

Consuelo Moisset de Españés
Universidad Nacional de Córdoba

“Las imágenes que hago me generan adrenalina”. Diálogo con Germán Scelso

"Images I make, generates adrenaline in me".
Dialogue with German Scelso

Buenos Aires, 6 de marzo de 2015. “Existe un contacto directo entre las cosas, la cámara y yo”, dice con firmeza Germán Scelso, cineasta y documentalista inclasificable, egresado del Departamento de Cine y TV de la UNC, durante los años noventa.

Cazador de registros irreverentes, entrevistador insistente y archivero obsesivo, sus obras enlazan la experiencia y vivencia personal con lo histórico. Quizás *La sensibilidad* (2012) sea el film cuyo aspecto autobiográfico se manifiesta de manera más contundente. En él, sus dos abuelas, María Luisa y Laura, testimonian su experiencia como madres de militantes del PRT-ERP, detenidos en 1976 durante la última dictadura en Argentina.

Scelso es un creador que no sólo punza al espectador corriéndose de los lugares comunes y políticamente correctos, también duda y vuelve sobre sus pasos, pero con la convicción de que la mirada debe ser compartida. En esta entrevista –más bien un diálogo entre dos amigos que se conocieron estudiando cine, hace más de veinte años–, el documentalista recorre su periodo de formación y el modo en que fue configurando su manera de hacer cine.

Buenos Aires, March 6, 2015. "There is a direct contact between things, the camera and myself," says firmly Germán Scelso, unclassifiable filmmaker and documentarist, graduated from the Department of Film and Tv of the National University of Córdoba, in the 1990s. Irreverent records seeker, insistent interviewer and obsessive archivist, his works link personal with historical experience. Perhaps the film in which autobiographical aspect manifests itself in a more forceful way is *La sensibilidad* (2012). In it, his two grandmothers, María Luisa and Laura, recall their experience as mothers of militants from the PRT-ERP (Revolutionary Workers' Party - the People's Revolutionary Army), detained in 1976 during the dictatorship in Argentina.

Scelso is a creator who not only pushes the viewer out of clichés and politically correctness but also who doubts and returns over his steps. However he sustains the conviction that there is a need for sharing his view upon things. In this interview –rather a dialogue between two friends who met while studying film, more than twenty years ago– the filmmaker recalls his time at the university and the way he continue giving form to his personal way of making films.

Desde que éramos estudiantes en la UNC te he visto guardar, de manera sistemática, registros en video de tu vida cotidiana, de tu familia, de tus amigos... ¿Qué pensabas hacer con todo ese material?

En esa época se trataba de simples archivos familiares, domésticos. Yo no pensaba hacer nada con eso. Estar estudiando cine, con una formación para hacer “cine oficial”, era algo que, aparentemente, no tenía que ver con ese tipo de videos domésticos. Cuando me compré la cámara todo lo que filmaba parecía extracurricular. Esos fragmentos eran como mis trabajos prácticos privados. Se ve que necesitaba filmar así para aprender, aunque no era muy consciente de todo ese proceso.



¿Cuándo percibiste que en ese archivo había algo valioso?

En general, los estudiantes de cine en esa época no teníamos fácil acceso a las islas de edición, para montar nuestros trabajos prácticos teníamos que pagar por hora a un editor que ponía la tecnología y el trabajo. Cuando empecé a trabajar en el medio, para ganar dinero, mi socia me prestó una isla de edición de video analógica. Entonces, además del trabajo rentable que teníamos que hacer, me puse a jugar con nuevas grabaciones que ya no estaban pensadas para el ámbito doméstico. Todo este proceso concluyó en algo importante: podía editar en mi casa con una libertad totalmente nueva, como la de un escritor.

¿De qué se trataban esos primeros trabajos?

En esa época también escribía poesía, cosas de joven (se ríe), y la forma de hacerlo era muy espontánea. Quería lograr lo mismo en los videos. Eso que hacía era muy diferente a lo que estaba aprendiendo en la Universidad, donde todo estaba más orientado a la estructura de rodaje de ficción, con equipos grandes y mucha planificación. Pero más allá de la discusión de si me parece bueno o no lo que aprendíamos allí, lo importante es que, también, me fui dando cuenta de que me gustaba trabajar solo.

¿Cómo era tu método de trabajo?

Hacía justamente lo mismo que cuando escribía: producir de forma espontánea y después hacer mucha edición, corte y pegue. Trabajaba con ese archivo cada vez más grande de video. Pasé de filmar a los familiares a filmar bichos y armé *Poema violento* (1996) sin saber muy bien lo que estaba haciendo. Era muy barroco, quería construir una metáfora. Después la cosa fue cambiando y abandoné toda esa retórica juvenil.

¿De qué se trataba esa “retórica juvenil”?

Yo no tenía noción de que el archivo hablaba por sí mismo, tenía esa cosa de principiante, de querer poner mi dedo de artista, entonces sobrecargaba todo. Me daba miedo no estar diciendo nada si dejaba los archivos más crudos, entonces le agregaba música, ruidos, efectos. Después cambié, empecé a limpiar todo eso para dejar las imágenes solas, creo que fue porque ya iba teniendo más claro lo que quería decir y no hacía falta recurrir a tanto artificio. El poeta joven, como no sabe bien lo que quiere decir, se pone barroco y hace florido el lenguaje; cuando madura lo hace más sencillo porque tiene más claro hacia dónde quiere ir. En *Poema violento* (1996) está el embrión de todo: lo documental y lo ficcional, el tener yo el control de la cámara y el crear un contacto fuerte con quien estás filmando.

Yo quería filmar así, llegando a las imágenes por mi propia cuenta, y lo que veía era que la gente, en general, hacía cine viendo cine. Es decir, lo que terminaban haciendo era filmar a modo de tal película o tal director. Filmar como si fueras tal o cual, es como estar filmando una pantalla, y no las cosas. El tener la cámara, y no estar pendiente de las imágenes de los otros, hace que exista un contacto directo entre las cosas, la cámara y uno.

Este número de *Toma Uno* propone reflexionar sobre la relación “cine/historia”. ¿Cómo ves esa relación en tu producción?

Yo no lo pensaba específicamente, pero tenía la cámara y la cámara se metió en la familia. Mi historia personal se ve atravesada por la historia política de Argentina y eso empezó a meterse en mis ideas; yo trataba de sacarlo del medio porque me parecía demasiado evidente. Creo que hay gente que no tiene una historia política tan clara en su familia y trata de buscarse una para hacer una película; por el contrario, yo ya la tenía y era un peso para filmar, porque se inmiscuye en todo lo que hacés aunque no quieras, por eso traté de darle un lugar menos notorio, sin evadirla. De ahí sale *La sensibilidad* (2012). Además había tomado mucha distancia del contexto argentino. Me fui a vivir a Barcelona en 2004. Estuve ocho años allá y pude hacer películas con esencia española, sin el fantasma de la historia argentina. Eso ayudó a que pudiera hacer *La sensibilidad* con la distancia que necesitaba, porque en realidad es una película grabada en Córdoba, pero producida y editada en Barcelona.



Creo que hay un esfuerzo por sacarle heroísmo a la historia de tus abuelas en *La sensibilidad*.

El heroísmo de las abuelas-madres de desaparecidos en una película es una narración que no es mía. *La sensibilidad* no es una historia de Abuelas de Plaza de Mayo, es la historia de dos mujeres atravesadas, también, por los dramas de la dictadura, pero no es lo único. Yo creo que son como heroínas domésticas, ellas tienen una épica en la película. Una épica doméstica. No hay héroes en un sentido clásico del tema, conté una fábula, la de sus infancias, sus casamientos, su maternidad, sus sueños y el final de esos sueños. Cada una está presentada como una heroína de su propia clase.

¿Cómo es tu relación con el espectador de tus películas? ¿Hay una búsqueda de tensionarlo con esa estrategia de acercamiento al cuerpo?

El acercamiento al cuerpo es algo que necesito yo en principio, no es para tensionar a nadie. Hay una intimidad en el cuerpo que, a veces, algunos no la soportan, pero que a mí me interesa ver y mostrar. En realidad me gusta tensionarme a mí mismo cuando filmo: muchas de las imágenes que hago me generan adrenalina a mí cuando las estoy haciendo. Creo que busco dar un paso más allá, a donde no lo di antes, y a donde es un esfuerzo darlo porque tenés que romper con algún prejuicio ético o ideológico, o tenés que vencer al miedo de hacerlo. En esa zona de peligro, inexplorada, trato de encontrar alguna cosa cierta. Después eso se transmite en la película, pero no es que yo previamente me proponga la meta de molestar al espectador.

¿Qué te pasa cuando después mostrás una película y el público se ve tensionado?

Ese fue un camino que investigué ya desde mi primer trabajo, *Poema violento* (1996), que generó tantos problemas y odios. Yo era un niño cuando hice ese video y tenía menos justificaciones para defender lo que hacía. Ahora pasa con algunos trabajos. Con *La sensibilidad* (2012) eso no pasa, sí con *El modelo* (2013). Pero con *El modelo* sucede que a veces está mal presentada por quien la programa, o cuando no dan tiempo suficiente después de verla para establecer el tipo de diálogo que la película requiere. A veces sale muy bien, a veces sale mal. Son películas difíciles de presentar y de ver porque se salen del sentido común.

Vos has trabajado con personas con las que tenés vínculos: algunos muy cercanos, como tus familiares; otros con personas que vas conociendo. ¿Cómo reciben ellos tu modo de representarlos en las películas?

Algunos de esos vínculos familiares son históricamente cercanos, otros, en cambio, los he creado para poder filmar. Con algunos parientes, hasta antes de filmarlos, no tenía ningún tipo de cercanía. Entre las dos ramas familiares no había relación, o había poca o mala relación. Yo me crí con mi familia materna, por la tanto mi mitología familiar se construyó desde ese punto de vista. Empezó a parecerme insuficiente eso y comencé a pensar en hacer *La sensibilidad*, aunque claro ese título no existía. Entonces establecí vínculos con mi familia paterna como si fuera un trabajo etnográfico. Yo creo que hice *La sensibilidad* para que esos dos mundos se corporizaran en uno solo. Antes, esa familia paterna para mí era un mundo abstracto, o mejor dicho, como una tribu con la cual hacer contacto. Con la película yo me convertí en el historiador de la familia: encontré fotos de mi viejo que no conocía por ejemplo, cartas, historias, como si fueran objetos arqueológicos.

Es interesante después cómo ellas, las protagonistas de *La sensibilidad*, ven la película: mis abuelas no ven el lenguaje del cine, se ven ellas, se cuelgan con las fotos. Lo que ellas miran es algo que está antes de hacer la película. Parte de mi familia paterna se molestó mucho. Hice un estreno en Córdoba en “La Quimera”, los invité a todos y se juntaron. Fue un acto ingenuo de mi parte: en vez de ver la película como una historia vieron todos los problemas que había entre las dos familias –cosa que en la película no está contado–, no pudieron distanciarse y observar el relato. Está claro que *La sensibilidad* no es una película para toda la familia. Y me parece bien que sea así.

En algunas entrevistas vos te has referido a los sujetos de tus documentales como “personajes que andan circulando por ahí”.

A veces me han criticado eso. Es una cuestión sobre lo políticamente correcto que no me importa porque es hipócrita en este caso. Yo me pregunto: ¿Quiénes critican creen que tratan mejor a alguien por llamarlo persona en vez de personaje? Yo creo que no, creo que el respeto se produce en el modo en que mostrás a alguien en la película y en cómo te relacionás con esa persona. Los que dicen que tratan a alguien de “persona”, muchas veces, después construyen de esa persona el típico personaje para la compasión. La compasión y la caridad pueden ser peor que asumir que uno construye un personaje cuando hace documentales. En *El modelo* (2013) por ejemplo, en un personaje con cierta épica y con una cierta belleza de lo horrible.

¿Cómo ves las cuestiones del financiamiento para el tipo de cine que vos hacés?

Como me interesa meterme en una zona peligrosa de la cuestión que abordo, como te decía antes, y se trata de una zona poco transitada, es complicado buscar financiamiento porque tendría que estar de acuerdo con intereses contrarios a la libertad con la que filmo. De todas maneras ahora estoy en proceso de buscar apoyo para mis nuevos trabajos, pero no dependo de eso para realizarlos. Si no lo consigo o no llego a un acuerdo con otros para trabajar, igual los llevaré adelante. Priorizo mi libertad ideológica y estética de trabajo.

Ahora en Córdoba hay mucha producción. Cuando volví de Barcelona me encontré con un montón de directores y críticos que antes no existían y que hablaban con orgullo del espacio que ocupaban y al que defendían con recelo. Eso es muy distinto a cuando nosotros estudiábamos. Por cierto, ¿cuál es el nombre oficial del edificio donde teníamos clases: Pabellón Francia Anexo o Raymundo Gleyzer?

Se llama Pabellón Haití ahora...

Nada es lo que era (risas).

Filmografía

El modelo (45 minutos, España, 2013)
La sensibilidad (60 minutos, Argentina, 2011)
Lágrima de María Luisa (10 minutos, Argentina, 2011)
Un pensamiento de Laura (4 minutos, Argentina, 2009)
El engaño (15 minutos, España, 2009)
De ojos privada (30 minutos, Argentina, 2003)
Formas de un mismo hombre (10 minutos, Argentina, 1997)
Poema violento (5 minutos, Argentina, 1996)
El fin (10 minutos, Argentina, 1996)

Premios

El modelo

Mención del Jurado / Punto de vista. Festival Internacional de Cine Documental de Navarra. Pamplona, España 2013.

La sensibilidad

Mejor Documental / *Festival Internacional de Cine Independiente de Cosquín*. Córdoba, Argentina 2013.

Mejor Documental / *VII Voces contra el silencio*, México DF, México 2012.

Mejor Documental / *18 Festival Latinoamericano de Video de Rosario*, Argentina 2011.

Germán Scelso

Nació en Buenos Aires en 1976, pero desde niño vivió en la ciudad de Córdoba. Estudió cine en la Universidad Nacional de Córdoba y en 2004 se radicó en Barcelona. Sus obras han sido premiadas y exhibidas en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, *La casa encendida* en Madrid, el *Anthology Film Archives* de Nueva York, y en festivales como Punto de vista en Pamplona, FIDMarseille, BAFICI y la BIM. Ha sido jurado en festivales de cine y dictado cursos en la Universidad Nacional de Córdoba, en la Universidad Autónoma de Occidente (Cali, Colombia), y en la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Desde 2014 vive y trabaja en Córdoba.

Consuelo Moisset de Espanés

Es Licenciada en Cine y Tv por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente se desempeña como Profesora en la Escuela de Artes Aplicadas Spilimbergo, en las carreras de Fotografía y Diseño Gráfico y como investigadora del Depto. De Cine y Tv de la UNC.

Contacto: consuelo.moisset@gmail.com

