

ENTREVISTA A ENRIQUE COLLAR “NOVENA”: “8½” (preguntas)

Por Lorenzo Zucolillo, publicado el 14 de Agosto de 2012
<http://lorenzozucolillo.wordpress.com/>



1. ¿Cuándo y a partir de qué (o de qué circunstancias, en plural) surgió la idea de realizar “Novena”?

Fueron muchos los disparadores que me llevaron a empezar armar el puzzle de Novena. Venía del bajón de tener que archivar lo que hubiera sido mi segundo largometraje en Paraguay; “Casa Lita”, un guión terminado y proyecto similar a “miramenometoké”, en cuanto a despliegue de producción. Pero me fue difícil conseguir financiación, y con aquella citada, había tenido que vender pinturas de mi colección para financiar más de la mitad de los gastos que llegó a unos 35.000,- dólares. También había parado de pintar dos años para llevar adelante este proyecto. Estamos hablando del año 2001, cuando hacer un largometraje en Paraguay era solo cosa de los países vecinos. Entonces; presupuesto, producción y tiempo jugaban en mi contra. El único dinero con el que podía contar era la ayuda del Fondec, que alcanza unos 15.000, dólares normalmente. Por otro lado, ya estaba viviendo en Holanda, había decidido dejar de pintar el Paraguay para comenzar un nuevo período de mi obra visual. Escribí muchísimo en este tiempo; sinopsis, argumentos, tratamientos. Parecía que esa decisión de “abandonar” el Paraguay, se materializaba con urgencia en ideas para cine. De hecho siempre mi pintura paraguaya fue narrativa, el paso al cine tuvo hasta una lógica lúdica y premonitoria. De toda esta tormenta de ideas, surge el tío Juan, modelo de muchas de mis pinturas. Y pensé en él, como posible personaje-protagónico de una historia. Y siempre había tenido el interrogante de porqué nunca se fue a Buenos Aires, junto a mi madre y mis tíos. Y lo autobiográfico se disolvió con la ficción, con mi pintura (“Novenario” 1993, 230×150 óleo sobre lienzo) y así escribí el primer borrador, mientras cuidaba a mi hija bebé aún, mientras dormía su siesta. Estábamos en una pequeña isla del Norte de Holanda. Concluí que una película hecha en Itauguá Guazú, con gente del lugar, con cinco técnicos, treinta y cinco páginas de guión, (y no cien como había escrito hasta el momento) y un mes de “mi tiempo de pintar” era la alternativa para producir mi cine posible.

2. ¿Cómo la ubicarías con relación a tu producción audiovisual previa? (“Miramenometokei”, “Crudo”, etc.)

Me interesan los procesos en la creación, las sumatorias. Desde que tuve mi primer cámara VHS-C, allá por el '95, el lente se torno en el ojo-registro de lo que pasaba a mi alrededor, una extensión del espíritu de mi pintura. En ese momento había hecho un primer cortito que nunca edité, basado en un relato que me hiciera mi familia en Itauguá sobre la sequía y la lluvia tan esperada que terminó llegando con todo, con amandau (granizo) incluido, que agujereó hasta los techos de tejas. Una anécdota mezcla de drama y el absurdo. Y grabamos los sucesos, tal cual acontecieron, donde mi familia revivió el hecho jocosamente, nos divertimos un montón. Compramos kilos de hielo en bolsita que rompíamos y arrojábamos al cielo! Al año, a mi regreso a Buenos Aires -hice puente entre Baires y Asunción durante varios años- empecé a tomar con más seriedad el lenguaje del cine, y me inscribí en un taller de guión, de esos de verano. Era lo único que podía pagar. Estudiar cine en Baires era cosa de chicos pudientes. Y en este taller de Juan Marín (con quien ahora escribimos juntos) armé dos argumentos para largometraje. Y uno de ellos, a los pocos meses lo estaba grabando, solo, con mi VHS-C, mis amigos artistas, más la locación central que era un caserón del barrio de Flores, un lugar extraordinario en forma de laberinto. Y en veinte días grabé mi primer guión; “Poder dulce poder” un largometraje en VHS y sin dinero. Recién pude editar este material en Asunción, cuatro años después. Pero básicamente, de forma amateur, y si mayor conciencia del lenguaje y la producción, era el inicio de esto que perfeccioné con Novena, lo que yo llamo “cine construido de adentro hacia afuera”. No soy muy cinéfilo, tampoco académico, pocas películas logran conmoverme, la ficción 100% me aburre, para entretenerme prefiero hacer otras cosas que ver una película. En síntesis, el cine es para mí lo que logré conjugar con “Novena”. En miramenometokéi había puesto toda la carne al asador, hice hincapié en la escritura del guión como sostienen los guionistas, mezclar mis gustos del cine europeo; Robert Bresson con Taxi Driver y Kaurismaki, mucha música, saltar del campo a la ciudad por corte, actores de teatro con gente sin experiencia, en fin, una película de muchos contrastes, como la paleta de mi pintura paraguaya. Y “Crudo” es eso, cine en estado puro, montado en cámara, sin editar. Y en base a estos experimentos llegué a Novena, que creo que es lo más armónico que hice en el lenguaje audiovisual hasta el momento.

3. En caso de que tenga hoy algún sentido buscar diferenciaciones tajantes: ¿Cuáles serían para vos los límites y/o diferencias significativas entre la ficción y el documental?

Herzog afirmó que Fitzcarraldo es su mejor documental. Desde sus comienzos el cine se nutre y se mueve entre ambos registros. Mis preocupaciones se centran más en la pintura, en las teorías de Víctor Erice, en como yo; un pintor en proceso, puede aplicar al lenguaje del cine su sensibilidad con la imagen, el plano. Hay cineastas que dicen ser pintor, como Peter Greenaway, pero nunca vi sus pinturas. Pensará como artista visual, pero trabajar día a día en el caballete es otra historia. Es decir, yo tengo un compromiso de más de veinte años con la pintura, es más, creo que pienso más como pintor que como cinematógrafo. Tengo mis conflictos también, porque no es nada fácil hacer una obra pictórica y cinematográfica al mismo tiempo. Sobre todo fuera del gran circuito internacional del arte y las distintas industrias del cine. Entonces, poder hacer visible mínimamente mis obras -visual y audiovisual- son licencias que me tomo por hacer la pintura que me gusta y ser mi propio productor. Permitirme “experimentar” sin ningún tipo de control entre los límites de la ficción y el documental. A tal punto que “Novena” me fue pedida por el FIDOC de Santiago de Chile (Festival de cine documental) para la competencia oficial. Y en La Habana, (Festival del Nuevo cine Latinoamericano) la pusieron en “Vanguardias”? En Mar del Plata ganó el premio

SICA por ser ficción, y en Rotterdam, Nantes, Warzaw, Teherán, etc., compitió con películas como “El árbol de la vida, Incendies, Carancho, etc., o sea filmes 100% ficción. Es decir; yo no me pongo los límites, y no por esnobismo o hacerme el raro, simplemente es mi manera de entender el arte. El mercado es finalmente el que te limita y te da fórmulas, ya sea para tener un lugar en la distribución de los cines o un lugar las estanterías de las videotecas. “Inclasificable, híbrido, cine-arte”, son algunos de los adjetivos que van acoplándose a mi trabajo. Ni mencionar que Paraguay no existe en todo estos universos. Después de acompañar a “Novena” en tantos Festivales, pude hacer más consciente mi metodología de trabajo con el cine, y el resultado concluyó en “LA DOCENA”; mis 12 decisiones o reglas para la construcción de un “cine de adentro hacia afuera”.

4. En general, localmente se presentan al menos dos dificultades recurrentes para la realización audiovisual y que casi siempre deben ser salvados con recursos externos: Por un lado la financiación y por otro la infraestructura de realización (sea de recursos humanos, técnicos o actorales) ¿Cómo se planteó esto en “Novena”?

En marzo de 1999 regresaba a Paraguay de una beca artística que me otorgó la USIA, donde pude visitar seis ciudades de estados Unidos, (elegidas por mi para el proyecto de video basado en textos de Charles Bukowsky) museos y entrevistarme con artistas, etc. Volví luego de seis meses con un mediometraje y un corto bajo el brazo, más una cámara digital mini-DV, una de las primeras que salió al mercado. Estos dos trabajos eran; “First and last image” y “Virgencita Sucia”. También me traía el primer borrador de miramenometokéi, que en ese momento se llamaba “Soy algo fácil de olvidar”. Al mismo día de llegar grabé “Crudo”. Al poco tiempo apoyé a Fredi Casco a concretar un video arte. Con la misma cámara hicimos un corto con Elena Basaldúa. Es decir, estaba la cámara, los perros tenían sus ideas, y yo les decía “hagamos”. Esta misma actitud fue la que les planteé a Pilar Cano –autora del guión de Virgencita Sucia– a quien le parecía imposible juntar 20.000 dólares para hacer ese corto en Nueva York. Y en par de fines de semana lo grabamos en su casa, ella y Javier Martínez Pisón –su pareja–, actuaron. Y al poco tiempo me enteré que el Fondec recibía proyectos audiovisuales y apliqué miramenometokéi. Cuando salió adjudicado vino el baile. Era un guión complejo, una “súper-producción” para lo que yo estaba acostumbrado. Así que fui incorporando gente, ideas, ofertas de hacerlo en 35 mm, porque EL CINE aún era celuloide para los perros. Y yo estaba abierto a las propuestas. Pero después de meses de buscar presupuestos, auspicios, etc., y no conseguir ni agua mineral, desistí y volví a mi primera idea, hacer cine-digital. Pero había ganado experiencia en estructura de producción gracias a Billy Rosales que me contagió de su profesionalismo. En su productora conocí a al Gurú Christian Núñez; un maestro autodidacta de la fotografía. También a Marisol Meza y Santiago Schaerer, con quienes llevamos adelante la producción de miramenometokéi, que terminó siendo el primer largometraje de ficción digital, realizado y estrenado en dos salas de cine desde un hard disk, sin pérdida, con financiación y recurso humano 100% local. Hablamos de una década atrás. Y con Novena, al planificar la edición en Holanda, tuve la suerte de contar con André Schreuders (director y productor) que se involucró como co-productor por Holanda, viajó a Paraguay para hacer el sonido directo y luego editó la película. En este caso, conseguimos un apoyo financiero del “Thuiskopiefond”; un fondo que ya no existe más para el audiovisual, y que nos otorgara 10.000 euros para postproducción. Y así armamos una co-producción karapé, con un budget de 23.000,- en total, incluyendo el apoyo del Fondec. En síntesis, yo hago películas con estos presupuestos, soy incapaz de conseguir más dinero, pero *everybody happy*. No vivo del cine, al contrario, es mi “hobby”. Pero comprendo que haya directores que no quieran filmar por menos de 400.000 euros, el caso de Paz Encina, un cine retórico hasta (en) el presupuesto, pero es coherente, porque según ella sólo 35 mm es cine. Y me parece interesante que existan en Paraguay

distintos tipos de actitudes ante el cine. Así como también han surgido directores/as que vienen de la producción de publicidad y la TV. Las distintas sensibilidades irán generando distintos tipos de cine.

5. Desde argumentos en gran medida “Mac Luhanos” (pero no por eso in-atendibles) externa e internamente (en Paraguay) se ha insistido en identificar al cine en general, con un dispositivo de captación de la imagen en particular (esto es, con la cámara analógica) . Mas allá de que esto pueda representar o no una suerte de “talibanismo lingüístico-audiovisual”: ¿Te parecería un oxímoron hablar de un “cine digital”?

Me gusta McLuhan cuando dice; “*Lo que sucede es que debemos vivir con los vivos*”. Y el medio eléctrico vino a darle vida a la tiranía del 35 mm. Y repito; La colega Paz Encina y yo estamos en veredas opuestas en este punto. Cuando ella tuvo la oportunidad de hacer declaraciones en Cannes dijo que su film “Hamaca paraguaya” era la primer película realizada en Paraguay en 35 años, estamos hablando del 2006. Me sorprendió esto porque no era cierto, habían otras películas. Creí que era un frase marquetinera de sus productores sobre la situación de un país invisible con con tantos años de oscurantismo. Y le escribí un mail a Paz, y me respondió confirmándome que pensaba esto y que lamentaba que los que los que hicimos “cine en video” antes, no hayamos podido hacer la transferencia a 35 mm. Nada más que hablar, me dije, y sobre todo teniendo en cuenta el Dogma '95; uno de los manifiestos más trascendentes y liberador del cine contemporáneo. Hoy por hoy, cualquier Festival del mundo acepta el formato digital hasta en sus competencias oficiales, cuando en el 2002 todavía no sucedía esto, lo comprobé con “miramenometokei, 2002”. Pero entiendo que esta anécdota forma parte de un proceso, el de aceptación de un nuevo medio, y que habrá durado una década aproximadamente, tanto en Paraguay como en el exterior. Finalmente lo que importa es el lenguaje, y el “estimulo sensorial” que un audiovisual puede transmitirnos. Hasta dudo de lo que “tenés para decir”, a pesar que hasta el momento, personalmente me sigue interesando contar “un cuentito” con el cine. No estoy por el cine autista, ni tampoco hice el paso lógico como artista plástico y hacer “videoarte”. Para mi el cine tiene esa fuerza pop muy interesante que me posibilita comunicarme con el gran público. Porque para introspección o catarsis personal ya tengo a mi pintura, y no necesito demostrar ser artista.

6. Resulta difícil abstraer en “Novena” tu actividad –previa y actual– como pintor. Con relación a esto y descontado el hecho de que se trata de lenguajes diferenciados. Sobre esto: 6.1. ¿Hasta que punto la propia estructura visual y narrativa de Novena (articulada en nueve “cuadros-rezos”) podría verse como una suerte de “políptico” en versión imagen-tiempo?

Aquí es interesante el concepto del tiempo y de cómo esto marcó y construye el guión de mi trabajo. El proceso pictórico de mi obra paraguaya –a partir de 1989–, fue de lo simple a lo complejo, del básico concepto de “figura-fondo” que tanto fascinó a Matisse. Y a medida que fui incorporando narrativa, puse énfasis a las posibilidades compositivas del plano. Y llegué a un punto en que el espacio euclidiano se quebró y se diluyó. Tal es así, que en mis últimas pinturas –entre el 2000 y el 2003– utilizaba el “dissolve” como se utiliza en el montaje cinematográfico. Y a esto también se le sumó el tiempo real que yo empleaba para pintar una obra. Es decir; partiendo de una de las ideas básicas del arte moderno; de que la pintura es una arte netamente expresiva, donde el artista deja su impronta en la marca del pincel, en la materia, la frescura, etc., yo tome la idea contraria, porque fui teniendo y comprendiendo otras necesidades. Entonces, en el proceso de más de una década, fui transformando esta idea de resultado inmediato en un acto proyectado en el tiempo. De estar un par de días para concluir una pintura, pasé a

dedicarle una semana, luego un mes, y ahora podría estar cuatro meses o porqué no un año. Conozco el caso de pintores amigos que no pueden retomar la obra, que sólo pueden pintar de una sesión, desde la A'lla prima. Y está Ok, es una manera. Pero a mi esto nunca me satisfizo, al contrario, el placer de terminar una obra, aparece recién con las últimas y finas capas de pintura, que a veces suelen llegar a cinco o seis. Y este proceso, es lo que encuentro similar al cine. Partir de una idea muy pequeña, una sinopsis, e ir sumando, corrigiendo, borrando, reescribiendo, repintando. En síntesis, creo que todo esto forma parte del temperamento del artista. Y en mi caso particular, pintar como actualmente pinto y hacer cine, está absolutamente unido a como concibo el concepto del tiempo en el proceso creativo.

(Polípticos) Es cierto. Los rezos me dieron la estructura narrativa que necesitaba para contar esta historia. A partir de encontrar esta fragmentación del tiempo todo se ensambló con naturalidad. Por un lado tenía la música, o sea los rosarios, la repetición como base rítmica en casi todo el metraje, y que también se produce con las escena mañaneras de Juan. Y por otro lado, los distintos puntos de vista en cada rezo: plano general, detalle, movimientos y cambios de figuras, perspectivas y por último, el único plano secuencializada con una grúa, -aporte de Richard Careaga, siempre dando una mano- donde la cámara arranca en un plano de la vela inferior y lentamente va subiendo hasta la superior, para luego alejarse y salir hacia atrás y elevarse al cielo, intentando simbolizar la despedida final de esta familia al alma de la anciana, por quien rezaron los nueve días. El tiempo de la película fue muy bien controlado también en el proceso de montaje, en la edición. En todos mis trabajos anteriores tuve problemas con la edición, dar con el editor correcto. Con Novena; André Schreuders; director/productor y con mucha sensibilidad, se involucró en el proyecto como co-productor, sonidista y editor. Por lo tanto estaba muy metido en la película. Estuvo en Paraguay, organizó día a día el material grabado, y luego ni necesitó saber Guaraní para editar. Yo confié plenamente en él, porque también como te decía es autor, por lo tanto aportó su lógica, creatividad, y cierto distanciamiento del contenido local al ser holandés. Por ello también pudo ser crítico con la película, un resultado que fue muy beneficioso para el proyecto. André es un estudioso de los conceptos de montaje que formularon Tarkowsky y otros maestros del cine, esa relación que mencionabas de la "imagen-tiempo" y su poética.

6.2. Mas allá de los "guiños" que puedan resultar inmediatos con relación a tu obra pictórica ¿Qué representa para vos esta suerte de intertexto que parece proponer *Novena* entre tu pintura y el audiovisual?

Si existe un dilema en mi trabajo creo que esa disyuntiva entre lo rural y lo urbano. Viví en el campo y en Guaraní hasta los seis años. Luego la ciudad me dio formación y laburo. Durante Bellas Artes, casi no pinté, dibujaba como un enfermo. Y cuando estaba por empezar a pintar la obra, tranquilamente podía haber pintado mi vida en Buenos Aires, la vida y los personajes del Ferrocarril Manuel Belgrano; ese viejo convoy que me llevaba al Oeste, a González Catán, donde iba a visitar a mi familia los domingos. Pero acercarme a la colectividad paraguaya de Buenos Aires, más la búsqueda de la identidad, etc., me hizo tomar otro camino, y opté por la vida rural, aquello que estaba en la memoria y que había que confrontar volviendo, porque además justo había caído el *Tiranosaurio*(dictadura del general Alfredo Stroessner). Y cuando llega al cine a mi vida, lo vivo y lo pienso como urbano, mientras que mi pintura continuaba con su derrotero experimental con la representación del espacio en el plano, con el paisaje y sus misterios. Con mi "Ópera hermana" o "pre-prima"; "Poder Dulce poder, 1997" narré la vida de un pintor urbano. Con la "ópera prima" en Paraguay, insistí con esto pero en una ciudad como Asunción. Es decir, reflexionaba sobre estos dos mundos en paralelo. Recién cuando abandono mi pintura paraguaya -donde casi nunca había interiores- me replanteo empezar de cero otra vez, y decido por mi vida personal, mi propia casa, o

el interior holandés podríamos decir. Pero sin embargo al plantearme nuevamente hacer cine, resuelvo por trasladar al audiovisual esa experiencia de vida y pictórica con el Paraguay. Entonces con Novena pude unir este intertexto que mencionás. Pero ha sido consecuencia de muchos años de buscar y buscar para lograr de esta manera una película, que considero lo más armónico que hice hasta ahora.

7. ¿Te parece que habría elementos “Casaccianos” en la propuesta argumental y en la construcción de los personajes de “Novena”?

No se exactamente que involucra decir “Casacciano”. Honestamente conozco más la obra de Roa Bastos que Casaccia. Le dije a un amigo luego de regresar de Paraguay y de haber estrenado Novena en Asunción e Itauguá, –con respuesta más que favorable por parte del público– que la película trajo como una brisa fresca para los que la vieron, y que me volvió esa misma sensación que había tenido cuando realicé mi primera exposición individual de pinturas en 1990. Tengo la impresión que en Paraguay se tiene un fuerte mambo con el pasado, y yo tengo el mío con el presente. Por lo tanto, toda mi visión del Paraguay, puesta en escena en mi pintura paraguaya, fue simplemente poner el caballete delante de la realidad. Es más, considero que no inventé casi nada. Y Novena es el resultado de esta misma actitud, pero con una cámara digital. Quizás aquí el cierto parentesco con Casaccia; esto de describir “in situ”. En cambio con Roa siempre me paso de estar viviendo en la memoria colectiva, en el pasado.

En broma, dije en un Festival; que si Hollywood está haciendo remakes de viejas películas, yo lo estoy haciendo de mi pintura paraguaya. Esto hace que el resultado de Novena –como dije mas arriba– sea un tanto “inclasificable” dentro de lo que se está viendo en el cine independiente o los Festivales. No sé si construyo a los personajes como normalmente se plantearía un guionista. Trato de encontrarlos allí, en el paisaje, en su entorno, en su estado natural, y lo demás se tiene que acoplar al cuento o relato que dibujo. La realidad me supera casi siempre, mis guiones serían como un vuelo por Google Earth, pero a la hora de rodar, lo que tengo enfrente va justificando o mutando el mapa planificado. Tengo un gran respeto por el Casting, una vez que elijo los personajes correctos, ellos van llevando adelante la película. Yo solo trato de observarlos y entenderlos, para llegar a un punto de equilibrio entre comportamientos, estética y relato.

8. De manera mas o menos coercitiva –nos guste o no reconocerlo– resulta bastante evidente que desde el llamado *primer mundo* (desde allá afuera) se instalan no pocos parámetros que buscan definir (o definen, a secas) nuestra propia alteridad. Dado que tu trabajo (pictórico y audiovisual) se ha basado en gran medida en exploraciones identitarias, (y si es el caso de que convengas que la mano viene mas o menos así) , desearía proponerte desde esto:

8.1. ¿Cómo te parece que se reflejaría esta construcción, en buena medida “externa” –según se dijo– en la producción audiovisual paraguaya contemporánea?

Partamos de la base que no tenemos tradición visual, sino oral. E incluso “objetual” como había dicho una vez el maestro pintor Luis Felipe Noé, cuando hizo un análisis sobre la producción contemporánea del arte paraguayo. Y pensando en esa tradición oral, tampoco tenemos la cultura de los Grimm Brothers's, o de “Las mil y unas noches”, donde existen estructuras internas que arman los relatos. Por lo tanto al pensar en la construcción de un relato cinematográfico, el cineasta local se las tiene que arreglar como puede. Unos miraran para Hollywood, otros para el Brasil, Japón, el videoarte, etc. En mi caso, intentando acercarme cada vez más a la pintura. Y como existe mi obra pictórica–paraguaya, esto me posibilita sustentar lo que estoy proponiendo con Novena y “La Docena” (12 Decisiones para un audiovisual

construido “de adentro hacia afuera”, o 12 reglas con las que se realizaron “Novena”). Soy un confeso admirador de Aki Kaurismäki, con quien comulgo esto de contar con el cine un cuentito, una fábula. También su minimalismo, sus puestas en escenas, etc., me resultaron inspiradoras como cine contemporáneo. De Robert Bresson aprendí los vacíos, el silencio, y de que los actores no deben ser actores, sino “modelos” como para el pintor.

Y haciendo un *panning* sobre el escenario local, insisto en que tenemos universos muy opuestos en cuanto a lo identitario a pesar del fiasco del Bicentenario; la ciudad y el campo; el Guaraní y el Castellano y las clases sociales. Y como visión “externa” del Paraguay podríamos citar la película “Hamaca paraguaya”, que responde perfectamente a esto que yo llamo cine “de afuera hacia adentro”. O el caso reciente de la producción nacional “Libertad”. En los dos ejemplos, –rotundamente opuestos en cuanto a estética, pero similares en cuanto al presupuesto con que contaron –una financiada por la industria cultural y la otra por la financiera?– marcan esa visión “estética–externa” de la realidad y la historia, a la hora de pensar un cine paraguayo.

8.2. Frente a esto ¿Cuál sería tu actitud “estratégica”, en general como productor audiovisual?

Asumir lo que soy; “un pintor que intenta hacer cine”. Soy mi propio productor, y esto acarrea más desventaja que soluciones, pero me permite ser *free*, tener el control absoluto del resultado. No gano un euro con ello, financo mi trabajo de guionista, director y productor con la pintura, y logro que a las personas que contrato en la producción se les pague con el apoyo financiero del FONDEC (py) y algún que otro fondo holandés para los técnicos contratados en Holanda, específicamente para la postproducción. En síntesis, estoy produciendo películas con presupuestos que no exceden los 30.000,- euros. (sin contar con mi salario). Y *everybody happy*, y Novena ha tenido la visibilidad internacional de películas con enormes presupuestos. Es decir volvemos al comienzo; a que las ideas son siempre más importantes. Ojalá tuviera un presupuesto más holgado para mis películas, pero la realidad me muestra que no es así, entonces para contrarrestar esto no tengo otra salida que echarle más combustible a la creatividad.

8 1/2. Y, en términos “tácticos” específicos , digamos (con relación a “Novena”) ¿Cómo te parece que interactúan allí los elementos tradicionales/preteritos/rurales, con otro contemporáneos/urbanos o sub-urbanos?; ¿O aun con otros factores “globales”, digamos? (V.g.: Las implicancias de la emigración del personaje principal a Buenos Aires, pero que bien pudo haber sido a los EUA, España u otro país europeo, como es el caso de tantos paraguayos y latinoamericanos en general).

En estos días estamos vía mail con Nelson de Santaní, mi Asistente de Dirección y Casting, con quien estamos ultimando detalles de los personajes de la nueva película, y a quienes hay que encontrar allí, en el paisaje de Itauguá, lugar donde decidimos volver a filmar. Y le decía que nuestro protagonista tiene que ser “pre–celular”, al igual que Juan en Novena, porque esto fue real. Y se nos está poniendo difícil la búsqueda porque quién no tiene un celular. Un detalle tan simple y estúpido en estos tiempos, pero cuanto puede condicionar a la identidad de una persona, en esto de formar parte o no del “progreso”. Quizás en Paraguay el significado del progreso de décadas atrás, era sinónimo de irse a trabajar a la Argentina. Hoy por ahí lo condiciona un celular. Otra sorpresa mía fue tener en Facebook a los vecinos de Itauguá Guazú. Al respecto le dije a Nelson con entusiasmo; porqué no hacíamos el casting directamente a través de los perfiles, con las fotos. Y era una buena idea, pero no para esta película, precisamente porque el que necesitamos menos tendría Facebook. Pero mi mayor sorpresa con todo esto de lo

“tradicional–rural–contemporáneo–globalización–etc.”, fue encontrarme con el auditorio del Hospital Nacional de Itauguá Guazú, una sala increíble y de cine del primer mundo diseñada en su época por técnicos franceses (en los 80?) y con una capacidad de mil butacas, comodísimas. Yo imaginaba estrenar Novena en Itauguá Guazú en la Cancha de Deportivo San Rafael o el Oratorio, las únicas dos instituciones existentes en el pueblo, aparte de la escuela y la comisaria. Pero la directora de la escuela me insistía hacerlo en el hospital donde ella organizaba las colaciones los fines de año. Pero yo pensaba supersticiosamente; el hospital es el hospital. Quien se va a ir a ver una película allí? Hasta que me llevaron y cuando abrieron esa puertas sentí que estaba como frente al Machu Pichu! Todo lo que hablé en esta entrevista, mis idas y vueltas, perdidas y recuperaciones, mis cruces de lenguajes y sus conflictos, etc. etc.... De repente se acomodaron todo como en un *puzzle*. Es decir; había llegado a una conclusión que me llevo entender 47 años! En este orden: mi emigración, mi repatriación, mi pintura y mi cine, todo estaba allí, en mil metros cuadrados. Los actores, los escenarios, los contenidos, la estética, y hasta la sala oscura para albergar a mil personas viéndose así mismas, en ese espejo tan real y abstracto al mismo tiempo. Lógico, todo esto estaba sólo en mi cabeza, la gente disfrutó y se rió toda la película, y conste que en los 17 Festivales de Cine donde se presentó la película figuraba como DRAMA.

THE END_____

E.C./L.Z. , 2012.