

Realidad/ficción, o de los documentales como versiones del artificio: entrevista con Manuel Abramovich

Por Débora Galia Kantor (CIS-IDES/CONICET) y Julia Kratje (IIEGE, FFyL, UBA/CONICET)

Manuel Abramovich es realizador y director de fotografía, estudió Dirección de Fotografía Cinematográfica en la ENERC (INCAA), y completó su formación en el Laboratorio de Cine de la Universidad Di Tella, Berlinale Talents (Berlín, 2012), IDFA Summer School (Amsterdam, 2012). Su corto documental La reina recibió más de 50 premios internacionales, y durante 2016 y 2017 estrenó los largos Solar, Soldado y Años luz -un retrato de Lucrecia Martel durante el rodaje de Zama-, tanto en la Argentina como en una variedad de festivales internacionales. El riguroso tratamiento de la imagen y del sonido, el singular abordaje del retrato y el carácter prolífico de su producción lo perfilan como un cineasta sólido y metódico, capaz de hacer emerger nuevos mundos en los pliegues de la realidad y la ficción.

Cine Documental: Tu filmografía gira siempre en torno al cine documental, a partir de una puesta en escena muy estilizada y con líneas que parecerían incorporar algunos elementos de ficción. Sin embargo, desde los cortometrajes hasta los films que estás proyectando realizar a futuro seguís el camino del documental. ¿Qué encontrás en esta forma?

Manuel Abramovich: Creo que la elección formal es parte de una curiosidad: todo el tiempo, en el mundo real, encuentro situaciones, personas, comunidades, instituciones, relaciones, en las que sobresale mucho el artificio. Me interesa trabajar en el plano de lo real para resaltar esos artificios, donde la realidad parecería volverse ficción, o bien ya ser una ficción. Más que inventar cosas y trabajar con la ficción haciendo que parezca real, como en algunas películas en las que los actores

tienen que parecer realistas y actuar de la forma más natural posible, busco un proceso inverso, que consiste en destacar los artificios del mundo curioso y a veces absurdo en el que vivimos. Lo que me interesa es, tal vez, lo contrario a la ficción; o sea, partir de personas y de elementos reales y destacar lo artificioso. Vivimos en un mundo que ya es una gran construcción, lleno de cosas que muchas veces no tienen sentido, o que quizás no las cuestionamos. Y lo que a mí justamente me interesa es cuestionar los límites de lo que llamamos realidad. Pero, no me preocupa tanto distinguir si mis películas son documentales o ficciones -aunque, obviamente, al tener un anclaje documental me parece bien considerarlas "documentales"-, sino forzar esos límites, trabajar con la materia real, y sobre todo con personas reales, y borrar los límites de lo que normalmente llamamos "documental". Siento que hacer cine, o ser cineasta, es una apreciación que me permite, por un rato, meterme en mundos como si fuese un antropólogo y un artista. Filmar implica conocer personas, instituciones o familias que me dan ganas de hacerles preguntas, quizás también convivir con ellas y llegar al extremo de volverme parte de esas comunidades. Creo que el cine documental permite descubrir mundos por un período de tiempo determinado y establecer relaciones con quienes, de otra manera, no hubiera conocido.

En los vínculos, en las negociaciones y en los acercamientos que establecés con los sujetos que filmás da la sensación de que entre ustedes se genera un intenso proceso de producción de lazos basados en la confianza. ¿De qué modo elaborás estas relaciones con los protagonistas?

Me dirijo hacia alguien para proponerle hacer una película juntos. Eso implica que otra persona se deje retratar por mí. De parte de los protagonistas, entonces, se trata de una gran apuesta a la confianza para abrir su mundo íntimo, privado, compartirlo conmigo y dejarme hacer una versión de su vida. Para mí, es muy importante poner por delante de todo esa relación,

que es también una mezcla de confianza y desconfianza; una tensión interesante a la hora de hacer una película. De un lado, hay una propuesta que hace que la otra persona confíe, pero al mismo tiempo somos desconocidos. Ello supone trabajar esas confianzas y tensiones, y ver para dónde nos llevan. Me gusta mucho que los films muestren las costuras de esas relaciones, poniendo siempre por delante que no dejan de ser una construcción, o en todo caso versiones mías de esas personas. Dejar invisibles las negociaciones sería muy ingenuo, porque lo que precisamente me interesa resaltar es la confianza y la tensión que se va construyendo o deconstruyendo durante la película.

Tu trabajo da cuenta de una gran productividad: varios estrenos por año, varios proyectos en curso. ¿Seguís algún método recurrente?

Sí; por lo general, el punto de partida de las películas es como una especie de radar o de alarma, que tengo muy incorporada, que se prende cuando conozco a alguien que me interesa filmar. Después, viene el deseo de querer compartir tiempo con esa persona y generar un primer acercamiento, en donde trato de ser bastante directo: me presento, cuento que soy cineasta, que hago películas con historias reales y que no las llamo del todo "documentales" (porque no creo que se pueda retratar la realidad), pero sí que me interesa hacer una película juntos, que no se sabe bien a dónde va a llegar. La película no va a ser un retrato, sino mi versión o la versión a la que lleguemos juntos. Entonces, lo primero que hago es investigar, pasando la mayor cantidad de tiempo con esas personas, aunque sin filmarlas, sino conversando mucho para poder conocerlas y que me conozcan a mí. Grabo esas conversaciones con un teléfono, como si fuera un periodista, y después las desgrabo en mi casa de una forma bastante artesanal, volviendo a escuchar todo. Con esas entrevistas por escrito, trato de armar un guion que me sirve para proyectar una película hipotética. De hecho, lo llamo así,

"guion hipotético": es un guion que no va a ser el que voy a filmar, pero que sirve para imaginar una película posible. De esta manera, me permite poder aplicar a fondos para financiarla, aunque después el resultado sea diferente (justamente, me interesa que el guion se salga de control). En el rodaje, me gusta mucho mezclar situaciones de observación documental, donde prácticamente me vuelvo invisible y trato de que las personas se olviden que estoy filmando, con todo lo contrario: como la ejecución de varias tomas, las puestas en escena más construidas, los diálogos en los que sí intervengo. En la superposición de esa mezcla de recursos, de observación documental y de puesta en escena, se genera un extrañamiento, porque entramos en un terreno bastante confuso, en el que la realidad parecería ser demasiado artificiosa, o bien la ficción, demasiado realista.

Esa especie de lazo comunitario que se establece entre tu figura de cineasta y los protagonistas de los films pone el foco en su condición de sujetos individuales, que, a la vez, están siempre recortados sobre un fondo social más amplio que los circunda. En La reina (2013), por ejemplo, el carnaval -un fenómeno colectivo por excelencia- se presenta desde un personaje individual, a partir de una entrada que prácticamente desplaza el entramado social que lo envuelve al fuera de campo. Se trata de un recurso que también está presente en el tratamiento del ejército en Soldado (2017) o del rodaje de Zama (Lucrecia Martel, 2017) en Años luz (2017). ¿Cómo pensás los vínculos individuales con relación al panorama social que atraviesa cada relato?

Pienso que el mundo es una gran puesta en escena, y que vivir en sociedad es un gran espectáculo, en donde somos protagonistas y espectadores, al mismo tiempo. Las personas y las comunidades que me interesan, de alguna forma, cargan con su entorno, están rodeadas de familias, de costumbres o de tradiciones. Cuando busco retratar o hablar de algo colectivo procuro hacerlo a través de una persona, porque permite tener el tiempo suficiente para ver cómo lo colectivo se ve reflejado individualmente.

Hablemos de la belleza de las imágenes. La construcción del plano, el uso de retratos y de planos fijos con encuadres extremadamente precisos y cuidados, casi geométricos, así como la disyunción minuciosa que se introduce en relación con el sonido, despliegan en tus films una poética muy bella y delicada...

Vengo de una formación como fotógrafo. Mi primer acercamiento al mundo audiovisual fue sacando fotos y retratos de gente en la calle. Entonces, respecto a la intersección un poco ambigua entre los recursos del documental y de la ficción, me gusta ese terreno confuso donde uno está viendo cosas que parecen muy reales, pero que lucen o se ven como en una ficción. Me interesa el movimiento de filmar la realidad de una forma muy bella, que te haga dudar de la idea que se suele tener del documental como algo que se filma medio feo y crudamente. Estetizar al máximo los encuadres o la iluminación invita a confundir o incomodar aquello que todo el tiempo estamos tratando de poner en categorías -"esta persona es tal cosa", "esto es real", "esto es un actor"- . Me parece importante salir de esas normas preestablecidas.

En tus películas, hay también un trabajo sobre lo físico, incluso sobre lo fisiológico, como en el uso del sonido, que provoca una sensación de complicidad y de enrarecimiento, y conlleva la pregunta acerca de cómo se puede reproducir físicamente algo de la realidad de una manera que se nos vuelve extraña.

Los encuadres, el sonido, la observación, la puesta en escena, el montaje, son piezas que se van combinando para generar un extrañamiento. Con Sofía Straface, la sonidista con la que trabajamos, nos interesa que todo se escuche más artificioso que una ficción. En el caso de *La reina*, queríamos que todos los sonidos se escuchasen contrariamente al realismo, es decir,

enrarecidos y exagerados. Nos interesa contrastar los diferentes tonos con el objetivo de forzar los límites de la realidad y de lo que también entendemos como "documental", que siempre es una gran construcción, sobre todo en el mundo en el que vivimos, donde los medios sostienen el poder...

...Y donde el sentido del humor se vuelve, también, un asunto complejo: en cierta medida, en tus películas lo absurdo se revela como un desvío o como algo que está presente en los modos de vincularnos y que rodea diferentes situaciones cotidianas.

Intento que podamos reírnos de cosas que tenemos totalmente naturalizadas, incorporadas, que hacemos todo el tiempo. Vivimos realizando acciones o replicando tradiciones, teniendo rutinas que parecen absolutamente serias, pero que es interesante verlas desde un punto de vista enrarecido. A veces, hay cosas que son tan duras o tan difíciles, que uno termina riéndose, o que tenemos incorporadas, pero que si uno se para a verlas desde otro lugar parecen tan naturales que se vuelven absurdas. El humor es otro elemento que no estamos acostumbrados a encontrar en el cine documental: pensamos que tiene que ser serio porque habla de la realidad.

Respecto a la figura fascinante de Lucrecia Martel, en Años luz tu mirada parece surfear entre la admiración y el voyeurismo. ¿Cómo pensaste la filmación del proceso de rodaje de la directora de una película, en cierto modo, tan imposible, como lo es Zama?

Siento que la idea de filmar lo imposible está en todos los proyectos: filmar lo que no se puede filmar no es un propósito que busque conscientemente, pero mis películas tienen algo de la dificultad extrema en torno a cómo concebir universos escondidos, poco mostrados o a los que es difícil acceder. *Años luz* es una película que se diferencia de otras que hice porque está contada desde un lugar de fan: quise retratar a alguien que admiro. No

me interesaba retratar el proceso de la filmación o la adaptación de la novela, sino a Lucrecia dirigiendo, con ese misterio que genera y hace que sus películas sean increíbles. Uno no se imagina bien en dónde reside esa magia, y por eso quise develar algo de ese misterio. De alguna forma, siempre me enamoro de los y las protagonistas por el tiempo en que dura cada filmación: observarlos, escucharlos, ver los mínimos gestos que hacen, cómo se mueven, cómo se relacionan con su entorno. En este sentido, cualquier protagonista de una película que haga me parece una persona especial y se vuelve el centro de mi atención. En cuanto a *Zama*, busqué concentrarme en el trabajo de Lucrecia, en cómo dirige, dejando todo lo demás afuera, lo cual fue una de las mayores dificultades, porque a la protagonista le daba fobia, y a esto se sumaban otras restricciones, como el hecho de tener que estar solo en un rodaje, sin ningún asistente, procurando volverme totalmente invisible, sin poder intervenir en la puesta en escena. Igualmente, creo mucho en poner un encuadre y esperar que la realidad regale algo inesperado. Me gusta algo que Lucrecia dice sobre esos momentos en los que, de repente, por un segundo, el mundo deja de funcionar (ella lo llama "la falla", y obviamente lo explica mucho mejor).

La llama, por ejemplo, en la escena en la que se acerca al escritorio del Gobernador de Zama...

Sí, tal cual. Lucrecia dice que en esos segundos, en los que el mundo deja de funcionar, se produce algo inesperado. Uno tiene que estar atento a esos momentos de falla para capturar lo que está ahí, al alcance de los ojos, aunque, por lo general, pase desapercibido y no se lo vea. Hay que quedarse varias horas quieto, como filmando a la llama, hasta que, de pronto, alguien como Lucrecia llega, le empieza a hablar, se hace amiga del animal... Si se combinan en el encuadre paciencia, duración y fascinación, después, en el montaje, es posible rastrear ese material y encontrar esas pequeñas gemas que, de vez en cuando, aparecen.

Para terminar, podríamos hablar sobre tus proyectos actuales.

Tengo tres proyectos. Uno, en Berlín, es el que está más avanzado, porque empecé hace un año y medio a investigar. Estoy trabajando con un grupo de trabajadores sexuales rumanos, unos chicos de entre 20 y 30 años. Transcurre en el barrio gay de Berlín, que se llama Schöneberg: ahí hay dos cuerdas con dos o tres bares, uno al lado del otro. Es curioso porque ellos se definen como heterosexuales, y hablan mucho de eso, incluso muchos de ellos se presentan a sí mismos como homofóbicos, pero trabajan en estos bares teniendo sexo con hombres adultos que, por lo general, son señores alemanes de más de 60 años. El trabajo es acerca de los personajes que ellos tienen que construir para seducir a los clientes; digamos, qué estrategias usan para conseguir a sus clientes y, en definitiva, ganar plata. Me interesa mucho correrlos del lado de víctimas y de pobres: el trabajo sexual suele estar visto desde el lugar de víctimas de los clientes y del sistema. Me interesa que ellos puedan jugar, por un rato, a poner en escena sus estrategias de seducción para conseguir a los clientes, y también poner al espectador, de alguna forma, en el lugar del cliente. Es como un juego de roles, porque yo, como realizador, de alguna manera me pongo en el lugar del cliente, porque contrato sus servicios, no sexuales, pero para que se vuelvan actores de mi película les pago, no para tener sexo, sino para conversar con ellos y filmarlos, y que aparezcan en una película. Los chicos están mirando a la cámara y empiezan a hablarle como si fuera un cliente; entonces, uno como espectador está siendo de alguna forma interpelado por estos jóvenes. Eso es como una especie de juego, es bastante experimental. Justo después de una primera investigación recibí una beca con la que voy a venir a partir de enero a desarrollar más el proyecto.

¿En qué otros proyectos estás trabajando?

Lo que comentaba antes forma parte de un proyecto bastante ambicioso, que es una trilogía sobre el cuerpo puesto en escena como una mercancía: gente que trabaja poniendo su cuerpo para poder vivir de eso, como en los casos de la pornografía y del trabajo sexual. Se trata de una trilogía conceptualmente; no es que se van a mostrar las tres películas juntas, y tampoco sé cuánto tiempo voy a demorar en hacerlas. La primera parte, entonces, es esa de Berlín. La segunda se desarrolla en México, sobre el universo de la pornografía gay amateur, pero es fundamentalmente sobre todo lo que no se ve en el resultado, en una película pornográfica. Se trata de cómo se construyen esas imágenes pornográficas como una forma de representación. Justamente, me divierte la idea de hacer una película sobre la pornografía en donde no haya ninguna escena de sexo, sino que lo que se cuenta es todo el fuera de campo de cómo se aprende el oficio de ser actor porno, así como también de cómo el director dirige a los actores y qué técnicas usa para filmar y para poner en escena el sexo. La tercera parte, que está más verde, va a ser en Buenos Aires; se van a usar como espacios los albergues transitorios, con habitaciones temáticas, un poco con la idea del exhibicionismo, quizás con gente que transmite su cuerpo en internet, en esas páginas de *streaming* o algo así: el cuerpo y el espacio y los espectadores virtuales, gente para la que, en realidad, su placer quizá no está tanto en el sexo mismo sino en el hecho de ser visto. Finalmente, hay otra película que estoy haciendo, con una comunidad de vaqueros homosexuales en México; señores que se armaron su propia comunidad. La idea es construir la telenovela que a ellos les hubiera gustado ver cuando eran jóvenes, pero que nunca existió. O sea, como una telenovela de vaqueros mexicanos gays. Es un poco como la película para ellos, la película que les hubiera gustado o que les gustaría ver. Gané un fondo para ir dos meses a fin de año a hablar con los vaqueros y a emborracharnos y hacer esas charlas grabando con el teléfono durante horas. Me sorprendió que, tras conversar con



Cine Documental

algunos de ellos, después de algunas cervezas y dos o tres horas de charla, detrás de la imagen de hombre viril vaquero -porque todos son bastante grandes, tienen 50 o 60 años y están vestidos de vaqueros- todos terminaban llorando por miedo a envejecer solos y no encontrar al amor de su vida. En este proyecto, se vuelve muy clara la puesta en escena en cuanto al hecho de armar un personaje para vivir en una sociedad con determinadas normas. Era muy interesante esa contradicción entre, por un lado, tratar de encajar en la sociedad mexicana, que es bastante homofóbica y heteronormativa, armando un personaje de machos, pero, al mismo tiempo, estar tratando de crear una nueva comunidad con una identidad sexual disidente.