



Entrevista a Germán Scelso

Carlos Balzi

Me llamó la atención que, durante más de la mitad, creo, de la película, dejás que tus abuelas hablen de su vida y nos cuenten quiénes son y qué las llevó a ser lo que son. Solo hacia el final narran lo que pasó con tus padres, y resulta, después de la preparación, digamos, personal, muy emocionante escucharlas. Quizás esté bien equivocado, pero después de haberla visto varias veces, tengo la sensación de que esa distribución del tiempo filmico -mucho para que ellas se cuenten, menos para el episodio directamente “político”- hace que la película sea antes “humanista” que “política”. No sé si se entiende, pero a mí y a otros con quienes la comenté nos impresionó más la personalidad de tus abuelas y sus reacciones subjetivas -perfectamente comprensibles a partir de sus historias- frente al espanto de la desaparición, que el propio hecho trágico. En ese sentido, mi pregunta sería la siguiente: ¿cómo ves vos el vínculo entre humanismo y política en *La sensibilidad*?

Un desaparecido es todos los desaparecidos, sus historias se parecen entre sí. Y esto es así ahora; antes, al comenzar la democracia, y durante muchos años, creo que no se hablaba mucho sobre el tema, y un testimonio tenía otra urgencia y un valor más imprescindible. Pero hoy estamos ante una abundancia de testimonios y de historias de desaparecidos. Así que no sentía la necesidad de denunciar la desaparición de mi viejo. Menos todavía, utilizar la tragedia de la desaparición como estructura de un guión para hablar de mis dramas como hijo. Porque también ya se han escuchado y visto las historias de hijos y todas se parecen entre sí.

En las otras películas que hice también las personas/personajes son más importantes que las historias políticas que los atraviesan. En sentido narrativo lo digo; o sea, antes que nada, son retratos de personas, y a partir del retrato aparece lo político. Así que la decisión de retratar a mis abuelas y sus historias más allá de la desaparición

no fue algo particular de este proyecto, sino que es mi forma de trabajar en general.

Nunca me pensé como humanista porque no me pienso en esos términos, pero ahora que lo decís puede ser que tenga algo de eso. Pero si es así, creo que esto no hace que las películas sean más humanistas que políticas, sino que por ser humanistas son políticas. Trato de decirlo sin tanto juego soso de palabras: es que no me parece más “político”, a esta altura del partido, hablar sobre revolución, guerrilla, ideología, secuestro, desaparición, militares, genocidas, etc., y poner eso en el centro de la escena. Todo eso es tan evidente como noticia, como historia, que me parecía que ponerlo en primer plano no aportaba nada, ya es un tópico de nuestra historia y de nuestras películas, entonces me pareció que lo interesante era poner el ojo en el lugar en donde se forma la política, que creo que es en la intimidad de las relaciones entre la gente – y en este caso la gente son dos mujeres transitando la vejez. Además, el hecho de que, siendo mis abuelas, representan a la generación anterior de mis viejos, era como contar qué había ocurrido antes de que llegaran “los setenta”. Lo político se enuncia a través de la tensión de clase que hay entre sus dos retratos, y la cronología paralela que armé hace pensar que esa tensión se fue formando a lo largo del siglo XX hasta chocar violentamente en los setenta.

Qué bueno lo que decís de que el armado de la película te conmovió, porque está bueno llegar al corazón. Pero creo que por suerte la escena final es ambigua, porque el corazón muchas veces nos hace malas jugadas y está bien dudar de él. Ese final apunta precisamente a poner en duda la emotividad, mostrando la puesta en escena para conmover, mostrando lo artificial que puede tener una emoción sobre todo cuando vemos cómo se ideó un dispositivo con la intención de emocionar a un posible espectador de ese *acting*. Me refiero a cuando al final nuestro los intentos que hago con una de mis abuelas de construir una secuencia emotiva en donde ella lee su diario íntimo sobre una foto de mi viejo que se exhibe en primer plano, y no lo conseguimos; y a cuando mi otra abuela recibe mi pedido de que actúe, de que ponga cara triste, y después mezclo en el montaje un momento de llanto “real” con otro plano en donde pone la cara triste, un gesto de tristeza que se revela falso minutos después. La idea era

así poner en duda las formas en las que se hace memoria o uno se relaciona con la memoria. Pero también, mostrar eso, el cómo uno se puede emocionar de algo que en realidad está construido adrede para generar eso, fue la forma que pensé para que la película no tuviera un final emotivo literal. Si fuera literal, entonces sí el mensaje sería más claro: tanta historia política, pero en realidad lo que prima es el amor. Parecería un final feliz hollywoodense, o de telenovela clásica de mediodía.

Trato de agregar una idea que es un matiz más práctico de esta relación entre humanismo y política: creo que personalizando las historias de cada una de ellas se dimensiona más lo que pasó. Así que podría decir que el humanismo de *La sensibilidad* es una estrategia política. Una estrategia para la escena política en que puede moverse mi trabajo hoy, que es el de la divulgación. Y en este sentido lo que quería era hacer una película que pudiera proyectarse y discutirse en ámbitos alejados de los ámbitos típicos de derechos humanos, de memoria o de acción política partidaria. Todos tenemos o hemos tenido abuelas, así que cualquiera puede identificarse con la historia. La yapa de la película es que una vez que cualquiera se identificó, te empieza a mostrar la tensión de clase y te hace entrar en el terreno político. Está en cada uno evadir lo político cuando está frente a las dos mujeres, porque en realidad la película se lo pone en la cara, aunque de una manera que no es una bajada de línea, se lo deja al que mira. No es algo que me pasó a mí y a los hijos de desaparecidos solamente, ni tampoco sólo a los sudamericanos. Participé en este seminario [el Seminario “Cine, Política y Derechos Humanos”] porque me pareció que tiene un espíritu parecido que comparto, que es el de cuestionar los tópicos de estudio de los derechos humanos, la política y la memoria, con el fin de fortalecerlos. Y es una excepción. Así como una proyección que hubo en el Centro Cultural Haroldo Conti: me parecía importante, como hecho político y performático, pasarla en la ex ESMA; pero más allá de esto, siempre cuidé que no se la catalogara como una película temática, para no reducir su campo de llegada y de interpretación –ha interesado en ámbitos inesperados, como pasó hace poco, que querían pasarla en la Escuela de Policía de Córdoba.

La otra pregunta tiene que ver con la filiación que vos percibís, si lo hacés, entre el “humanismo” del que te hablé y el que se puede entrever con otras películas de hijos de desaparecidos. Pienso sobre todo en las estrategias de extrañamiento que usa Albertina Carri en *Los rubios* (sobre todo cuando usa una actriz para hacerse pasar por ella) y en el pase de factura, digamos, de Nicolás Prividera hacia su madre en *M*. Lo que veo en común es la elusión, otra vez digamos, del abordaje frontal de la cuestión política a secas para permitir emerger la “cuestión humana”.

Lo que te decía antes de *La sensibilidad* creo que pasa también con las películas de Carri y Prividera. No hay una elusión o evasión de la “cuestión política”, o sea de la desaparición (violenta y política) de los padres. Sino que estamos en un momento en donde los testimonios tienen otro valor. Ya sabemos que existe esa cuestión política, nos atraviesa a todos –nos detengamos o no en ella. Y creo que ahora la repetición juega en contra de la memoria y de las intenciones políticas que uno pueda tener. Para mí no se trata de que en estas películas prime el “humanismo” (o sea el drama individual) por sobre la “cuestión política”, sino que son incluso más esencialmente políticas y más frontales. Reflexioné hace tiempo sobre estas películas, pero no creo ser un especialista ni quiero serlo; se me ocurre ahora que puede que el primer acto político radical que hacen los directores ahí es la forma “teatral” en la que se desprenden de los tópicos de sí mismos: Carri y su desdoblamiento (sobre todo me acuerdo cuando la actriz que hace de ella repite una y otra vez lo que todos los hijos de desaparecidos contamos cuando hablamos de la historia del secuestro de nuestros padres), y Prividera poniéndose ese sobretodo con el que deambula por toda su película, y que es en realidad su modo de emular al personaje de la otra *M*, la película de Fritz Lang de 1931, en donde también ocurre que hay una búsqueda obsesiva de una verdad (a modo de policial), que al final se vuelve contradictoria como verdad. Este detalle convierte a *M*, la de Prividera, en una performance compleja en la que él actúa y a la vez es sincero.

Entiendo el desdoblamiento entre Carri y la Carri-hija-de-desaparecidos y entre Prividera y el Prividera-detective como el mismo desdoblamiento que hay entre mi abuela paterna cuando lee su

propio diario íntimo y no lo reconoce y entre mi abuela materna y su llanto “actuado” para exhibir su dolor. Este modo “teatral” en lo “documental” pone en jaque, a través de la ironía, a una forma de entender la memoria o de entender lo político para que, como se ha dicho, en la representación la tragedia no se repita como farsa.

La otra intriga que me surgió tiene que ver con el aspecto formal de tu película, que no esconde una cierta precariedad (me pareció maravilloso que dejaras el plano donde se cae la cámara). ¿Cómo ves vos la relación entre esta opción formal y lo que querés contar?

En cuanto a lo formal, esto de que la cámara se cae al inicio de la película, por ejemplo... tiene que ver con muchas cosas. Pero diría que una de esas cosas con las que tiene que ver es con mostrar que no tengo el control de la situación, que no tengo el control del mundo en el que me voy a aventurar en el resto de la película que comienza. También tiene que ver con una posición que va en contra del esteticismo, de la “belleza” entendida como una imagen cuidada, compuesta con prolijidad y “buen gusto”, y también en contra de la alta-definición, para mí irreal, de las cámaras digitales, a veces hasta sostenidas en trípodes demasiados estables. Pienso que, si bien cuando era más joven me marcó ver *La historia oficial*, *La noche de los lápices* o *Garage Olimpo* –y siguen siendo películas que aprecio mucho–, más tarde sentí que cargaban con un exceso de ficción, de puesta en escena, de prolijidad y de dramatización. Pienso ahora (ahora mismo al escribir esto, porque en el momento de hacer una película las líneas que uno camina son confusas y yo no las tengo pormenorizadas, la verdad), que llegué a esa “precariedad” yendo precisamente a contracorriente de aquel exceso de ficción (que se da en muchísimas películas contemporáneas, de ficción y de no-ficción). Y podría decirlo no sólo por *La sensibilidad*, sino por el resto de mis películas también. Cuando empiezo a grabar una película –y eso es lo fascinante de lo documental–, no busco tener el control desesperadamente, no me permito empequeñecerla tanto de antemano.

Igual pienso que más adelante todo puede cambiar. Creo que es así, hay tiempos en los que necesitás más de la ficción y otros donde te juega en contra, en contra para sentir que lo que filmás es cierto. Lo mismo le pasa al que mira la película, y me pasa a mí cuando veo películas de otros: tiempos en donde la ficción parece más real que lo documental, y viceversa, y eso equilibra lo que cada película tiene de una u otra estrategia formal. Y no es sólo una cuestión de contextos de interpretación teórica, sino que lo tecnológico también influye de manera contundente en la percepción común y corriente. Las revoluciones tecnológicas, quiero decir, influyen en la sensación de realidad: no es lo mismo ver una grabación para un espectador de principios del siglo XX que para uno de principios de siglo XXI. En sus inicios el cine tenía un terrible miedo de no ser más que un experimento mecánico de la ciencia, y entonces pedía a gritos la ficción. Ahora la percepción está mediada por la polución de las nuevas formas de registro y consumo de grabaciones a través de internet, y a través de dispositivos como la computadora o el celular. Muchas películas actuales de ficción e industriales fingen desprolijidad en sus imágenes para dar una “sensación de realidad” (algunas tomas desenfocan a propósito, o hacen correcciones de zoom o están grabadas como si fuesen cámaras en mano amateurs o celulares). Y este fenómeno no es un camino sólo hacia adelante a la par del “progreso” de la ciencia, sino que es más cíclico. Doy un ejemplo popular y del *mainstream* actual para que se note que no sólo se da esto en el “cine de autor” o cosas así. La nueva película de la serie *Star Wars* de George Lucas (*Episode VII - The Force Awakens*, 2015) está filmada en 35mm y no en digital. Las tres anteriores fueron las primeras películas grabadas y configuradas con tecnología de última y revolucionaria generación digital (1999/2002/2005); sin embargo, esta última vuelve a la tecnología del siglo anterior, y supongo que esto es porque los creativos y productores de LucasFilm han entendido que estamos en un momento, ahora, en el que se siente más cercano (más real y más taquillero) lo grabado “más artesanalmente”, en celuloide, como en los primeros capítulos de la serie realizados en los años setenta y ochenta del siglo pasado.



