. Ahora los filmé abajo

del agua pero es una imagen puramente poética. No es esa cosa de estar persiguiendo al nene. Avanzo sin propósitos específicos pero sé más o menos el camino que quiero recorrer en mi vida porque me pregunto quién soy todos los días, y trato de ser mejor, y pienso qué cosas les enseño a ellos y cómo podemos vivir en un mundo mejor a pesar de todas las dificultades. Entonces te digo esto de no filmarlos pero capaz en tres años hago otra cosa y vos me decís: “Bo, Mariana, vos dijiste que ésto no”. De momento no, no de ese modo por lo pronto. Capaz en algún momento siento la necesidad de volver al archivo de ellos por algún motivo, pero no ahora. La verdad, que el camino que recorro con mi propio trabajo es ese: un trabajo muy personal que tiene un sentido profundo para mí. Hay cosas que sólo el tiempo puede saber. Vamos cambiando y vamos sintiendo lo que tenemos que hacer, o la necesidad de hacer una cosa u intento trabajar así.

¿QUÉ SIGNIFICA HACER CINE PARA VOS?

— Habiendo dicho todo lo que dije espero que no suene muy soberbio esto que voy a decir pero para mí es como una necesidad. Una necesidad mía, personal, por el tipo de trabajo que hago que casi siempre está vinculado conmigo misma. Algunas veces más y otras menos. Imaginate que con esta película de los sirios no me metí a mí en el medio para contar cómo fue mi divorcio, hacer un paralelismo y todo el drama. Estoy allí pero con una distancia grande. La verdad es que casi todas mis películas son muy personales. Tengo una necesidad intrínseca de hacer un proceso interior y como un deseo grande, por otro lado, de dejar un registro vivo de cosas que si no las filmo yo, no quedarían. ¿Quién va a ir a filmar a mi madre, por ejemplo, si no lo hago yo? Y es tan lindo, ¿no? Guardar eso... la memoria. ●

Energía, Economía
y Emoción:

EVA DANS

Eva Dans (Montevideo, 1984), terminó de rodar su primera película, **Carmen Vidal mujer detective**, en julio de 2018. Es la directora, guionista, productora y actriz principal de un film extraño, una mezcla entre la comedia fumeta y un policial *noir* que narra las peripecias de su personaje titular, una detective privada adicta a la marihuana, la pizza y la cerveza mientras investiga el asesinato de su compañero en manos de un político involucrado en muertes violentas de mujeres. Filmada de manera cooperativa durante poco menos de un mes, la película cuenta con las actuaciones de Roberto Suárez, Luciano Demarco y Leonor Courtoisie, entre otras, y un equipo técnico conformado por Victoria Pena y Germán Nocella como directores de fotografía, Malandro (Lucía Pérez) como directora de arte, y la asistencia de dirección de Valentina Leoncini. Desde su rodaje guerrillero, **Carmen Vidal** viene participando de fondos e instancias para asegurar su finalización. El reconocimiento otorgado por el fondo Montevideo Finaliza le asegura que, si todo sale bien, podremos verla en salas en el año 2020.



P O R F L A V I O L I R A



Filmografía

COMO DIRECTORA:

CARMEN VIDAL MUJER DETECTIVE (2020, EN FINALIZACIÓN)

COMO ACTRIZ:

PEHUAJÓ (2009, CATALINA MARÍN)

3 (2013, PABLO STOLL)

OCUPACIONES Y OFICIOS (2013, VIDEOCLIP DIRIGIDO POR BERNARADO QUESNEY)

¿CUANDO VAS A VENIR? (2016, VIDEOCLIP DIRIGIDO POR CATALINA MARÍN)

LA CORRIENTE DE LAS AGUJAS (2016, MALANDRO)

NIÑOS HÉROES (2018, MALANDRO)

CARMEN VIDAL MUJER DETECTIVE (2020, EN FINALIZACIÓN)

COMO GUIONISTAS:

XO POR FAVOR (2010, SERIE INFANTIL DE TNU)

CARMEN VIDAL MUJER DETECTIVE (2020, EN FINALIZACIÓN)



¿QUE EXPERIENCIAS TENÉS CON EL AUDIOVISUAL?

— Quería estudiar cine de adolescente, estando en cuarto de liceo, suponete. Me gustaba actuar, y de hecho hacía ahí un taller de actuación, que hice hasta terminar sexto de liceo. Me acuerdo que mostrabas una pequeña escena, y que Margarita Musto fue uno de los jurados, lo cual era increíble porque era Pepita la Pistolera.

En mi familia aparte eran bastante cinéfilos. Siempre había una búsqueda de cierto tipo de material. Cuando nosotros éramos niños, en los '90, las familias miraban más películas juntas. Se alquilaban películas y todo el mundo las miraba. Ahora hay más una cultura de que cada cual mira lo suyo en su dispositivo. Mi padre, además, siempre me llevaba a Cinemateca Uruguay y éramos socios del VIC (Video Imagen Club), desde hace pila de años. Cuando decidí que quería estu-

diar cine fui hasta ahí, como iba desde niña, y hablé con Gabriel Massa, que para mí en ese entonces era el tipo que atendía nomás, y le pregunté dónde estudiar, qué posibilidades había. Él me comentó que tenía unos amigos que habían estudiado en la Católica y lo que les pasaba: que no les gustaba tanto porque tenían dos años de comunicación antes de empezar a meterte realmente a estudiar cine, y que en cambio, en la ECU, era una carrera donde ni bien entrabas enseguida agarrabas una cámara. La época en la que yo fui, entré en 2003, era muy así. Hacías pila de ejercicios y actuábamos nosotros mismos, que a mí me encantaba.

Entonces mi experiencia es más que nada de actuación, en diferentes cortos. Porque lo que más he hecho fue escribir guiones que quedaron en un cajón. Trabajé de guionista en **XO Por favor**, un programa que transmitían en TNU, que fue una experiencia un poco rara y que si bien quedé conforme con

un programa en especial que trataba sobre la historia de las computadoras, en todos los otros tuve muchas diferencias con el director y el productor del programa. Ahí me di cuenta lo difícil que es escribir y que otro dirija.

Cuando terminé la carrera de la ECU, a fines del 2006, escribí mi primer guion de largo. Se llamaba "Los Siete Apóstoles" y, ahora que lo veo con la distancia, era una película para hacer con nada, con cualquiera de esas cámaras Mini DV que cualquiera tenía en ese momento, porque el mismo guion lo ameritaba. Pero, esa era la época que se había estrenado **Whisky** (2004) y se estaba trazando una forma de producción distinta, basada en fondos.

En ese momento lo intenté y mandé el guion a esa beca de Fundación Carolina que ibas y mejorabas el guion allá. Ahora, con el tiempo, me doy cuenta de que era obvio que ese proyecto nunca iba a quedar. Yo no era nadie, lo único que había hecho eran unos cortos de la ECU que nadie había visto y que no habían sido premiados.

¿EN QUÉ MOMENTO SURGE LA IDEA DE CARMEN VIDAL MUJER DETECTIVE?

— **Carmen Vidal** es el cuarto guion de largometraje de ficción que escribo y lo hice en el contexto de un posgrado que vi en la página del ICAU. Se trataba específicamente de un posgrado en guion a distancia en la Universidad CK de España, en Tenerife. Que fuera a distancia era muy atractivo, porque tampoco eran tantas horas, pero duró prácticamente un año y medio. A mí al menos me sirvió. Yo sé que hay mucha gente que dice que las escuelas de cine no sirven, pero creo que me dieron herramientas. Uno siempre va a experimentar más después. Estuvo bueno también porque me dio una formación teórica en cuanto a la escritura de guion de largometra-

je de ficción en tres actos, o sea, realmente específico y, si bien podría haber buscado por otro lado (uno puede ser autodidacta, sin duda), me sirvió.

El trabajo final de ese posgrado era escribir un guion de largometraje de ficción. Y fue lo que hice. Lo escribí pensándolo, sí, en poder hacerlo con poca plata, aunque ya tenía la idea de hacer una película de detectives, porque me gustan y aparte porque mi padre siempre leyó pila de novelas policiales.

¿CÓMO LLEGASTE AL PUNTO DE DECIDIR FILMAR UNA PELÍCULA CON DOS PESOS EN TU APARTAMENTO? ¿SURTIÓ EN EL POSGRADO O LA VENÍAS ARRASTRANDO?

— Llegué a ese punto más bien por la desesperación. Por la necesidad de hacer una película pero ya la venía arrastrando. Igual que la idea de poder hacerla con pocas cosas, y también actuarla yo, como una especie de engaño del bajo presupuesto, que iba a ser más barata si yo era la protagonista pero en el fondo era simplemente que yo quería hacerlo.

También pasa que trabajo desde mi casa, entonces tenía esos momentos de freelance que a veces sucede que podés estar muchos días sin salir. Entonces todo ese estado ruinoso lo incorporé a ese personaje de la detective y también le hice el desarrollo clásico: pierde un ser querido, se deteriora, después resurge, vuelve a ser la detective que era (aunque queda claro desde el principio que no era una gran detective). Que tuviera un poco de humor se fue dando naturalmente, no fue a consciencia.

Entonces fueron un poco las ganas y la frustración de pasar años con diferentes proyectos, de presentarlos a fondos y no quedar, de tener dos trabajos no relaciona-

GERMÁN NOCELLA (DIRECTOR DE FOTO) Y EVA DANS EN EL RODAJE DE CARMEN VIDAL MUJER DETECTIVE.



dos con el audiovisual. Es poco el tiempo que te queda para hacer lo que realmente te gusta. Hasta que en un punto te decís: “¿Es un sueño, una pasión o, directamente, me quiero dedicar a esto?”.

¿CUÁNDO DECIDISTE QUE LO IBAS A HACER CON TU PLATA Y NO TE IBAS A SEGUIR METIENDO EN FONDOS?

— Me sigo presentando hasta este momento. Hacemos todas unas carpetas con mi productora ejecutiva, Alina Kaplan, de Anfibia Cine.

Creo que fue un año antes de empezar el rodaje que de a poco fui juntando todo el equipo. Y eso no fue fácil. Es un trabajo de cooperativa, no le estás diciendo que vengan gratis, pero un poco sí: todos somos dueños de la película y cobraríamos un porcentaje si ganamos fondos o le va bien. Pero durante el rodaje no están pudiendo trabajar en otras cosas. Entonces en un punto es una doble pérdida, aunque también termina siendo una ganancia por las relaciones que estableces con tu equipo, y con gente que se suma porque en definitiva lo que quieren es hacer una película. Porque creen que está bueno hacer películas en Uruguay a pesar de la falta de plata.

¿CUÁLES DESAFÍOS CONLLEVA HACER UNA PELÍCULA CON Poca PLATA Y UN EQUIPO REDUCIDO? ¿CÓMO PLANEABAS LOS DÍAS PENSANDO EN ESO?

— La verdad es que filmamos un guion relativamente corto. Eso es importante. Otra cosa importante es que filmamos poca cantidad de planos y pocas tomas de esos planos. Hubo muchos ensayos previos con los actores. Creo que eso también ayudó. Y tener un equipo que trabajaba muy rápido. Y tener

la suerte de poder contar con el equipo que hubiese querido tener si tuviera plata. Súper profesionales, muy talentosos, y ágiles para trabajar. También tuve los actores que quería tener, no es que el presupuesto incidió en eso. Fue como una maquinaria. El rodaje, por las condiciones en las cuales estábamos podía haber sido más tenso, pero más que nada nos reímos, nos divertimos. Estaba preparada para sufrir y padecer el rodaje, pensé que iba a enloquecer, pero no. Obviamente hubo una dinámica en la cual yo tenía que ver lo que había filmado después de cada escena porque también estaba actuando.

Hay que decir que si bien yo la escribí pensando que era algo de bajo presupuesto, en cierto momento me di cuenta que tenía cerca de 40 personajes. O sea, había cosas que terminaron siendo bastante complejas. La mitad de la película la filmamos en mi casa, pero la otra mitad no, y eran varias locaciones y varios personajes.

¿TENÍAS REFERENCIAS VISUALES EN CUANTO A CÓMO QUERÍAS QUE SE VIERA LA PELÍCULA?

— Había una influencia notoria de Aki Kaurismaki, en especial de Yo contraté un asesino a sueldo, que es de sus películas más austeras visualmente. Aparte de eso hice un storyboard con Manuel Facal, lo cual me salvó la vida, porque se trató de una instancia donde pude sacar temores e inseguridades en una etapa previa al rodaje. Y ese storyboard terminó siendo una herramienta de trabajo super importante en el rodaje. Obviamente siempre hay partes distintas de las que habías planeado, es inevitable, pero es distinto que el guion técnico. Es algo que ves. Antes de empezar a filmar sentís que ya viste la película.



¿CUÁNTO TIEMPO LE DEDICASTE AL ENSAYO CON ACTORES?

— Todo el mes previo a filmar. Gran parte de la preproducción, que fueron tres semanas. También se trató de que el casting estuviera bien, aunque no se dedicara tanto tiempo de ensayo. Si era la persona correcta, podía llegar con pocos elementos al personaje. También

ensayé con personajes chicos, con los que capaz tenía una sola escena.

¿YA TENÍAS DEFINIDOS LOS PERSONAJES CON BASE EN LOS ACTORES QUE QUERÍAS?

— Sí, totalmente. Incluso antes de escribirlos. Cuando lo escribí lo hice pensando en



personas y en locaciones. Ya sabía que lo quería hacer en el lugar donde vivía, que daba justo frente al gasómetro, que es un elemento importante de la película.

¿CÓMO VIVISTE LA ETAPA DE MONTAJE? ¿ALGO TE SALTÓ DE LA PELÍCULA, ALGO DE LO CUAL NO TE ESTABAS DANDO CUENTA MIENTRAS LA ESCRIBÍAS Y FILMABAS?

— Si. Muchos diálogos y repeticiones de escenas. Me pasó que hice una limpieza de escenas y terminar con el guion de rodaje, que tenía 66 páginas, algo así. Yo estaba un poco cerrada con una especie de versión final, nunca pensé que días antes de rodar iba a terminar arrancando 20 escenas de la película. Y ahí se terminaron yendo un montón de cosas que eran repetitivas. Durante el rodaje también me di cuenta de cosas que no funcionaban. Creo igual que más que nada me sorprendí para bien. Creo que es una película muy divertida y peculiar, que tiene un universo muy ficticio y que funciona. Sobre eso tenía muchas dudas, sobre el tono y cómo iba a quedar.

¿CÓMO FUE TU EXPERIENCIA EN PUENTES?

— Mi balance de la experiencia, ahora que pasaron algunos meses, es muy positivo. Creo que para ser justa con la situación que viví, tengo que aclarar que Puentes es un encuentro destinado a productores y no a directores/creadores. Como Alina no podía estar desde el comienzo (es un encuentro de una semana en el que tenés talleres e intercambios con diferentes expertos de las distintas áreas de la industria cinematográfica), y yo también soy en buena medida productora de

la película, decidimos que era mejor que fuera yo a que no fuera ninguna y perdiéramos la oportunidad de participar.

Carmen Vidal mujer detective participó en la sección Work in Progress de Puentes Uruguay, en la cual proyectamos la primera versión de la película para un público selecto que incluía a José Luis Rebordinos (director del Festival de San Sebastián) y Jim Stark (productor de algunos clásicos como *Night on Earth* de Jim Jarmusch). Luego de la proyección, ellos debían dar su devolución.

Cuando digo que proyectamos la primera versión, lo digo literalmente, era la primera versión de la película en la cual habíamos trabajado 20 días de edición con Manuel Rilla, el editor (muy poco para una película de estas características). Aclaro esto porque, justamente, las devoluciones fueron muy duras y sufrí mucho. Habiendo escrito, producido, dirigido y protagonizado una película para la cual junté salarios vacacionales y aguinaldos de 3 años, de los dos trabajos que tenía, y hasta recibí ayuda de mi familia para financiar, escuchar al director de uno de los festivales de más renombre del mundo decir “Que me devuelvan el dinero” (aún me sigo preguntando qué dinero quería que le devuelvan), fue sin duda un shock. No obstante, estoy segura de que después de toda experiencia y sobre todo de las situaciones adversas, si uno no es un necio, crece como artista.

Estoy convencida de que la crítica es tan necesaria como la creación y que una sin la otra no puede existir. Hablando con Manuel Facal el otro día sobre esto, él me decía que “el cine uruguayo es un cine que no se permite verse a sí mismo”, haciendo alusión a que siempre está mal visto y está hasta casi prohibido “criticar” una película uruguaya en Uruguay, en el sentido de hacerle una crítica mala o dura. Y es verdad.

LO QUE APRENDÍ DEL ENCUENTRO EN PUENTES:

Los directores de festivales (salvo que tengan un pasado de haber trabajado en la producción de cine propiamente) no ven “works in progress”, ven películas terminadas en un 80 o 90 por ciento.

Para ingresar a un festival grande, al primero al menos, tenés que llegar de la mano de un productor que conozca o al director o a quienes lo programan. Es una excepción quedar seleccionado en un festival clase A siendo “nadie” en el medio.

Una vez que quedas en un festival grande, si te destacas, las puertas de los otros festivales de similar o inferior categoría, se abren solas.

Hacer películas es un sacrificio para su creador, da igual si la hiciste con mucha o poca plata, con más o menos aceptación, si esa película es objeto de tu pasión, definitivamente morirás en el proceso de hacerla.

Si un encuentro está destinado a productores, que vaya el productor. Tiene la piel más gruesa y está menos involucrado emocionalmente con el proyecto.

Lo último que quiero decir sobre esto es que casi todas las devoluciones de J.L. Rebordinos las tuvimos en cuenta para la siguiente versión de la película.

¿HAY UNA CIERTA ESTANDARIZACIÓN DE CINE FESTIVALERO? ¿CÓMO CREÉS QUE CARMEN VIDAL MUJER DETECTIVE, QUE ES MÁS BIEN UN ENTE EXTRAÑO Y NO TAN CATALOGABLE, PUEDE SOBREVIVIR EN ESE CONTEXTO?

— Sin duda que hay una estandarización del cine festivalero y también hay una idea de lo que el cine latinoamericano “tiene que ser”. Sin embargo, y basada en mi breve experiencia de haber estado en tres *work in progress*, me doy cuenta que si bien es difícil que un festival



que ya tiene un perfil determinado programe algo fuera de su norma, también hay algo de que los propios programadores de festivales están un poco aburridos de ver siempre el mismo cine y les gusta, como a todo ser humano, la sorpresa de ver algo nuevo. En ese sentido creo que **Carmen Vidal mujer detective** tendrá una vida interesante. El hecho de ser una película singular, que mezcla géneros y retrata personajes bastante extravagantes a la vez que súper arquetípicos, en un universo visualmente original, sin dejar de ser una película muy uruguaya, es todo a favor.

TUVISTE UNA EXPERIENCIA EN UN FESTIVAL DEDICADO AL CINE DIRIGIDO POR MUJERES Y EN EL BIO BIO DE CHILE, DONDE GANASTE UN PREMIO. ¿PODÉS CONTARME MÁS DE ESA EXPERIENCIA?

— Fueron dos experiencias muy lindas y bien distintas. Femcine me gustó mucho, participé de la novena edición del Festival y fue muy grato saber que existe hace casi una década un festival en la región que está destinado a programar cine realizado por mujeres. Allí proyectamos la película, tuvimos la devolución de tres expertos de distintas áreas del cine y las devoluciones fueron muy positivas. Les gustó mucho y destacaron su originalidad y la osadía de hacer una película de las características de **Carmen Vidal**.

El encuentro de Bio Bio Industria, del Festival Bio Bio, fue bien diferente y se trató de una instancia llamada “Corte Final Lab” donde el editor y yo estuvimos tres días editando la película con un tutor, que en nuestro caso fue Roberto Benavides (un genio). Luego proyectamos el film para unas 40 personas que estaban en el Festival en otras secciones. Fue la primera vez que la proyectamos ante un

público y estuvo muy bueno. Recibimos nuevamente devoluciones, críticas de todo tipo, desde gente que le gustó muchísimo y se rió mucho, hasta gente que quería más respuestas y una película más sencilla narrativamente. Para mí, esta es un poco la gracia del cine, como cada persona ve y vive una misma película de distinta manera. Algunos aman cierto cine mientras que otros lo odian. Y así con todo en la vida.

¿EN QUÉ PUNTO ES NECESARIO UN FESTIVAL DE CINE SOLO PARA REALIZADORAS?

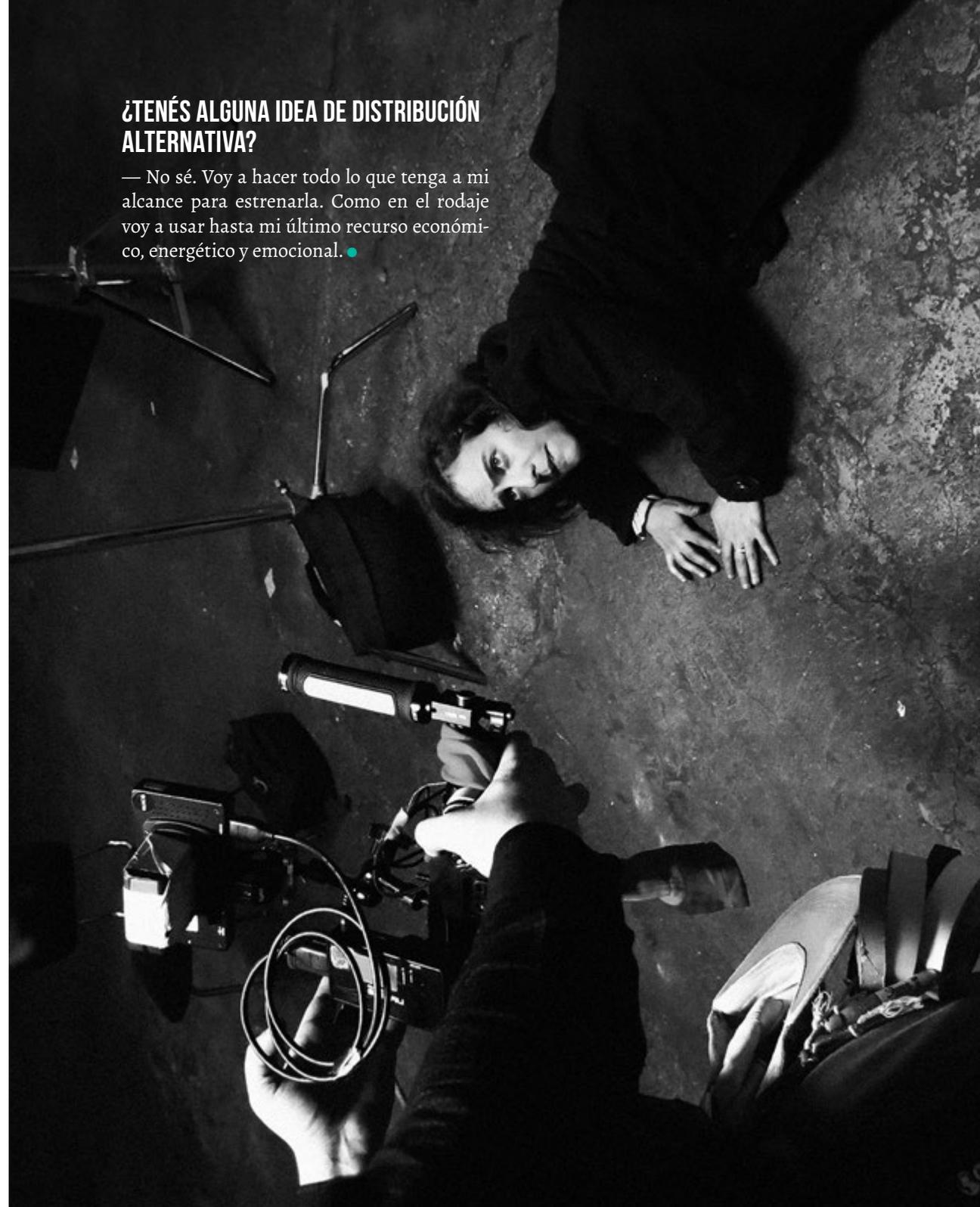
— Creo que es muy necesario ya que tengo la sensación de que como guionistas y directoras, a las mujeres “se nos permite” o se avala que hablemos solo de ciertas temáticas. Como el sexo, la sexualidad en general, o la maternidad. No digo que esto sea malo, al contrario, cualquier espacio nuevo que tengamos es un espacio ganado. Pero sí creo que cuando nos politizamos no tenemos la misma aceptación. Y como mujeres tenemos que poder contar cualquier historia que queramos contar, como los hombres han hecho a lo largo de la historia del cine. Y tenemos que poder explorar el género que queramos. El cine de género hecho por mujeres es muy escaso. Y la comedia hecha por mujeres también. Por eso es importante incentivar estos espacios de difusión de cine realizado por mujeres donde haya más variedad y representación de nuestra visión del mundo.

¿QUÉ ES LO QUE QUERÉS QUE PASE CON ELLA DE AHORA EN MÁS?

— Quiero terminarla y que la gente la vea. Quiero que se estrene en cines.

¿TENÉS ALGUNA IDEA DE DISTRIBUCIÓN ALTERNATIVA?

— No sé. Voy a hacer todo lo que tenga a mi alcance para estrenarla. Como en el rodaje voy a usar hasta mi último recurso económico, energético y emocional. ●



CAROLINA CAMPO

La mujer que volvió del frío

Carolina nació en Uruguay en 1982. De chica quería ser bióloga, para ver el mundo que no alcanzaban a ver sus ojos. Poco después de terminar la carrera Audiovisual, en la Universidad ORT Uruguay, filmó su primera película: **El hombre congelado** (2014): un documental en el hielo acerca de un barco militar uruguayo que se dirige hacia la Antártida. Una ópera prima jugada e introspectiva.

Lo que sucede con **El hombre congelado** entra en la categoría más radical de viaje fílmico. Una categoría que podría compartir perfectamente con algunas películas de Sokurov tipo **Spiritual Voices: Diarios de guerra** (1995) o **Elegía de un viaje** (2001). Tanto los films del director ruso como la ópera prima de Campo son ingresos radicales a lo diegético, porque entrar en ese mundo es lo único que podemos hacer al verlas. Es entrar en la lógica de la trinchera o de la nieve en **Spiritual Voices**, en el viaje eterno en **Elegía...** o en el ritmo del mar y del hielo en **El hombre congelado**. Eso o quedarse fuera. No hay una trama con la que compenetrarnos ni personajes concretos que nos suturen para mantenernos en vilo. Con el documental de Campo sólo hay agua, hielo y máquinas.

“Creo que las películas llegan por azar”, dice. Aunque no sepa qué proyectos la encontrarán y en cuáles decidirá embarcarse, Campo tiene una visión muy fuerte acerca de su vínculo con el cine, y sobre los cruces de lo cinematográfico con lo real. En Londres realizó un curso de Cine Documental y Etnográfico, y en México estudió en el Centro de Arte. Participó en diversos festivales internacionales y este año viajó al Berlinale Talents,

para el cual fue seleccionada entre miles de postulantes.

El camino no está definido para Campo pero quizás ciertas maneras de caminarlo sí. Ahora se encuentra en la etapa de postproducción de su nuevo documental titulado **Tierra de niños** que espera estrenar en 2020.

Filmografía

TIERRA DE NIÑOS - DIRECTORA, DOP. EN POST PRODUCCIÓN. URUGUAY. 90 MIN.

LOS SUEÑOS DE MI PADRE - PRODUCTORA. (DIR. J. I. FERNÁNDEZ HOPPE).

URUGUAY 2019 - EN PRODUCCIÓN.

ESQUELETOS - DIRECTOR, DOP, EDITOR. 5 MIN., REINO UNIDO - URUGUAY 2015.

EL HOMBRE CONGELADO - DIRECTORA, DOP, PROD. EJECUTIVA. 83 MIN., URUGUAY 2014

LAS FLORES DE MI FAMILIA - PRODUCTORA ASOC., (DIR. J. I. FERNÁNDEZ HOPPE)

75 MIN. - URUGUAY 2012.

DULCE HOGAR - DIRECTORA. 57 MIN., MÉXICO - URUGUAY 2011.

HOSPI - PRODUCTORA. (DIR. G. CASTELLI) 77 MIN. URUGUAY 2011.

P O R A N D R E A P É R E Z

¿CUÁNDO Y CÓMO EMPEZÓ TU INTERÉS POR EL CINE?

— Ay, dios mío. Es la peor pregunta del universo porque no tengo una cosa así como: “Mi abuela me regaló una cámara de video y yo filmaba cuando era chiquita...”. En realidad siempre tuve una inclinación por cosas vinculadas al arte. Escribo desde muy chica. En ese momento, cuando tenía seis años, escribía cuentos, mucha ficción. Con el tiempo fui probando cosas y en determinado momento me surgieron varias preocupaciones por arreglar el planeta. Lo que todos pensábamos cuando teníamos 17 o 18 años. Tenía ese interés por cambiar el mundo y me fui frustrando porque me di cuenta de que eso no era viable. Y, en algún punto, me di cuenta de que el cine tenía cierto potencial de cambio. No en el sentido de que si yo hago una película incido y cambio la realidad,

pero sí incido y modifico la realidad temporal del espectador. No voy a solucionar un problema social pero puedo intervenir en la vida de alguien, al menos por un rato durante la proyección, y tal vez a largo plazo.

Para mí el cine tiene que ver más con la experiencia que con la trasmisión de una información. El cine tiene una posibilidad transformadora que tiene que ver con lo catártico, con el teatro, con el momento. Por ejemplo, **El hombre congelado** es una película que puede aburrir o divertir. Es decir: hay gente que entra en ese mundo y gente que no. Pero una vez un espectador salió y me dijo que la película le recordó a su niñez cuando iba a cazar con su papá.

¿Qué tiene que ver eso con lo que sucede en la película? En sí nada, pero la película le permitió entrar o salir de ella, y volver a algo que, evidentemente, le gustaba. Me parece que, en ese sentido, es un poco lo que puedo

hacer por el mundo. Sé que suena tonto, pero bueno... Después fue el azar el que me llevó a encontrarme con el cine concretamente.

Había renunciado recientemente a un trabajo de mierda en la publicidad, una experiencia muy mala en una campaña política, y justo fui a la ORT por alguna razón. Ahí me crucé con Gerardo [Castelli], quien después de eso fue mi socio durante bastante tiempo. Él había sido mi profesor, me preguntó cómo estaba y le dije: “No tengo trabajo, no sé qué hacer con mi vida”. Y él me dijo: “Bueno, ¿quieres producir una película?”. Y dije que sí, obvio. Eso fue lo primero. Creo que las películas llegan por azar. A mí no me gusta buscarlas. Esa cosa de «¿Estás pensando en una nueva película?» No, no estoy buscando ni tratando de encontrar nada. Hay cosas que te encuentran o no. A mí me ha pasado así y espero que me siga pasando. Así fue como me encontró el primer proyecto en el que trabajé.

¿TE ACORDÁS DE LA PRIMERA PELÍCULA QUE TE IMPRESIONÓ DE ALGUNA MANERA?

— Bueno, te puedo decir la que me quedó grabada de la niñez que es una tontería para nada intelectual: **Querida, encogí a los niños** (1989). Creo que esa película la vi 300 veces. La veía cuando tenía cinco años. En serio, la debo haber visto 300 veces. Está claro que me quedó grabada. Después hay un laburo mucho más intelectual con películas que sí me modifican y me dejan impresionada por el resto de mi vida como **Santiago** (2007) de Moreira Salles, pero ya en otra instancia de la vida más racional con respecto al cine.

Igual a mí me gusta el cine de forma emotiva y no racional. Soy muy maniática en ese sentido porque las películas que no me modifican emocionalmente no me interesan. Está todo bien con lo que uno puede pensar y el tra-

bajo intelectual, y lo que proponen a veces las películas es genial y valorable, pero si no me afecta emocionalmente no me interesa porque no me atraviesa de ninguna manera.

EL HOMBRE CONGELADO TIENE QUE VER MÁS CON LO INSTINTIVO QUE CON LO RACIONAL, ¿NO?

— Hay una cosa que tiene que ver con la forma en la que me gusta trabajar. Si bien hay todo un proceso intelectual previo antes de filmar, hay una investigación, cuando me encuentro con la realidad me gusta despojarme de eso... No te despojás del todo porque es imposible, pero dejar la intelectualización aparte y empezar a sentir lo que tenés ahí y vincularte desde ese lugar. Eso es, también, lo que intenté transmitir en la película. Hay un “viaje” y ese viaje también es mío. Es lo que la película intentaba compartir con el espectador. En **El hombre congelado** no hay nada que aprender en sí. Eso es terrible para el cine documental porque la gente quiere aprender cosas, ¿no? Quieren que les enseñen cómo es este universo -¡que me lo expliquen!

¿CREÉS QUE HAY UN PREJUICIO CON LO DOCUMENTAL?

— Creo que sí. Hay un pedido implícito de explicación o enseñanza en el cine documental, tanto acá como en otros lugares. Creo que la ficción es un poco más libre en ese sentido porque uno puede explorar y ser más sensorial. En el documental tenemos que explicar algo, o ser fieles a la realidad como si la realidad fuese algo que pudiésemos traslucir de alguna manera. A mí me parece que es un pedido absurdo porque siempre estamos hablando de una construcción de lo real, entonces no hay manera de ser fieles. Uno podría explorar



más si no hubiese tanto pedido de lo explicativo. Tanto sea explicar una situación o un personaje, ir de A a B o el maldito arco dramático.

Igual, para mí **El hombre congelado** es súper clásica de cierta manera porque va de un punto a otro, hace toda una transición y se terminó. Es una película de principio, medio y fin. Pero... ¡faltan las palabras! Falta la explicación de algún proceso. Lo siento en la gente que me lo dice: «¿¡Por qué nadie habla!?» Bueno... era otra la propuesta.

Desde el inicio hubo una búsqueda de la relación del hombre con la naturaleza, lo que tiene que ver con la introspección y con el aislamiento. Esa sensación de estar en otro planeta. La búsqueda que tiene que ver con la poca comunicación siempre estuvo. Obviamente hay momentos en los que la gente del barco habla mucho más y no los elegí. Está claro porque eso es montar una película. Pero para mí la au-

"Si no me afecta emocionalmente no me interesa".

sencia de las palabras le permite al espectador traer un ritmo que tiene que ver con el ritmo del mar. Y con la introspección de los hombres en el barco que es real, no es solo la mía. La película trata de trasladarte a eso y permitirte.

¿QUÉ ROL JUEGA EL SONIDO Y LA MÚSICA EN LO EMOCIONAL? ¿CÓMO TE VINCULAS CON ESO?

— El sonido es, capaz, más de la mitad de una película. El sonido tiene una cualidad increíble que es la de llegar a vos de forma inconsciente. Uno visualmente es muy consciente de lo que le muestran pero, a veces, de forma auditiva no lo es tanto. Creo que ahí tenés una posibilidad de acceder a algo diferente en el espectador por-

que no está tan despierto ni tan atento. Tenés que ser sutil: no podés ser bestia. Creo que es crucial para la construcción de un universo y de una emoción.

No trabajo sólo con sonido directo. Por un lado está el sonido que se corresponde con la imagen y por otro está la construcción del espacio que yo quiero para esa imagen. No en términos realistas, tipo foleys, para acercarme más a lo palpable (lo cual está buenísimo igual), sino más bien desde otro lugar más de construir algo nuevo. En el caso de **El hombre congelado** era buscar algo que fuese espacial, como el ruido de estar siempre dentro de una máquina, como un motor constante. Se buscó y se construyó. Me interesa generar una especie de fuera de campo que no esté necesariamente ligado a lo que es "real" o a lo que estoy filmando.

La música es más difícil. No soy muy fan de la música en las películas, pero lo que pasa en **El Hombre...** es que la música que aparece pertenece a la realidad de la película. Lo que ocurrió fue que el cura que recita la misa al final, que no lo ves pero existe y está filmado, canta en un coro de un pueblito perdido en Rusia. Y, mientras yo tomaba vino en su casita, que era un sucuchito increíble, y comía no sé qué cosa con él y otro más que me hablaba en ruso y me sonreía, el cura me contó que cantaba en un coro y yo le dije que quería grabaciones de eso. Me dio un pendrive y así fue cómo llegó la música a la película. Si bien tiene una intención poética, también tiene un uso que sirve para vincularse con el universo que vas a ver al final. De alguna manera respeta las reglas de lo "real". Me gusta romper con lo real, pero hay ciertas normas que me gusta mantenerlas.

¿QUÉ FUE LO MÁS DIFÍCIL DE FILMAR? EMOCIONALMENTE.

— Me dijeron algo muy genial cuando me subí al barco que fue: "Carolina, tenés que usar siempre el chaleco salvavidas". Y dije: "Ah, sí. Para que me rescaten". "No, no", me dijo el capitán, "Para que yo junte tu cuerpo y tu mamá te pueda velar". A partir de ahí tuvimos que instaurar la muerte como una cosa mucho más concreta. Te acostumbrás igual. Y hubo un pequeño estancamiento al bajar del barco porque fue muy raro salir de un universo y entrar en otro, que era el de la base, y lidiar con otras dinámicas muy distintas. Veníamos de un orden absoluto y bajar a la base fue complejo.

¿EXPECTATIVAS VERSUS REALIDAD AL HACER UN DOCUMENTAL?

— La realidad siempre está mucho mejor. Me parece que las expectativas son muy limitadas. No soy una persona que se frustre. Es mi condición, no sé. No me pasa eso de llegar y que la realidad me frustre. La realidad me fascina, me enloquece, me hace delirar. Cada vez la encuentro más alucinante de lo que pude haber pensado. Para mí la realidad siempre está mucho mejor que la expectativa. Por eso me parece que está bueno trabajar con lo emocional, y con dejarse llevar también. Con una cosa, de repente, menos racional. Esa es mi forma.

¿QUÉ TE DA EL DOCUMENTAL QUE NO TE DA LA FICCIÓN? ¿POR QUÉ LO ELEGÍS?

— Cada tanto lo pienso, porque me cuestiono ese tema de la libertad en la ficción y en el documental que mencionaba antes. La gente que hace ficción me dice que no es verdad eso de que la ficción es más libre, porque tenés otras restricciones. Está bien, tenés otras restricciones pero creo que me sentiría más libre ahí, de repente. Pero no lo sé.





Con el documental hay algo que tiene que ver con el encuentro con el otro que nunca me lo daría la ficción y que para mí es increíble. Es vertiginoso. Es llegar a un universo que no hay forma que conozcas. No importa todo lo que hayas leído, investigado, filmado, hablado, lo que sea. Cuando estás ahí con una cámara es un universo distinto y se abre una especie de portal a otra dimensión. Eso no sé si me pasaría con la ficción.

A veces también es doloroso y abrumador. Pero siempre increíble. Yo quería ser bióloga. Mis padres son investigadores y realmente quería ser bióloga, y quería investigar y ver cosas bien chiquititas que no podemos ver. Y no lo hice porque me peleé con una profesora de química cuando estaba en el liceo: la insulté y perdí su materia. Esa mujer cambió mi vida básicamente porque nunca más quise hacer eso. Una estupidez adolescente,

¿no? Pero siempre estaba ese interés por descubrir. De chica siempre estuve metida en laboratorios, en salidas de campo que van y buscan y exploran. Para mí tiene que ver con eso: con el descubrimiento.

¿QUÉ SIGNIFICA EMOCIONALMENTE PARA VOS EL HOMBRE CONGELADO (2014)?

— Tiene mucho de emocional para mí. Es una película que está dedicada a alguien que quería mucho y murió en el mar. Se murió cuando yo era joven. Había sido mi pareja. Y cuando terminé la película descubrí que había cerrado algo con eso.

Por otro, es una película en la que me sentí absolutamente libre. La amo. Me da igual el resultado, lo que pase, todo. Fui extremadamente sincera y libre con lo que quería hacer, y para mí eso es lo mejor. Fue lo más lindo que

pude hacer para haber sido mi primera película. Sí, podría decir que tendría que haber pensado mejor mi ópera prima, todas esas cosas, pero hacerla fue alucinante y la relación que tengo con ella es increíble porque es de absoluta libertad. Tiene un montón de errores y problemas: me da igual. No estoy diciendo que sea una película desvinculada de los demás ni de lo que podría pensar un espectador. No es una película caprichosa pero es una película, dicho de forma cursi, hecha desde el corazón. Me parece que está bueno porque si no vamos a hacer dinero... ¿por qué mierda entonces hacer algo que no nos gusta?

Si fuese a hacer plata de verdad te diría hagámoslo pero, ¿hay una industria en Uruguay? No la hay, para mí la industria del cine uruguayo (espero que nadie me mate por decir esto) no existe. No hay una producción industrial porque no genera dinero. Sí genera trabajo, movimiento, difusión de la cultura, de lo que somos, lo que creemos, lo que queremos ser. Pero a nivel de industria... no. Ni que hablar que es necesario hacer cine por otras razones, porque nos encontramos ahí, a veces un poco más, a veces un poco menos. Pero creo que nos encontramos en casi todas las películas que hay.

¿VENTAJAS Y DESVENTAJAS DE HACER CINE EN URUGUAY?

— El tema del dinero es grave. Ahora estuve en el Talent de la Berlinale y hablaba con gente de mi edad que produce cosas y cobra sueldos que no tienen comparación ninguna con los de acá. Estuve hablando con una chica que me decía: “Quiero filmar una adaptación entonces le dije a mis productores que me consigan los derechos de la novela, para poder irme siete meses al campo para escri-

bir mi guion”. Yo decía: “Ojalá los directores en Uruguay pudiésemos hacer así nuestro trabajo”. Donde no hay que compartirlo con dar clases, ser jurado y cuatrosientos millones de otras cosas que estorban.

Eso es real y es un problema: es una gran desventaja. Ahora, por otro lado, hay cierta libertad que no sé si nos la tomamos. Creo que en otros lados no existe porque está toda esta negociación con los canales, el dinero viene de la televisión y hay que respetar determinados parámetros. Y otra cosa, que es muy propia del documental, es que vivimos en un pueblito y como tal podemos conseguir permisos para filmar cosas que en otros países sería impensable. Yo cuando estuve viajando por **El hombre congelado** la gente me preguntaba cómo había hecho para meterme en un barco militar.

—¿Nadie te decía qué podías filmar y qué no?

—No.

—¿Y nadie miró la película?

—No.

Hay una cosa así, de que vivimos en un pueblo y podemos hacer cosas que, de repente, en otros lados no se puede. A veces podemos acceder a personas que en otros lugares no podríamos. Obviamente si tenés una red de contactos sí, pero estoy hablando que acá cualquiera de nosotros puede probar. Viví tres años en Londres y fue un infierno. Ahí no podés sacar una cámara y filmar absolutamente nada sin un permiso, un trámite, dinero, dinero, dinero. Todo está regulado y la gente está muy atenta con todo lo que tiene que ver con la imagen. Creo que está bueno cuidar el tema de la imagen, pero nosotros tenemos cierto espacio...

No digo que no seamos respetuosos. Debemos serlo porque sino vamos a perder esa posibilidad. Debemos comportarnos lo me-



jor posible, pero creo que puede ser más fácil filmar acá en algunos términos.

Es durísimo igual porque los procesos son muy largos. ¡No puede ser que uno solo pueda filmar una película cada cinco años! No tiene lógica, pero es nuestra lógica.

Uno así no genera oficio ni se entrena y tu cabeza se dispersa en cuatro mil millones de cosas. Eso no está bueno pero creo que tenemos algunas cosas muy interesantes. Por ejemplo, en Londres hice un curso de Cine Documental y Etnográfico y había una chica que quería hacer una película sobre algo inminente que tenía que ver con temas políticos, raciales, con los atentados y demás. Me decía que tenía al personaje pero que no tenía ningún fondo. Yo le decía: “¿Tenés una cámara?”. “Sí, pero no tengo ningún fondo”, decía ella. “¿Pero tenés una cámara? ¿Sabes usarla?” “Sí”, me dijo. “¿Y entonces por qué no estás filmando?” Se generó como un protocolo y una infraestructura que frena.

Jonas Mekas filmaba todo, después está Kawase y dos o tres más que se animan, y uno dice “wow, se puede hacer cine así”. ¡Claro que se puede! ¡Si nosotros lo hacemos todo el tiempo porque no tenemos otros medios! A veces no tenés una urgencia por filmar ya y puedes esperar. Pero a veces no, y tener entrenada esa posibilidad es importante. También pasa que la gente dice que a los uruguayos afuera les va increíblemente bien porque tenemos la capacidad de usar pocos recursos y hacer mucho con eso. Es una deficiencia del país que nos entrena para solucionar cosas. Para sobrevivir y no morirnos de la angustia.



¿CINEASTAS REFERENTES?

— ¿Puedo pensar un poquito? Ni que hablar Moreira Salles. Esta pregunta es un clásico, pero yo la odio. Tarkovski. Tengo que pensarlo muy bien. Hay muchos y sé que los que digo suenan muy intelectuales, pero en realidad son muy emocionales para mí. Voy a elegir otro... Antonioni. Agreguemos uno más... Kowalski. El de **East of Paradise** (2005).

Nunca hubo una referencia concreta para **El hombre congelado**. De hecho, la referencia más importante es literaria que es **El mundo de cristal**, de Ballard, que tiene que ver con cómo Ballard trabaja con el tiempo en ese libro. Es ciencia ficción y va sobre un pueblo en el medio de la selva donde la gente se convierte en cristal. No tiene nada que ver, pero para mí tiene todo que ver. Debe ser de los mejores libros que leí en mi vida. Cada dos años lo vuelvo a leer.

¿UN CONSEJO PARA ALGUIEN QUE RECIÉN ARRANCA?

— Creo que en el cine hay algunas cosas importantes a tener en cuenta para sobrevivirlo. Una de ellas es que hay que aprender a manejar el ego. Eso me parece crucial. Y ser persistente. Con eso se sobrevive, lo cual no quiere decir que hagas buenas películas pero al menos sobrevivís. Hay muchos rechazos que uno no los puede manejar y le pasa a todos los directores

de cine del planeta entero. Hay mucha maldad y competencia. Hay que aprender a manejar eso, ser fuerte y tener ciertas convicciones. No hay que ser estúpido y negado, y decir “yo soy un genio maravilloso y pienso esto”, porque capaz que no es así. Pero creo que sí hay que ser firme y perseverante.

No se puede hacer cine si no se es perseverante, y eso es real en cualquier parte del mundo. Lo ves hablando con gente o en los grandes directores porque los ves pelear. Todos tenemos que tener cierta tenacidad para poder hacer películas. Alguien una vez me dijo que la gente que dirige no es la mejor para dirigir pero es la que tiene más paciencia y más persistencia. Para mí eso es súper importante. Un consejo: la paciencia y la persistencia. Hay que entrenarlas muy bien. Y ser fuerte. Uno sufre y eso está bien, porque a veces es muy personal lo que uno pone en una película. Los rechazos los sufrimos todos, y hay que saber moverse ahí para no caer. ●



Cotidiano
●●● MUJER

Organización **feminista** dedicada a la comunicación y los derechos humanos desde 1985



iSeguinos!



/cotidianomujeruy



/cotidianomujer



/cotidianomujeruy



/CotidianoMujerUy



bit.ly/ListaCotidianoMujer

www.cotidianomujer.org.uy

LUCÍA NIETO SALAZAR

HB (2009)

CA (2010) JIMMY VS PLUSH (2010)

¿CUÁNDO VOY A MORIR? (2011)

LAS CALLES DE MI CIUDAD (2012)

EANNA (2013)

MISCELANEA (2014)

BETTY (2016)

LA FORET DE LA LUNE (2016)

CUANDO NADIE NOS VISITA (2018)

NEGRA (2018)

Filmografía



MÁGICA Y EXTRAÑA

INTRODUCCIÓN POR JUAN ANDRÉS BELO
Y ENTREVISTA HERNÁN CABRAL

Lucía Nieto Salazar hace cortos desde niña. Cortos de suspenso principalmente. Nació en Maldonado, cerca de un bosque y la playa, lo que a su juicio le despierta la imaginación. Su obra está poblada de personajes solitarios, silencio y naturaleza. Maldonado es siempre un protagonista. Allí trabaja y vive haciendo videoclips, publicidades locales y videos por encargo con su productora audiovisual Blackfox. Estudió en la ECU donde filmó **HB (2009)**, un corto de humor que ya dejaba en claro que había detrás una realizadora con una mirada propia. Los primeros reconocimientos importantes llegaron nada menos que con el concurso argentino “Georges Méliès”, organizado en Buenos Aires junto a la Alianza Francesa porteña. Eso puso su corto en Toulouse y el **BAFICI**, además de recibir ayuda para seguir filmando. El corto era **Las calles de mi ciudad (2012)**.

En su propia casa rodó el cortometraje **Eanna (2013)** y no dejó nunca de ser seleccionada, recibir menciones, premios e incenti-

vos con su constante producción de cortometrajes. En octubre de 2016, ganó el 48 Hours Film Project con su corto **Betty (2016)**. Con **La Foret de la Lune (2017)** ganó el José Ignacio al Natural y estuvo en el Amarcord Film Festival de Italia. Hace unos meses ganó el premio a mejor documental en el Milano Mobile Film Festival por su cortometraje **Cuando nadie nos visita (2018)** y está viajando con su más reciente, **Negra (2019)**, que fue galardonada como mejor cortometraje en el Festival Internacional de Cinemateca.

El año pasado obtuvo un apoyo para avanzar en el guion “Cuando aparece la noche”, que será su pasaje al formato de largo. Sus mayores influencias son literarias y no deberían sorprendernos: Mario Levrero, Felisberto Hernández, Edgar Allan Poe, casi que parecen explicar su estilo. Si no es suficiente, en esta entrevista realizada por Hernán Cabral es posible acercarse aun más a su mundo particular.

¿POR QUÉ HACER CINE?

— Cuando era chica me encantaba todo lo que era contar historias. A los 12 años me regalaron una cámara, entonces me encantaba representar cosas, ese fue un primer impulso. Después lo que quizás me motivó más fue la necesidad de contar ciertas cosas, la necesidad de que la gente vea mi percepción de la realidad y algunas de las problemáticas que encuentro en ella. No me gusta hacer cine simplemente por entretener sino también para hacer pensar.

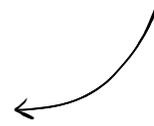
Lo más interesante de lo que puede hablar una persona es de las propias experiencias. Yo quiero que se plasme lo íntimo, creo que de esa forma uno puede llegar a comunicar una verdad, una porción de realidad. Y personalmente creo que de eso se trata, de poder conocer verdades. No puedo hablar de la Segunda Guerra Mundial porque no la viví, y si quisiera hacerlo no lograría transmitir nada nuevo, nada original, el resultado sería un cliché. Pero sí puedo hablar, por ejemplo, de las adversidades que puede encontrar una chica en su despertar sexual y relacionamiento con los hombres. Me gusta expresar vivencias.

¿CÓMO ES HACER AUDIOVISUAL EN MALDONADO?

— Mirá, mi manera de aprender a hacer cine fue bastante autodidacta. Cámara y lugar. Y en eso Maldonado te ofrece una variedad de paisajes y atmósferas muy ricas. Es todo como más tranquilo. Y por eso los cortos que he hecho siempre son en bosques o con una preponderancia de la naturaleza. Hay veces que resulta como mucho más sencillo, mucho más simple que cuando tenés un equipo en



Otras de las pasiones de Lucía, el dibujo



cima. Lo tomás más como un juego, no hay tanta presión. El tema en Maldonado es que no hay muchos técnicos, por eso el fotógrafo con el que trabajo (Diego Pavese) es de Montevideo. Pero bien, filmar en Maldonado es algo que me gusta.

¿CUÁL FUE TU EXPERIENCIA CON EL 48 HOURS FILM PROJECT?

— Fue una experiencia bastante... estresante. Es un nivel de exigencia que no volvería a repetir. Dos días todos muertos, solo dormimos cuatro horas. Por un lado me gustó y por otro no. Me gustó toda la adrenalina del momento y la aventura. Por otro lado, te limita bastante y a veces esas limitaciones hacen

que ese corto quede en la nada. Por ejemplo, **Betty** es un corto que me hubiese gustado hacer sin las limitaciones del 48 hs. Tenía que aparecer un bicho o la frase “no rompas los cocos” y eso hizo que el corto no fuese como yo esperaba. Y me hubiese gustado desarrollar más el medio. Es una historia que si bien surgió en un 48, la habría filmado en otro momento y de distinto modo. Igual, el 48 me dio la oportunidad de ir al Festival Filmapalooza, que fue una experiencia increíble. Y también a raíz de **Betty** me surgieron bastantes cosas. Fue un antecedente, un premio que la verdad me aportó.

¿QUÉ ME PODÉS DECIR DE CUANDO NADIE NOS VISITA (2018)?

— Es un documental de Maldonado que hice con fondos de la Intendencia. Tenía ganas de retratar un Maldonado con los ojos de los que vivimos todo el año aquí. Lo que pasa es que cuando vienen los turistas solo ven una cara del departamento, en verano. Mi idea era hacer un registro en invierno, cuando no hay nadie. Me encanta la soledad, el vacío. Fue un proyecto puntual, surgido del amor a Maldonado y su diferencia abismal entre el verano y la desolación absoluta del invierno. Es desolador, pero tiene una belleza increíble.

En el rodaje de *Negra* (2019)



¿CÓMO VES HACER CINE EN URUGUAY?

— Actualmente estoy con el proceso de escribir un largometraje y ahí me di cuenta que pasa un tiempo largo hasta que podés filmar. El dinero que se necesita, los fondos que hay que ganar. Un año te anotas a un fondo, no quedás y ya perdiste un año. Ahora empecé a escribir este guion y me di cuenta de que era muy caro. Así que comencé otro que pueda rodarse en una sola locación y no sé si hacerlo un corto o un largo bastante barato, filmado con amigos. Porque sino la verdad que es difícil.

EL REALIZADOR URUGUAYO TIENE SU GUIÓN SOÑADO Y TIENE QUE HACER MILES DE OTRAS COSAS PARA PODER REALIZARLO, ¿NO?

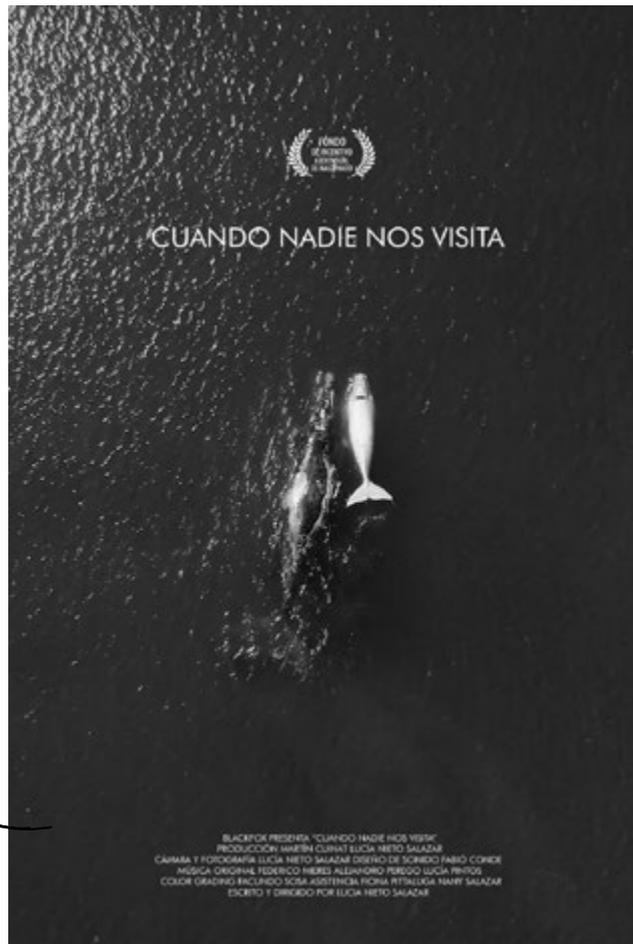
— Aparte, a medida que pasa el tiempo querés hacer otras cosas. Entonces hoy este guion que tengo me gusta, pero capaz que en un año ya no. Conozco gente que hace diez años está con un guion. Yo la verdad que no podría, después del tercer año ya no podría. Por suerte tengo un tutor que me está ayudando bastante. Si tenés una idea tenés que decidirte a filmarla, sino después pueden pasar veinte años con esa idea por ahí. Escribir

Mejor documental
en el Milano Mobile
Film Festival

un guion lleva una metodología y unos tiempos y, si esperás a que simplemente se dé, no se da. Y después están los fondos. Como es caro realizar audiovisual, tenés que postular a distintos fondos porque con uno o dos no te alcanza para cubrir gastos. Entonces con tres o cuatro quizás podés filmar, pero después tenés que ver cómo hacer con la post. Por suerte los fondos son bastante flexibles con los tiempos para rodar.

¿Y DE QUÉ TRATA EL LARGO?

— Trata de una chica joven que tiene bastantes dificultades para adaptarse a la realidad.



Es bastante inestable emocionalmente, odia su trabajo y le cuesta relacionarse con los hombres. Aún no ha conectado del todo con su mundo sexual, con su feminidad, y eso le genera problemas inconscientes. A medida que transcurre la película sus fracasos aumentan y su estado de ánimo empeora. Tras una cita fallida con un chico, se sube a un ómnibus y al despertar se encuentra en un pueblo deshabitado que está rodeado por un bosque. Allí se encuentra con una chica, Nina, quien ha llegado de la misma forma que ella al lugar y desconoce como salir. En el bosque suceden cosas extrañas. Ambas tendrán que descubrir cómo salir del lugar que las aprisiona.

La mitad es un drama y la segunda mitad es un poco fantástica y de suspenso. Este guion surge de las ganas de reflexionar acerca de temáticas de la sociedad que son dadas como normales, y que no deberían serlo. También hay algunas cosas muy sutiles del machismo que no se hablan, pero suceden. Acciones muy pequeñas que las mujeres soportamos o accedemos que ocurren y no deberían ocurrir. La falta de conexión con el propio cuerpo, las represiones, la falta de autoconocimiento. El condicionamiento que tenemos las mujeres con nuestro propio cuerpo, y no solo por parte de los hombres sino también por parte de las mismas mujeres. Los prejuicios. La falta de libertad.

Retrato una visión bastante íntima de sucesos personales y no tanto, pero todas anécdotas basadas en la vivencia personal o conocidas de manera cercana. Me está resultando bastante difícil el proceso, ya que suelo siempre visualizar escenas por separado, o imágenes, personajes. Pero el proceso de un largo es mucho más racional y lógico.

¿CUANDO ESTIMÁS QUE ESTÉ PRONTO?

— Y... en julio gané el fondo de desarrollo de guion con un tratamiento y quiero presentarme ahora en agosto al Fondo de Desarrollo de Largometraje de ICAU y bueno, el año que viene al FONA. Si el año que viene no lo filmo, te juro que hago el otro más sencillo. A mí lo que me gusta es filmar y eso quiero hacer. Me desespera el estancamiento y soy muy ansiosa.

¿Y EL OTRO MÁS SENCILLO DE QUÉ VA?

— Es de suspenso. Una chica recibe la llamada de un amigo que no ve hace mucho tiempo. Su amigo la invita a una cena en su casa, cuando ella llega hay más invitados. El chico se ha obsesionado con un sueño que se repite todas las noches y que cree se está haciendo real. Está convencido de que a medianoche alguien llegará para matarlo, los ha invitado a todos para no estar solo. La película es el transcurso de la cena hasta la medianoche donde se revela la verdad. En contraposición con el otro guion es mucho más barato.

Y DEJANDO DE LADO LOS GUIONES, ¿EN QUÉ ANDÁS AHORA?

— Estuve en un festival en La Habana, también en Chicago, con un cortometraje llamado **Negra** (2018). Es una adaptación de un cuento de Mario Levrero. En mayo también fui al Festival de Cannes porque quedó en el Short Film Corner, la sección no es de exhibición, sólo de mercado. Pero la experiencia de vivir un festival como Cannes estuvo increíble. ●

CRÓNICA DE UN ÉXITO

ANUNCIADO

ANUNCIADO

LUCÍA GARIBALDI PA' TODO EL MUNDO

DE UN ÉXITO
CRÓNICA



P O R
J U A N
A N D R É S
B E L O

No hay sorpresa en los triunfos internacionales de **Los tiburones** (2019). No debería haberla, al menos. Lejos del argumento populachero, que vuelve a evocar al Maracaná cada vez que alguien gana en una competencia de prestigio, o del argumento industrial y sectorial, que sostiene que el triunfo es consecuencia del desarrollo y el posicionamiento del sector audiovisual, los reconocimientos de **Los tiburones** deben comprenderse, en buena medida, como una nueva evidencia del talento de su directora, Lucía Garibaldi (33 años). Después pueden venir otras consideraciones.

Lucía ingresó a la Escuela de Cine del Uruguay (ECU) por recomendación de sus padres, que veían como un problema que volviera todos los días de sus cursos en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes con una vocación nueva. Los lunes era escultura, los miércoles pintura, los jueves plástica o collage y los viernes cine. Para propiciar que se enfocara, le ofrecieron inscribirla en la ECU que estudiara ahí. En aquel momento, si bien el cine en Uruguay no tenía el desarrollo que despliega hoy, había ocurrido un giro provocado por **25 Watts** (2001), primero, y por **Whisky** (2004) después, que evidenciaban el potencial de este arte.



Aceptó, pero no porque entendiera que ahí había una fuente de trabajo más estable: su motor era el impulso creativo y la posibilidad de tener un marco donde ponerlo en ejercicio. La ECU para ella tuvo que ver con el estudio (aprender cómo se hacen o hicieron las películas), conocer amigas/os que les guste el cine y hacerse socias/os de Cinemateca Uruguay, mirar películas y expandir la visión. En primer año vio **Batalla en el Cielo** (2005), de Carlos Reygadas, que la marcó. Parte del equipo de **Los tiburones** se conformó ahí, con compañeras/os con quienes mantendría una amistad una vez finalizada la carrera. También tuvo grandes docentes: Mariana Amieva, Manolo Nieto, Simone Maccari, son los primeros que le vienen a la cabeza, pero hubo más.

Su proyecto de egreso, **Colchones** (2009) compitió en festivales internacionales y fue reconocido a nivel local por el Festival de Escuelas de Cine. Visto hoy, el corto deja entrever una mirada personal, una apuesta por recrear un mundo sensible, presentado desde los ojos de una protagonista con motivaciones no tan fáciles de describir. **Colchones** es -o puede leerse- como un esbozo de **Los tiburones**: balneario, verano, tensión sexual, espíritu adolescente femenino y algo de terna maldad. Era, cuando menos, el anticipo de una carrera auspiciosa.

El guion de **Los tiburones** lo escribió poco después, haciendo comprensible que se permearan preocupaciones cercanas. Si bien realizó otro corto, **Mojarra** (2011), ahora con financiación pública de los, en aquel entonces, nóveles fondos para el fomento del audiovisual de la Dirección de Cine y Audio-

visual Uruguayo (ICAU), el formato breve de ficción nunca le interesó demasiado porque exige resolver de forma muy sintética una situación y prever un giro, que según ella, nunca se le dio demasiado bien.

Para ella **Mojarra** es bastante fallido, “es muy atmosférico y no tiene historia, pero son los pasos que tenés que dar para entrenarte y para que te conozcan”. Además de los cortos de ficción, durante sus primeros 10 años como profesional, realizó cortos documentales, videoclips y editó publicidades y programas de televisión. Con estos trabajos aprendió mucho de la técnica de ensamblar audiovisuales, cosa que le sirvió para desarrollarse como directora y, por supuesto, para sobrevivir mientras ideaba y formulaba sus proyectos personales.

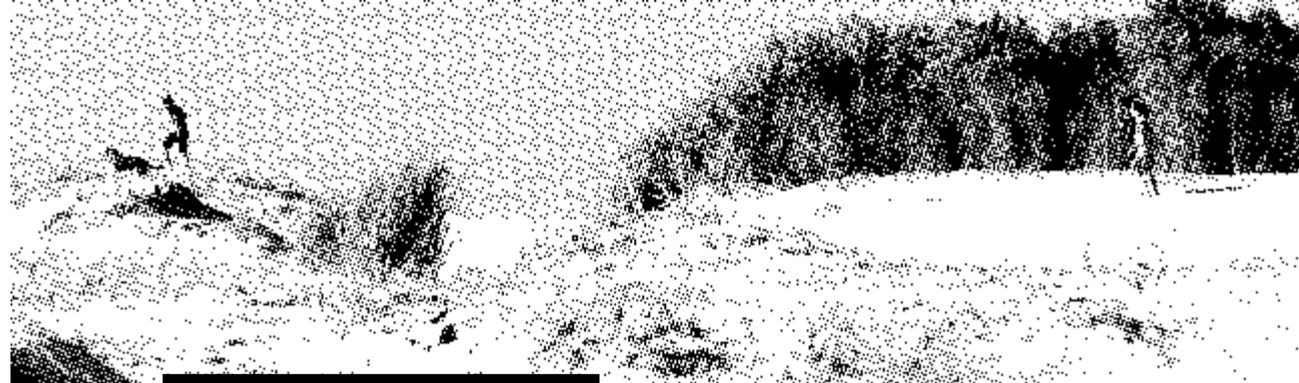
Con **Los tiburones** avanzando decididamente hacia su producción, tras la consecución de fondos nacionales e internacionales, Lucía no dejó de probar, experimentar y hacer. En los últimos años hay tres piezas significativas para comprender su crecimiento como realizadora y creadora. Primero, dos videoclips que la ponen a la cabeza de la innovación local en este formato. Terreno de experimentación y de juego, el videoclip le permitió cruzar el desarrollo tecnológico con la creatividad, experimentando con la postproducción digital (**Mux - Canción Nueva**) o con la superposición de tomas filmadas con las más modernas cámaras digitales (**Buenos Muchachos - Antenas Rubias**).

El mismo reconocimiento merece su trabajo como co-directora, junto a Patricia Icardi y Flavia Quartino, del documental **Irina** (2017), financiado con un fondo del Ministerio



de Industria, Energía y Minería (MIEM) para la visibilización de las mujeres trabajadoras. El retrato que optan por hacer, lejos del documental informativo o el reportaje, es mucho más observacional, con una entrevista que oficia de hilo conductor, pero que nunca predomina sobre la construcción, de nuevo, del universo subjetivo de la protagonista. Así, Irina se retrata desde su lugar de laborante, con su fortaleza e independencia, enmarcada en la noche montevideana como telón de fondo.

Irina y Antenas rubias recibieron reconocimientos a nivel local en el marco del Festival de Cine Nuevo: Detour en 2017 y 2018. El videoclip también fue premiado en los Premios Graffiti 2017. Reitero: no deberían sorprendernos los triunfos de **Los tiburones**. No porque estos premios locales sean grandes referencias, sino porque, hecho el seguimiento de su carrera, se comprende que Lucía tiene una vocación cinematográfica definida hace muchos años, un empecinamiento productivo propio de quien precisa crear y una vocación que se traduce en una mirada, una “voz” particular, que es lo más difícil de encontrar, a veces, para los festivales. Ella es, con todas las letras, una creadora cinematográfica en el sentido más actual posible, capaz de nadar con soltura y espontaneidad las revueltas aguas del audiovisual contemporáneo, donde una película de largometraje, un corto, un videoclip o un documental institucional, son y no son lo mismo. Su creatividad no está determinada por los formatos, sino que con su mirada, estos formatos parecerían expandirse, refrescarse y madurar.



LOS TIBURONES

La protagonista de la película se llama Rosina, tiene 14 años, y está convencida de haber visto un tiburón en el mar. Algunos sucesos extraños en el balneario donde vive parecen confirmar sus sospechas y alteran la vida de la comunidad. Mientras tanto conoce a Jose-lo, un pescador más grande que ella con quien experimenta un despertar sexual, un poco teñido de engaños y malicia. Cuando las expectativas de Rosina se vayan cumpliendo (o no) estas líneas argumentales se entrelazarán de forma imprevista.

Lucía escribió el guion con veintipocos años. Quería hablar de algo que conocía y la adolescencia le resultaba, a la vez, una etapa perturbadora y fascinante. Desde su experiencia, pero también desde un imaginario generacional, surgió **Los tiburones**. Es un proyecto personal, honesto, algo que según Lucía “mejora las películas” y las vuelve más particulares.

El guion estuvo guardado un tiempo y lo retomó en 2016, motivada por haber encontrado a la actriz, Romina Bentancour, en el primer casting que hizo para filmar un teaser que le ayudara a financiar su ópera prima: “era muy claro que era ella”. El trata-

miento de personaje que le interesaba hacer la invitaba a madurar la idea del guion, ahora desde el trabajo con la actriz. Encontrarla era una buena noticia pero también una presión que obligaba a filmar pronto, “antes de que Romina cambie el cuerpo”. Su personaje es como la manipulación encarnada: la protagonista se anima a hacer las maldades que, en general, uno se limita a imaginar. Pero la construcción de la película no determina al personaje en su caracterización sino que deja puertas abiertas. ¿Qué representa la última acción de Rosina? La película no lo responde y la voluntad detrás del acto queda en manos del espectador para desentrañarla.

Los fondos nacionales FONA y el Fondo de Fomento del ICAU, sumado a un acuerdo de coproducción con Argentina (Trapezio Cine), le dieron al proyecto el capital necesario para poder filmar. La coproducción con España vendría después, al ganar el Cine en Construcción del prestigioso Festival de San Sebastián. De todos modos, Lucía celebra que todo lo referente a la financiación de la película haya estado a cargo de su productor, Francisco ‘Pancho’ Mangou, de Montelona Cine. “Sino me muero”, remata.

Al respaldo que representa un productor confiable, Lucía sumó varias personas valio-

sas a su equipo de rodaje y posproducción. El arte de Nicole Davrieux y Victoria Figueiredo, la fotografía de Germán Nocella y el montaje del argentino Sebastián Schjaer, fueron sin duda determinantes para que la película fuese lo que es. La dirección de arte, por ejemplo, fue crucial para definir el carácter de la casa: Lucía planteó una premisa (que la casa estuviese llena de cosas) y las directoras de ese departamento convirtieron esa premisa en un espacio concreto. El arte interactúa con el trabajo del fotógrafo y colorista, al aire libre, con las poderosas ópticas elegidas de lentes teleobjetivos que permiten captar el paisaje de forma aplanada o reducir al mínimo la profundidad de campo y desdibujar los fondos hasta lo abstracto, o en la paleta de colores - pop, soleada y saturada. Algo incuestionable: **Los tiburones** tiene un estética propia.

Al contrario de lo que uno imagina que podría pasarle a una creadora en su primer rodaje, Lucía recuerda la instancia del rodaje (tan signada por los tiempos acotados, un plan

muy estricto y el despliegue de recursos) como una etapa de “paz absoluta” en donde reinaba la armonía y durante la cual pudo dormir bien y comer tranquila. Las semanas previas fueron más complicadas, “estaba muy nerviosa, no comía, me costaba dormir”. Incluso con la experiencia que ya tenía, la producción de un largo puede resultar agobiante, sobre todo en esa última etapa previa al rodaje, con un gran volumen de compromisos asumidos pero que todavía no fueron puestos en juego.

“No improviso mucho”, confiesa. Escribe, dibuja los storyboards y es eso lo que se dispone a filmar. Pero cuando empiezan a suceder cosas, uno puede intentar luchar contra eso o tratar de integrarlos a la película. Lucía hizo lo segundo, como con la escena en que el mar aparece pintado de rojo: no estaba en el guion, llegaron a filmar ese día y lo encontraron así. “Tenés que tener la habilidad de ver cómo incorporás todo lo nuevo, la película te empieza a ganar en un momento, surgen esas cosas que no te imaginabas y tenés que ver cómo involucrarlas”. ●

IMPRESIONANTE Y MONÓTONA

UNA CRÍTICA DE MICHAELA FEIJO Ó

Enmarcar a **Los tiburones** no es sencillo y Lucía entiende que no le corresponde. Reconoce que resultó “más comedia” de lo que había previsto, pero no le interesa definirla demasiado o ubicarla en algún punto en la supuesta disputa (muy local) entre cine de autor y cine de género: para ella representa una polémica pasada de moda. Eso sí, confiesa, “intenté resistirme a la solemnidad”.

Lo que pasó con **Los tiburones**, una vez finalizada, ya es historia. “Es un desafío acostumbrarse a la demencia, pero también es muy entretenido”, cuenta. Vuelos de avión, hoteles, festivales, entrevistas. La trama de **Si es martes debe ser Bélgica** (1969) reverbera en la mente de quien escucha los relatos de Lucía sobre las idas y venidas a festivales y muestras. Mientras tanto, carpetas de proyectos, reuniones de negocios y postulaciones a fondos, avanzando y pensando los nuevos proyectos y aprovechando la ventolera. Entre todo eso, surgen algunas disyuntivas, como la alternativa de hacer una película y estrenarla en una plataforma de streaming.

Las consecuencias que tendrá para Lucía Garibaldi el éxito de su ópera prima, es algo que está por verse. Que seguiremos viendo cosas de ella, ya es un hecho. Que su auspicioso comienzo en el mundo del largometraje no es una sorpresa, también.

Por un lado, una historia mínima, un corte para mostrar una porción del mundo donde realmente no pasa nada. Por otro, una estética detallista, con contrapuntos de saturación y exuberancia visual. Y del vínculo entre estas dos cosas se genera aquello que resulta más llamativo en la película: una artificialidad visual que deviene creíble, que dialoga con un universo chato y monótono y, al hacerlo, descubre y despliega sus mecanismos de supervivencia. Podrá parecer exagerado, pero en esas circunstancias (que no le son del todo ajenas a cualquiera que haya pasado uno o varios veranos en algún lugar del interior del país) en las que el tiempo es una masa homogénea, sin cortes, sin saltos, sin acontecimientos, distraerse con algo puede elevarse casi a una necesidad vital. “Es lo que hay”, argumenta Joselo, uno de los personajes, en un momento de la película, y parece ser una descripción casi exacta de la vida allí. Es lo que hay, y hay que hacer lo que se pueda para sobrellevar las horas, adornar la realidad.

De ahí parte el planteamiento estético que propone la película, con reiterados contrastes visuales en los que los colores saturados, el tratamiento casi pictórico de algunos planos (como, por ejemplo, aquellos en que dos de los jardineros podan un árbol y de fondo





se ven sus hojas tan desenfocadas que llegan a generar un efecto de pintura) y su vínculo con la música en momentos particulares generan una artificialidad que busca la banalidad de todo lo que pasa, y parece hablar por los personajes en su intento de hacer de la nada algo que resulte estimulante. (Inventarse y creer –o fingir creer– teorías sobre tiburones en la playa parece entrar dentro de esta necesidad de que pase algo). Pero, en ese mismo movimiento, lo que finalmente se logra es hacer más patente esa misma nada. Este juego entre una visualidad intensa y una realidad monótona, llana, es lo que, en mi caso, resultó más atractivo de **Los tiburones**. Es interesante cómo esa suerte de artificiosidad desplegada a



nivel visual, que en principio podría resultar discordante con aquello que se narra, es finalmente lo que le da un giro y un espesor particular a la película.

Este juego se complementa, con una coincidencia entre esa abundancia visual que aparece y desaparece y todo lo que es sensorial dentro de ese mundo: la humedad, el sudor, la sal del mar, el calor que agobia y sofoca. Y es que la vida de Rosina, personaje principal, también es agobiante (e igualmente típica). Una adolescente de catorce años viviendo en el interior, con vínculos familiares de una rispidez y cierta resignación ya naturalizadas, y no mucho para hacer. Ella es la historia de **Los tiburones**. Una historia, claro está, con pocos aconteci-



mientos. No asistimos a un momento particularmente clave en su vida, tampoco a algo contundente que sucede; sólo vemos quién es ella y cómo maneja eso que es su vida, lo que le pasa, de manera muy sutil pero sólida y coherente. El personaje de Rosina es de los puntos más fuertes de la película; la manera en que, a través de sus actitudes y silencios, sin exageraciones, podemos entender lo que le está pasando sin necesidad de explicitarlo es quizás de los elementos mejor trabajados de **Los tiburones**.

Mención aparte merecería el hecho de que en la película el episodio mismo del supuesto avistamiento de los tiburones no funciona realmente como línea narrativa

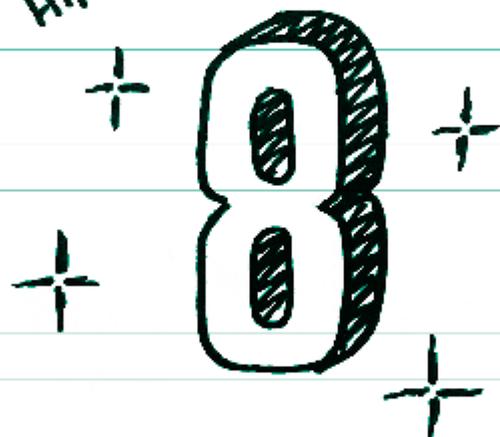


base que afecte al desarrollo de la historia en sí o vaya aportando significancias a lo largo de la película, sino que termina siendo un dato bastante accesorio, que no define ni incide en los hechos. Aunque se incorpore a la construcción de una ficción rompa con la uniformidad del tiempo y del aburrimiento, creo que no adquiere la importancia que, parece, le correspondería en la historia. En síntesis, hay una impresión estética, una impresión de imágenes; y, aunque haya otros aspectos a destacar (como las actuaciones o el tratamiento de los roles y relaciones en la esfera familiar) la fuerte impronta del registro visual termina por dominar la película. ●



CON TU SUSCRIPCIÓN

HACÉ POSIBLE EL NÚMERO



ingresá a:

revistafilm.com/suscripcion

¡QUE SIGA VIVA LA ÚNICA REVISTA URUGUAYA DE CINE!
Queremos seguir haciendo esta revista pero precisamos 500 suscriptores. Tu apoyo es fundamental.

revista
[FILM]



Lunes a sábados
desde las 19:00



Aquiles Lanza 1201
esq. Canelones

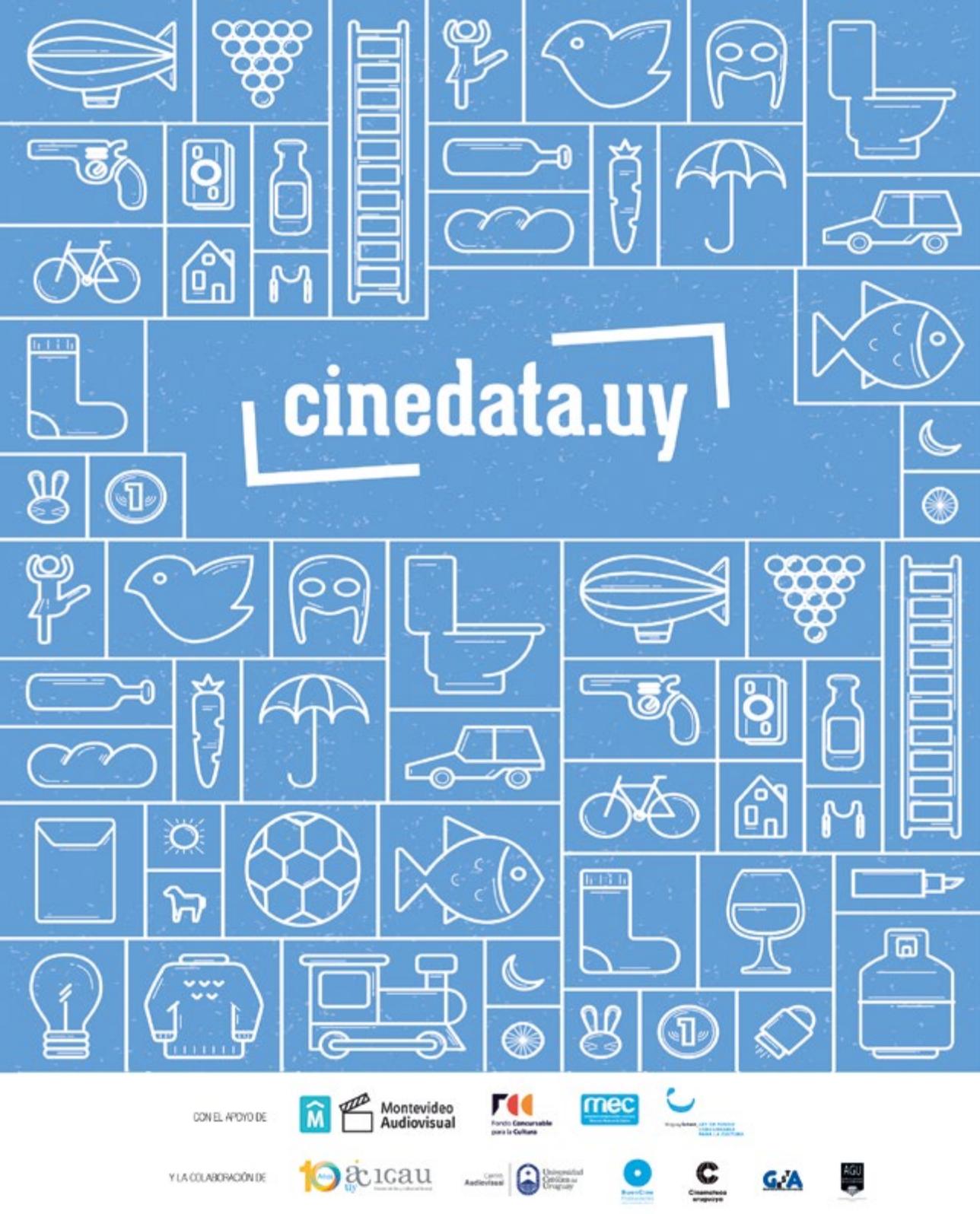


Reservas
2902 5978

f /brechabarycafe

ig @brechabarycafe

tw @brechabarycafe



cinedata.uy

CON EL APOYO DE



Y LA COLABORACIÓN DE

