

Universidad ORT Uruguay
Facultad de Comunicación y Diseño

Nosotros y el arte

Proyecto para un documental performativo sobre la
familia Stevenazzi-Rivas

Entregado como requisito para la obtención del título de
Licenciado en Comunicación orientación Audiovisual

Andrea Pérez Stevenazzi 186513

Tutor: Juan Andrés Belo

2020

Declaración de autoría

Yo, Andrea Pérez Stevenazzi, declaro que el trabajo que se presenta en esta obra es de mi propia autoría. Puedo asegurar que:

- La obra fue producida en su totalidad mientras realizaba el Proyecto Final;
- Cuando he consultado el trabajo publicado por otros, lo he atribuido con claridad;
- Cuando he citado obras de otros, he indicado las fuentes. Con excepción de estas citas, la obra es enteramente mía;
- En la obra, he acusado recibo de las ayudas recibidas;
- Cuando la obra se basa en trabajo realizado conjuntamente con otros, he explicado claramente qué fue contribuido por otros, y qué fue contribuido por mí;
- Ninguna parte de este trabajo ha sido publicada previamente a su entrega, excepto donde se han realizado las aclaraciones correspondientes.



Andrea Pérez Stevenazzi

Montevideo, 2 de abril de 2020

Agradecimientos

A Juan Andrés Belo, Álvaro Buela, Miguel Castro, al personal de Cinemateca y al de Biblioteca ORT Centro.

A mi familia.

Abstract

Este proyecto consiste en la presentación y desarrollo de las bases teóricas y prácticas para la realización del documental performativo *Nosotros y el arte*. El propósito de la película es narrar la relación de la autora, Andrea Pérez Stevenazzi, con la creación artística y la de su familia materna, para reflexionar acerca del vínculo que su experiencia personal mantiene con la de su contexto familiar y social.

El proyecto presenta un marco teórico general que desarrolla los planteos de Bourdieu (1997, 2007) en torno al *habitus* y la relación dialéctica entre individuo (agente social) y mundo social. Luego se trata el concepto de transmisión como uno de los procesos a través del cual el individuo se relaciona con su contexto. Se presenta el concepto de memoria colectiva y se lo trata desde la mirada de Halbwachs (2004a, 2004b), quien habla de los *marcos sociales* de la memoria y desarrolla el vínculo entre lo colectivo y lo individual.

Por último, a modo de esbozar ciertos aspectos de la sociedad uruguaya como contexto de la familia Stevenazzi-Rivas, se trata el proceso de socialización ocurrido en Uruguay a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, que derivó en la conformación de fenómenos sociales que permean en el Uruguay contemporáneo. A la vez, se hará un repaso de la historia del cine nacional y la creación amateur en el país a mediados de siglo. Para comprender dichos fenómenos y las sensibilidades de la sociedad uruguaya, se desarrollan los planteos de Caetano (1993, 1998), Barrán (1989) y Real de Azúa (2000).

Finalmente se presentan las bases estilísticas, metodológicas y prácticas para llevar a cabo la realización de un documental performativo con rasgos interactivos, enunciado en primera persona, teniendo en cuenta los planteos de Bruzzi (2006), Nichols (1997) y Piedras (2014).

Índice

1. Introducción.....	7
2. La interiorización de las estructuras: hábitos, socialización y prácticas sociales.....	10
2.1. Agente social y mundo social: una relación dialéctica.....	10
2.2. Proceso de socialización: agentes socializantes y el rol de la familia	12
2.3. Institucionalización de la realidad y transformaciones reguladas	14
2.4. La transmisión de lo accesible y lo inaccesible	16
3. Memoria colectiva: transmisión y marcos sociales	19
3.1. Procesos de transmisión.....	19
3.2. Memoria colectiva grupal y marcos sociales.....	21
3.3. Grupo de pertenencia: individuo y familia	24
4. Marcos de la sociedad uruguaya.....	27
4.1. Introducción: la socialización durante el Centenario	27
4.2. Fuerzas externas y nuevos dioses	30
4.3. El dios del trabajo y la reforma vareliana.....	31
4.4. Uruguay y amortiguación	34
4.5. Cine nacional y la creación amateur a mediados del siglo XX	38
5. La familia Stevenazzi-Rivas: 3 generaciones.....	42
6. Aspectos de la película documental.....	45
6.1. Un documental entre lo performativo y lo interactivo	45
6.1.1. El documental performativo	45
6.1.2. Enunciación en primera persona y tácticas performáticas.....	48
6.1.3. Modalidad interactiva	50
6.2. Referencias: la construcción, lo subjetivo, lo familiar	52
6.3. La ética en el documental	57
6.4. Marco metodológico.....	61
7. La película: <i>Nosotros y el arte</i>	63
7.1. Sinopsis.....	63
7.2. Notas de dirección: una búsqueda personal.....	63
7.3. Propuesta estética	67
7.4. Tratamiento.....	69
8. Producción.....	94
8.1. Ficha técnica	94
8.2. Plan de producción	94
8.3. Plan de rodaje	95
8.4. Presupuesto	99
8.4.1. Resumen	99

8.4.2. Desglose.....	99
8.5. Plan financiero.....	101
9. Conclusiones.....	102
10. Referencias	103
10.1. Referencias bibliográficas	103
10.2. Referencias visuales	106
11. Anexos.....	107
11.1. Entrevista a Titina núm. 1. (Pérez, A., 18/11/2019).....	107
11.2. Entrevista a Titina núm. 2. (Pérez, A., 13/11/2019).....	113
11.3. Entrevista a Álvaro y Titina (Pérez, A., 02/01/2020).....	120
11.4. Entrevista a Andrea [autora]. (Ferreiro, A. 11/03/2020).....	124
11.5. Fotografías de Roberto Stevenazzi.....	132
11.6. Fotografía de Víctor Stevenazzi junto a Miguel Castro	136
11.7. Portada del álbum <i>A dos cuartos</i> del grupo musical Cuadro Negro.....	137
11.8. Contratos de cesión de derechos de la propia imagen.....	138
11.8.1. Modelo de contrato María Delia Rivas.....	138
11.8.2. Contrato Mariana Stevenazzi.....	140
11.8.3. Modelo contrato Ángela Delia Introini	142
11.8.4. Modelo de contrato para el resto de los figurantes.....	144

1. Introducción

Este proyecto presenta las bases para la elaboración de un documental performativo que narre mi relación con la creación artística y la de mi familia materna. El proyecto surge a raíz del descubrimiento de que mi tío abuelo, Víctor Heriberto Stevenazzi, compuso música para películas en la década del 50 y nadie en mi familia, a excepción de su esposa, sabía al respecto. Considerando que estudio cine y música, el hecho de que alguien en mi familia haya desempeñado una actividad tan cercana a lo que me apasiona y nadie supiese sobre eso me impactó. La omisión de la música de Víctor en el relato familiar me llevó a preguntarme cómo nos vinculamos con la creación artística en mi familia, así se originó *Nosotros y el arte*. El objetivo de esta investigación documental es indagar en el vínculo que tanto yo como mis familiares mantenemos con la creación artística, y reflexionar sobre la relación de diálogo que lo individual mantiene con su contexto.

Los motivos para llevar a cabo este proyecto son personales. Mi vínculo con la creación artística siempre fue conflictivo. Por esa razón, en el transcurso del Seminario de Proyecto Final y durante la posterior realización del Anteproyecto, quise formular un proyecto que hablara sobre crear en Uruguay. Consideraba que de ese modo, quizás, comprendería mejor mi propio vínculo al reflexionar sobre la historia del “hacer”, sobre todo en relación al cine, en nuestro país. Sin embargo, gracias a intercambios con mi tutor, comprendí que no había manera de abarcar semejante tema en una investigación de estas características y decidí enfocarme en mi situación particular y en la de mi familia materna. Debido al vínculo dialéctico que lo individual mantiene con el contexto que lo enmarca, comprendí que observar mi situación personal y familiar era, en parte, observar aspectos de su contexto, ya que, como plantea Halbwachs (2004b), lo colectivo y lo individual resuenan entre sí.

En la búsqueda de bibliografía para la elaboración del Anteproyecto contacté a Ángela Delia Introini, la esposa de Víctor Heriberto, mejor conocida como Mimosa. Al reunirme con ella, Mimosa me comentó que Víctor había compuesto la música para la “primera película uruguaya”: *Fue una vez...* (1953) de Miguel Castro. Si bien sabía que no era posible que fuese la primera película uruguaya por la fecha, busqué la película para saber más. Así descubrí que Miguel Castro fue uno de los realizadores más activos del país, aunque su obra no es conocida. En un primer momento, pensé que tanto mi abuela,

Titina, como mi madre, Mariana, sabían y que, al restarle importancia, no me lo habían mencionado. Sin embargo, al consultarles fue que descubrí que ellas tampoco estaban al tanto. A partir de ese descubrimiento surgió la siguiente pregunta: ¿por qué Víctor decidió no contarle a nadie de la familia sobre sus composiciones? Al formular esta pregunta y al hablar sobre el tema con mi familia, descubrí que tanto mi abuela como mi abuelo también habían mantenido un vínculo conflictivo, o peculiar, con la creación artística. El relato de mis familiares resonó con mi experiencia y mis conflictos cada vez más, al punto que decidí que la película trataría tanto sobre ellos como sobre mí.

El objetivo de este proyecto documental es narrar mi experiencia y la de mi familia materna con la creación artística para vincularlas entre sí, en un camino de auto-descubrimiento y puesta en perspectiva. Con tal finalidad en mente, desarrollaré los planteos que el sociólogo Pierre Bourdieu (1997, 2007) hace sobre el vínculo dialéctico que un agente social¹ mantiene con su contexto social. Por otro lado, debido a que el documental trata, en parte, sobre las cosas que sobreviven en el relato familiar, enmarcaré los procesos de transmisión como parte de la socialización mediante la cual una persona se construye a sí misma en vínculo con su contexto.

Para comprender los procesos de transmisión me remito a los planteos de Karol (2004) y Cornu (2004). Finalmente, desarrollaré el concepto de memoria colectiva, sobre todo según el teórico Halbwachs (2004a, 2004b), quien plantea que existe una fluidez entre lo individual y lo colectivo. El desarrollo conceptual en torno a la socialización y a los procesos de transmisión tiene como objetivo plantear que un individuo se encuentra en constante diálogo con su entorno, tanto familiar como social, de manera no mecánica. Mi intención con la elaboración de este marco teórico es comprender mejor la relación de mi experiencia personal con mi contexto y entender los distintos procesos que me vinculan y me diferencian de él. De la misma manera que me propongo enmarcarme dentro de mi contexto familiar, mi intención es enmarcar a la familia Stevenazzi-Rivas dentro de Uruguay como contexto social. De modo que desarrollaré ciertos aspectos de la sociedad uruguaya desde los planteos de Caetano (1993, 1998), Barrán (1989) y Real de Azúa (2000).

Debido a que la película trata sobre mi experiencia y la de mi familia, decidí adoptar la forma de documental performativo con rasgos interactivos según los planteos de Bruzzi (2006) y Nichols (1997). Mi intención es generar un relato que narre mis

¹ Entiéndase aquí por *agente social* a un individuo que opera dentro de los marcos de una sociedad.

sentimientos con la creación artística y los de mi familia, que retrate nuestros vínculos familiares y se acerque a nuestras formas de pensar. La película está enunciada en primera persona y es narrada desde mi perspectiva sobre el tema. Nace de mis inquietudes y extiende la mirada hacia mi familia. *Nosotros y el arte* es un camino de auto-descubrimiento. A través de su formulación, en el acercamiento a mi familia, pude contextualizar mi propia crisis creativa y comprender que para entender el “afuera” tenía que mirar “adentro”.

2. La interiorización de las estructuras: habitus, socialización y prácticas sociales

2.1. Agente social y mundo social: una relación dialéctica

Para comprender la conceptualización que Bourdieu (2007) hace del vínculo entre el agente social y su mundo social, y la conformación de ambos de forma recíproca, es necesario hacer alusión a lo que el autor propone en relación al objetivismo y al subjetivismo: dos corrientes de pensamiento que teorizan sobre el funcionamiento del ser humano en su contexto y su percepción.

Bourdieu (2007) plantea que el objetivismo establece una relación de discontinuidad entre el agente social y su mundo social, ya que establece que existen “regularidades objetivas (...) independientes de las conciencias y de las voluntades individuales” (p. 45). La relación entre mundo social e individuo se presenta así de forma vertical cerrada, ya que el objetivismo privilegia el *constructum* sobre la materialidad de la realización práctica (Bourdieu, 2007). De forma que reduce la práctica individual y a los agentes sociales por ser quienes realizan dichas prácticas (Bourdieu, 2007). Para el autor el “objetivismo construye el mundo social como un espectáculo ofrecido; en el cual las prácticas no son otra cosa que papeles teatrales, ejecuciones de partituras o aplicaciones de planes” (p. 85).

Por otro lado, el subjetivismo prioriza al individuo antes que el mundo social, generando así una relación vertical pero a la inversa. Bourdieu (2007) toma los planteos de Sartre (1943, 1984) y explica que Sartre se rebela tanto contra la sociología objetivista que decae en una “socialidad de la inercia”, retirándole toda participación y actualización de las regularidades objetivas al individuo, como también contra el subjetivismo que reduce el mundo social a la percepción, siempre nueva y móvil, del individuo. Por lo que Bourdieu (2007) plantea:

Se trata de escapar al realismo de la estructura al que el objetivismo (...) conduce necesariamente cuando hace hipóstasis de sus relaciones al tratarlas como realidades ya constituidas por fuera de la historia del individuo y del grupo, sin recaer no obstante en el subjetivismo, totalmente incapaz de dar cuenta de la necesidad del mundo social: por ello, es necesario retornar a la práctica, ámbito de la dialéctica del *opus operatum* y del *modus*

operandi, de los productos objetivados y de los productos incorporados de la práctica histórica, de la estructura y de los habitus (pp. 85-86).

La palabra *dialéctica*² es clave, ya que el autor propone una relación de interacción y determinación mutua entre agente social y mundo social —en contraposición a otras corrientes de pensamiento— donde los primeros se ven estructurados y esquematizados por las regularidades objetivas; a la vez que las mismas se mantienen activas y se reproducen sólo a través de los agentes, los cuales las reactivan y las transforman dentro de cierto marco de posibilidades (Bourdieu, 2007).

El vínculo entre individuo y mundo social que Bourdieu (2007) propone implica que “los objetos de conocimiento son construidos y no pasivamente registrados, y que el principio de dicha construcción es el sistema de disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituye en la práctica” (p. 85). Para Bourdieu (2007), dichas disposiciones, estructuras que se producen en el marco de ciertas condiciones de existencia al que se ve sujeta una persona en el mundo social, forman parte del *habitus* al cual Bourdieu (2007) define como:

Sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada producto de la obediencia a determinadas reglas, y por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta. (p. 86).

Siguiendo el planteo del autor, en el mundo social se engendran estructuras objetivas, o “sentidos objetivados de las instituciones” (Bourdieu, 2007, p. 93), a raíz de la actividad humana, las cuales encuentran su manifestación, se re-activan y se adaptan, en el habitus como sentido práctico. El habitus se manifiesta en las prácticas sociales de los individuos en un variado -aunque limitado- número de posibilidades a las que el autor llama *transformaciones reguladas* del habitus.

A diferencia de lo que propone el objetivismo, los planteos de Bourdieu (2007) no ven al agente social como el ejecutante de un guión ya determinado, sino como un

² Se habla de *dialéctica* entre un elemento y otro para hacer énfasis en la relación *dialógica* que ambos mantienen, es decir una relación de diálogo.

individuo atravesado por estructuras estructuradas y estructurantes que esquematizan, de una manera u otra, su pensamiento, su acción y percepción, pero que consiguen funcionar únicamente bajo la lógica y particularidad de cada individuo en específico. Esto implica que las estructuras estructurantes no generan moldes en base a los cuales los individuos actúan, sino que son sistemas que organizan y esquematizan la acción considerando las particularidades de la persona en la que dichas estructuras se ven interiorizadas. De modo que Bourdieu (2007) plantea que “las disposiciones interiores permiten a las fuerzas exteriores ejercerse, pero según la lógica específica de los organismos en los cuales están incorporadas” (p. 89). No hay una linealidad exacta entre las estructuras objetivas y el funcionamiento del individuo, sino un vínculo dialéctico entre ambas cuestiones ya que la primera esquematiza el segundo y el individuo re-activa, transforma y adapta el sentido de las estructuras que interiorizó.

Por lo tanto, el habitus puede comprenderse como el sentido práctico a través del cual las estructuras objetivas, productos de la historia colectiva, se re-activan en forma de disposiciones duraderas, que esquematizan las prácticas sociales, gracias a los procesos de inculcación y de apropiación de las estructuras objetivas o sentidos objetivados de las instituciones (Bourdieu, 2007). Estos procesos tienen lugar durante la socialización del agente.

2.2. Proceso de socialización: agentes socializantes y el rol de la familia

Ahora bien, si el agente social adquiere el habitus a través de la socialización: ¿en qué consiste la misma? Alarcón (2012) plantea al respecto:

La socialización constituye un proceso de aprendizaje no formalizado y en gran parte no consciente, en el que a través de un entramado y complejo conjunto de interacciones el niño asimila conocimientos, actitudes, valores, costumbres, necesidades, sentimientos y demás patrones culturales que caracterizan para toda la vida su estilo de adaptación al ambiente (García, 1989; García, 1991; Misst y Allatt, 1994; en Alarcón, 2012, p. 41-42).

Las interacciones, mediante las cuales el niño o niña (agente social) experimenta la socialización, se dan con los llamados agentes de socialización (Rodríguez, 2007, p. 91), o medios de socialización (Marin, 1986), de los cuales se consideran, tradicionalmente, cinco: “la familia, otros grupos primarios, la escuela, los medios de comunicación social y los grupos de referencia” (ob. cit., p. 366). Todos los agentes son importantes en la

socialización del individuo, pero varios autores remarcan el carácter primordial del entorno familiar en este proceso.

La socialización se inicia con el nacimiento del individuo y durará hasta la muerte, es decir, todos estamos siendo continuamente socializados. Pero este proceso tiene especial importancia en las etapas iniciales descritas porque es el momento en que se da la interiorización valorativa e incluso imaginativa (ob. cit., p. 365).

Tanto Alarcón (2012) como Rodríguez (2007) señalan que la familia es de los agentes de socialización primordiales no sólo por ser el primero en actuar sobre el agente social, sino también porque es el que “encarna de manera más genuina los atributos esenciales del proceso socializador” (Alarcón, 2012, p. 32). De modo similar, Marin (1986) plantea que si bien la socialización es un proceso del que formamos parte durante toda nuestra vida, presenta especial relevancia en las etapas iniciales, durante las cuales el núcleo familiar es el primordial, ya que allí se da la interiorización valorativa e imaginativa.

La familia es un entorno de desarrollo, de transmisión e integración social para todos sus integrantes (Alarcón, 2012). En el entorno familiar, el niño o niña adquiere el lenguaje, los valores y las costumbres del contexto social en el que nació. Alarcón (2012) define a la familia como un sistema abierto “que mantiene relaciones bidireccionales con otros contextos que la rodean, influenciando e influenciándose de los cambios que se producen en éstos” (p. 38). Siguiendo la misma línea, Marin (1986) sostiene que “la familia es la institución socializadora por excelencia” (p. 367). Es en base a la interacción con dichos agentes socializantes que el agente social construirá su visión del mundo, su accionar y su autoconcepto (Alarcón, 2012). La escuela como agente de socialización también es importante ya que forma parte de la socialización secundaria donde los valores y costumbres aprehendidos en el seno familiar se afirman y/o se enfrentan a otros contextos (Alarcón, 2012).

Es importante remarcar el aspecto de apropiación de las estructuras objetivas, porque la socialización no se da sólo a través de la inculcación. De modo que Alarcón (2012) plantea que la socialización se constata en dos ámbitos: en lo individual (ámbito de la apropiación, la interiorización de esas estructuras, donde se afinaza la personalidad) y en lo colectivo (la inculcación, donde se interactúa con los agentes o medios socializantes). La socialización entonces se constituye en varias fases vinculadas a los

procesos de inculcación y apropiación. Según Marin (1986) la primera sería la adquisición de la cultura³ del mundo social; la segunda, la integración de la cultura a la personalidad “hasta el punto de no sentir el peso del control social” (p. 358); y la tercera la adaptación del individuo al entorno social. Tanto los planteos de Alarcón (2012) como los de Bourdieu (2007) proponen que la adquisición de determinados valores y costumbres se da en el vínculo entre lo individual y lo colectivo. Ambos autores se proponen tener en cuenta el peso que ambas esferas tienen en la conformación de las prácticas sociales del individuo.

2.3. Institucionalización de la realidad y transformaciones reguladas

Según Bourdieu (2007), los individuos interiorizan las estructuras objetivas del mundo social en el que habitan, generando así en su fuero interno ciertas disposiciones sistematizadas para estructurar y esquematizar prácticas sociales. Hay dos aspectos entonces a tener en cuenta en este proceso de interiorización del habitus para comprender que la relación entre agente y mundo social es, de hecho, dialéctica.

En primer lugar, para comprender la interiorización de las estructuras es necesario tratar el origen de dichas estructuras o sentidos objetivados de las instituciones. De modo que me remito aquí al concepto de *institucionalización* de la realidad. Berger y Luckmann (1968) establecen que la institucionalización encuentra sus orígenes en la *habituación*: “todo acto que se repite con frecuencia, crea una pauta que luego puede reproducirse con economía de esfuerzos y que *ipso facto* es aprehendida como pauta por el que la ejecuta” (p. 72). Los autores plantean que el mundo institucional, en el cual habitan los agentes socializantes, es la “actividad humana objetivada” (ob. cit., p. 81). Las instituciones pueden construirse y sobrevivir como tales sólo a través de la objetivación, es decir al distanciarse de la causa que los engendró: el agente social. Sin embargo, aunque “todas las instituciones aparecen de la misma forma: como dadas, inalterables y evidentes por sí mismas” (ob. cit., p. 80), no se las puede separar de la experiencia humana que las creó. Los planteos de Berger y Luckmann (1968) encuentran un punto muy fuerte en común

³ Se utiliza aquí la siguiente categoría del uso del término *cultura*, según Williams (2000): “sustantivo independiente, ya se lo utilice de manera general o específica, que indica un modo de vida determinado, de un pueblo, un período, un grupo o la humanidad en general, a partir de Herder y Klemm” (p. 19). El autor hace énfasis en el carácter complejo del término, la amplia gama de acepciones que presenta y las distintas superposiciones que se pueden generar con sus diversos significados.

con Bourdieu al establecer que “la relación entre el hombre, el productor y el mundo social es y sigue siendo dialéctica” (p. 81). Estos autores, y otros como Rodríguez (2007) o Alarcón (2012), buscan “considerar el peso que tiene la sociedad como un todo en el proceso de formación y crecimiento del individuo” (Marin, 1986, p. 357).

En segundo lugar, es necesario considerar que los sentidos objetivados se manifiestan en forma de disposiciones interiores sólo bajo la lógica específica del individuo. De modo que existen diversas activaciones y transformaciones de los sentidos según cada individuo. Entonces, el habitus puede comprenderse como “una potencialidad, un campo de actualizaciones abiertas que dependen fundamentalmente de las circunstancias. Cuando las circunstancias son estables, las prácticas tienden a repetirse” (Cristiano, 2011, p. 50). Si bien el sentido objetivado de las instituciones influencia la voluntad del individuo estructurando su percepción y su accionar a través de las disposiciones interiores, el individuo forma parte activa en esa estructuración y producción de prácticas. Es sólo a través de él y su reactivación que las instituciones sobreviven. En esa activación, el individuo puede realizar modificaciones en el sentido objetivado de las instituciones que se manifiestan en el sistema de disposiciones interiores, a través de *transformaciones reguladas* (ídem).

Bourdieu (2007) explica que existe una diferencia entre un habitus grupal y el habitus individual, debido a que el habitus opera en cada individuo de diferente manera: “cada sistema individual de disposiciones es una variante estructural de los otros, en la que se expresa la singularidad de su posición en el interior de la clase⁴ y de la trayectoria” (p. 98). Además, expresa que “podría considerarse el habitus de clase (o de grupo) como un sistema subjetivo pero no individual de estructuras interiorizadas, esquemas conocidos de percepción, de concepción y de acción” (Bourdieu, 2007, pp. 97 y 98), sistema en base al cual se concertan prácticas y visiones singulares.

El habitus sobrevive de generación en generación, gracias a la continuidad de la objetividad de la que hablan Berger & Luckmann (1968), pero también a través de las transformaciones, conscientes o inconscientes, que el individuo, bajo su propia lógica y sus propias circunstancias, realiza al poner en práctica dicho sistema de disposiciones interiores.

⁴ Bourdieu a lo largo de su producción teórica se concentra, sobre todo, en las prácticas sociales y en los habitus vinculados a las clases sociales. De todos modos, como se verá en la cita que sigue, el autor también hace referencia a la existencia de habitus grupales, no explícitamente vinculados a cuestiones de clase.

Es el habitus el que asegura la presencia activa de las experiencias pasadas, que registradas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden con más seguridad que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia a través del tiempo (Bourdieu, 2007, pp. 88 y 89).

Para reforzar la idea de que el habitus está compuesto por estructuras que, si bien son objetivas, se adaptan y re-significan en cada individuo, traigo el siguiente planteo de Cristiano (2011). El autor explica que el habitus, según lo propuesto por Bourdieu, es un esquema o principio productor de prácticas y representaciones “que permite que la acción sea más o menos espontánea sin dejar de ser razonable” (p. 49). Agrega que, en los análisis de prácticas sociales, se buscan las características que unifican dichas prácticas; que la dispersión y diversidad de las mismas debería darse por descontado dentro de las variables a ser consideradas.

Cristiano (2011) afirma que no es el habitus el que inventa las representaciones y las prácticas sociales ligadas a las mismas, sino que es más bien la imaginación individual esquematizada por el habitus, permitiendo así un margen de posibilidades amplio, acorde a cada individuo que se encuentra atravesado por las estructuras.

De todos modos, Bourdieu (2007) aclara que “las correcciones y los ajustes conscientemente operados por los agentes mismos suponen el dominio de un código común y las empresas de movilización colectiva no pueden tener éxito sin un mínimo de concordancia entre los habitus de los agentes movilizados” (p. 96). Por lo que, el habitus permite la variación y la transformación de sí mismo y las prácticas que lo manifiestan dentro de ciertos límites establecidos: “el habitus hace posible la producción libre de todos los pensamientos, todas las percepciones y todas las acciones inscritas en los límites inherentes a las condiciones particulares de su producción” (ob. cit., p. 89).

2.4. La transmisión de lo accesible y lo inaccesible

El habitus consiste en un sistema de disposiciones interiores acordes a las estructuras objetivas del mundo social, las cuales se adquieren en los procesos de socialización, garantizando así la sobrevivencia de las mismas a través del tiempo. Los individuos interiorizan y se apropian de las estructuras objetivas del exterior y, dentro de ciertos límites, funcionan en sociedad acorde a dichas estructuras. Bourdieu (2007)

plantea que los límites del habitus, inherentes a las condiciones de su producción, circunscriben ciertas prácticas, por lo cual es viable hablar de prácticas probables e improbables. Para comprender justamente la probabilidad de dichas prácticas, hay que tener en cuenta dichos límites: “no se las puede explicar [a las prácticas], pues, sino a condición de vincular las condiciones sociales en las que se ha constituido el habitus que las ha engendrado con las condiciones sociales en las que éste opera” (Bourdieu, 2007, p. 91).

Los agentes se determinan con relación a índices concretos de lo accesible y de lo inaccesible, del “es para nosotros” y del “no es para nosotros”, división tan fundamental y tan fundamentalmente reconocida como la que separa lo sagrado de lo profano (Bourdieu, 2007, p. 104).

Los agentes sociales, con ciertas disposiciones interiorizadas, practican ciertas prácticas más probablemente que otras, y excluyen las inadecuadas a las estructuras objetivas. Bourdieu (2007) sugiere que las prácticas más improbables se ven excluidas “a título de lo impensable” (p. 88). Según las condiciones de existencia, el individuo aprende un panorama de probabilidades y posibilidades de acceso a bienes, servicios y poderes; el entorno social le inculca al individuo la percepción de ciertos lugares accesibles, otros inaccesibles, y “horizontes vedados” (ob. cit., p. 97).

Para ejemplificar dicha cuestión, Bourdieu (1997) explica el habitus y su funcionamiento en los individuos poniendo como ejemplo los alumnos que eligen estudiar una disciplina sobre otra. Bourdieu (1997) establece que el capital económico y el capital cultural⁵ a los que están adheridos los adolescentes y sus familias, tiene un peso, relativo pero considerable, en la toma de decisiones que el agente social realizará. El autor plantea que dichos capitales aparecen retraducidos en un sistema de preferencias interiorizado por el agente que lo llevará a privilegiar “bien el arte en detrimento del dinero, las cosas de la cultura en detrimento de los asuntos del poder, etc., o bien a la inversa” (ob. cit., p. 41). Dicho sistema de preferencias, el sistema de disposiciones del

⁵ Según Goldthorpe (2007), para Bourdieu el capital cultural “es capital ‘encarnado’ en disposiciones y competencias individuales que dan acceso a dicho capital en sus formas ‘objetivadas’ de artefactos culturales”. [“Cultural capital is capital ‘embodied’ in individual dispositions and competencies that give privileged access to such capital in its ‘objectified’ forms of cultural artefacts”] (p. 4). Traducción: Autora. El acceso a los bienes culturales le otorga al individuo el beneficio y la posibilidad de la evaluación académica y cultural, que podría derivar en un mayor acceso a la educación. El capital cultural es la capacidad que tienen los individuos de acceder a bienes culturales, producir sentidos y organizar formas de vida.

habitus, estimula al individuo a orientarse “hacia uno u otro polo del campo de poder: el polo intelectual o el polo de los negocios” (ídem). Este es un caso concreto analizado por el autor para reflexionar sobre el peso de las estructuras objetivas en la realización de las prácticas sociales. Sin embargo, Bourdieu (1997) aclara que los agentes sociales, aquellos jóvenes que eligen una profesión, por ejemplo, o las familias que deciden enviar a sus hijos a determinada institución educativa, “no son partículas sometidas a fuerzas mecánicas y que actúan bajo la imposición de causas; como tampoco son sujetos conscientes (...) que obedecen a razones y actúan con pleno conocimiento de causa” (p. 39).

El habitus, como sistema de disposiciones, habilita una distinción entre lo accesible y lo inaccesible, lo probable y lo improbable, que asegura “su propia constancia y su propia defensa contra el cambio” (Bourdieu, 2007, p. 98). Dicha distinción implica una diferenciación “entre las informaciones nuevas, rechazando, en caso de exposición fortuita o forzada, informaciones capaces de cuestionar la información acumulada y sobre todo favoreciendo la exposición a dichas informaciones” (ob. cit., p. 99). Por lo que si decimos que los procesos de inculcación y los procesos de exposición a ciertas informaciones forman parte fundamental de la sobrevivencia del habitus, es establecer que la transmisión juega un rol importante en el pasaje del mismo a través del tiempo. Los procesos de transmisión/inculcación ocurren dentro del marco de la socialización: allí es donde el agente se ve expuesto a las informaciones mediante la interacción y la observación, para luego interiorizarlas. De modo que, hablar de habitus es hablar de socialización pero también de transmisión.

3. Memoria colectiva: transmisión y marcos sociales

3.1. Procesos de transmisión

Si el agente social adquiere, en parte, las estructuras objetivas mediante procesos de transmisión que ocurren en la socialización, es necesario reparar en las características de la transmisión para comprender mejor el vínculo que el agente mantiene con las estructuras. Alarcón (2012) plantea que la transmisión es uno de los elementos que componen la socialización que el mismo “ocurre, de forma explícita, a través de las relaciones, de las interacciones; y de forma implícita, mediante la observación” (McCall & Simmons, 1982; en Alarcón, 2012, p. 71). Las interacciones de un agente en relación a otros y la observación de los mismos implican procesos de comunicación caracterizados por procesos de transmisión de información. En primer lugar, es necesario remarcar el carácter fragmentario, abierto y complejo de la transmisión como proceso. Frigerio y Diker (2004) plantean al respecto:

El carácter fragmentario de la transmisión no debe aquí ser entendido como un déficit, sino como la renuncia a la pretensión totalitaria de que todo sería transmisible y todo sería resignificado. Sostendremos, que es donde la transmisión renuncia a ser imaginariamente total, completa, acabada, donde comienza y tiene lugar, tomando la forma de un registro simbólico que no reniega del imaginario, pero que en él no se ahoga (p. 13).

A su vez, Karol (2004) plantea que la transmisión de valores y costumbres, o de sentidos objetivados como plantea Bourdieu (1997, 2007), no se presenta como un proceso cerrado, sino que elementos seguramente se pierdan y otros cambien durante el transcurrir de la misma. La autora concibe a la transmisión como una “construcción permanente (...) y no como un hecho único y acabado” (Karol, 2004, p. 72). Establece que la transmisión no es una propuesta de repetición y retoma las palabras de Hassoun (1996) para establecer que la transmisión es más bien “aquello que permite al sujeto apropiarse de una narración para hacer de ella un relato nuevo” (p. 178; en Karol, 2004, p. 72).

En segundo lugar, el proceso de transmisión considera, como sugiere la cita previa de Hassoun, dos o más sujetos⁶ que realizan el proceso en conjunto y así se construyen mutuamente a través de la enunciación dirigida (Cornu, 2004). Ambos autores plantean que el proceso de transmisión en sí no se trata de un acto de contenido, sino del acto mismo de la transmisión. Refiere más al cómo que al qué. De modo que Cornu (2004) plantea que “la transmisión es una modalidad de relación con el objeto, y una modalidad de relación con el otro sujeto, inseparablemente” (p. 28).

Modalidad de relación con el objeto: no es ni la matemática ni la historia de lo que se transmite como un “paquete” del saber. Es la pasión o el fastidio, y es, al mismo tiempo que el objeto, una manera de arreglárselas, de tomarle(s) el gusto y de tomarle(s) el gusto con método, lo que hace transmisión. El objeto de transmisión será transmitido con, e incluso según, la manera en que se haga. No se trata de una “valija”, pero, aún cuando así lo fuera, también contendría la manera en que tomamos la manija. (...) Modalidad de relación con el otro sujeto: transmitir una misiva en construir al otro como destinatario (Cornu, 2004, pp. 28 y 29).

Por lo tanto, según lo planteado por estos autores, la transmisión es un proceso fragmentario, abierto y complejo cuya observación implica ver más el cómo se transmite, que aquello que se transmite. Cornu (2004) establece que la transmisión es una modalidad de traspaso, proceso que presenta muchas formas y muchos objetos los cuales pueden transmitirse “tanto acto consciente (...) como impregnación desapercibida” (p. 27).

La transmisión ocurre “entre lo nuevo y lo viejo, entre la continuidad y la discontinuidad, entre la certeza y la duda, entre lo social y lo individual, entre la psique y el mundo” (Karol, 2004, p. 74). La autora afirma que la construcción de un sentido por parte del sujeto y su participación en el proceso “nos aleja de una interpretación de una historia que se nos impone, para poder pensar en un relato (...) que presupone, por parte del sujeto, una interpretación activa y permanente de lo heredado” (ídem).

⁶ Se entiende aquí el uso de la siguiente conceptualización de *sujeto* propuesta por Silverman (1984), quien considera los planteos de Benveniste (1971) y Lacan (1968). Un individuo deviene sujeto mediante la constitución de sí mismo a través de los otros y de lo otro, como aquello que porta el lenguaje y las normas socioculturales.

Los procesos de transmisión forman parte de la memoria colectiva según lo planteado por Paéz y Liu (2010) en Villa Gómez y Barrera (2017), ya que la memoria colectiva⁷ implica:

Procesos de transmisión oral o informal del pasado del grupo de pertenencia, se refiere a hechos relevantes que, aunque no hayan sido vividos por las personas, generan representaciones sociales y narrativas compartidas que se constituyen en fuentes de identidad social (p. 155).

Uno de los medios por los cuales el agente entra en contacto con las estructuras objetivas, y así adquiere el habitus, son los procesos de transmisión/inculcación que ocurren dentro de la socialización. Entonces, teniendo en cuenta la definición de memoria colectiva de Paez y Liu (2010), es posible ver a la memoria colectiva como uno de los mecanismos mediante los cuales los agentes sociales adquieren el habitus, habilitando la sobrevivencia del propio habitus de generación en generación.

3.2. Memoria colectiva grupal y marcos sociales

Villa Gómez y Barrera (2017) explican que sobre la definición de memoria colectiva “sólo existe acuerdo en que es una forma de memoria que trasciende lo individual y es compartida por un grupo” (p. 153). Se concibe a la memoria colectiva como una operación grupal de recuerdo, en la que ocurren procesos de transmisión y de reconstrucción de hechos relevantes del pasado en común, puesta en práctica por individuos con sus propias memorias individuales (Paez & Liu, 2010; Halbwachs, 2004a, 2004b). Por su lado, Schwartz (2016) establece que si bien las memorias individuales son las unidades fundamentales de la memoria colectiva, la última tiene que ver con la distribución, dentro del grupo, de lo que “los individuos saben, creen o sienten acerca del pasado, cómo lo juzgan moralmente, qué tanto se identifican con el mismo, y qué tan inspirados se ven por él como un modelo para su conducta y su identidad” (p. 10)⁸.

⁷ El concepto de *memoria colectiva* aquí es comprendido como memoria colectiva *grupal* según lo planteado por Halbwachs (2004a), en relación al individuo operando dentro de ciertos *conjuntos colectivos*, que suelen coincidir con los agentes socializantes (Marin, 1986): familia, grupos primarios, etc.

⁸ “Collective memory itself refers to the distribution throughout society of what individuals know, believe, and feel about the past, how they judge the past morally, how closely they identify with it, and how much they are inspired by it as a model for their conduct and identity” (Schwartz, 2016, p. 10). Traducción: Autora.

Por su parte, Halbwachs (2004a, 2004b) establece que la memoria colectiva está compuesta por memorias individuales pero no se confunde con ellas, ya que “cada memoria individual es un punto de vista sobre la memoria colectiva” (Halbwachs, 2004b, p. 50). Esta última perspectiva pretende considerar el peso colectivo como individual en los procesos mnemónicos y de transmisión, reafirmando, nuevamente, la idea de vínculos dialécticos entre lo general y lo particular.

Halbwachs (2004a, 2004b) considera que tanto las memorias individuales como unidades de la memoria colectiva, y la memoria colectiva en sí como sostén, están envueltas y organizadas por lo que él llama *marcos sociales*. Según el autor, el individuo está circunscrito en dichos marcos, con los cuales se vincula a lo largo de toda su vida y en relación a los cuales es capaz de generar procesos mnemónicos y de transmisión. Para Halbwachs (2004a) hay varios tipos de marcos sociales y es preciso diferenciarlos. Los primeros marcos sociales que el autor especifica son los siguientes conjuntos colectivos: la familia, la clase social, la religión, la institución educativa, entre otros. Halbwachs (2004a) plantea que “durante toda nuestra vida estamos insertos, al mismo tiempo que en nuestra familia, en otros grupos” (p. 208), los cuales sirven como marcos que habilitan la localización y organización de nuestros recuerdos. Cada nuevo acontecimiento que ocurre es interpretado, reconocido y localizado gracias y acorde al marco del contexto social en el que estamos operando.

En segundo lugar, estos grupos de pertenencia se ven enmarcados, a su vez, por marcos sociales de mayor envergadura: el lenguaje, las representaciones sociales del espacio, y las representaciones sociales del tiempo (Alberto, 2013). Por lo que tanto la memoria individual como la memoria colectiva grupal se ven vinculadas a diversos marcos sociales con los cuales se retroalimentan:

Halbwachs (2002) ubica la memoria colectiva como un proceso de recuerdo en unos marcos sociales (familia, clase social, religión, institución, espacio y tiempo) y contextos de interacción que moldean identidades individuales y grupales, y definen comprensiones del mundo y actuaciones en él (Villa Gómez & Barrera, 2017, p. 153).

Al concebir el vínculo entre el individuo y sus marcos sociales, es pertinente tener presente que tanto los procesos mnemónicos y los de transmisión son procesos complejos en los que el individuo se ve coaccionado por su contexto pero, al igual que con el *habitus* y las prácticas sociales, también dispone de cierto grado de imaginación y transformación

al apropiarse de lo heredado (Karol, 2004). Agente social, mundo social, transmisión, memoria colectiva e individual: son aspectos que dialogan entre sí en lo que se ha planteado como una relación dialéctica y, como plantea Souroujon (2011), el estudio de uno nos deriva al estudio del otro.

Siguiendo con los planteos de Halbwachs (2004a), su intención al establecer la existencia de marcos sociales y el vínculo dialéctico que los mismos mantienen con los individuos y los grupos de pertenencia, es establecer que no existe una memoria individual ajena a la sociedad y no existe una sociedad que opere totalmente por sí sola sin la específica activación de cada individuo en particular.

¿Podemos distinguir realmente con precisión, por una parte, una memoria sin marcos, que no disponga para clasificar los propios recuerdos más que de palabras del lenguaje y de algunas nociones de la vida práctica y, por otra parte, otro marco histórico o colectivo, sin memoria, es decir que no esté construido, reconstruido, o conservado en las memorias individuales? No lo creemos (Halbwachs, 2004a, p. 62).

Por su parte, Nocera (2005), en Alberto (2013), plantea que las categorías de representaciones sociales del espacio y del tiempo permiten que la sociedad pueda desintegrarse en varios colectivos, los cuales operan, con un marco en común, bajo su propia especificidad, recurrencia y cambio que puede (y seguramente lo haga) variar de grupo en grupo, de acuerdo a las circunstancias. De este modo, considerando las especificidades de cada grupo, y también el modo en el que cada individuo se adhiere a distintos grupos, “Halbwachs opta por la óptica durkheimiana⁹ pero quitándole ciertas reminiscencias mecanicistas contenidas en su teoría de la conciencia colectiva al relativizar la memoria colectiva según los grupos sociales en que se integran los individuos” (Alberto, 2013, p. 22). El recuerdo no es una operación exclusivamente psíquica y psicológica desaprendida de cualquier aspecto de lo social, y tampoco se construye como molde uniforme emitido desde los grupos de pertenencia (Halbwachs, 2004a). Para este autor la memoria es un proceso complejo y atravesado por el contexto, pero puesto en marcha por y según el individuo, el cual, al igual que en el habitus, realiza cambios y transformaciones en esos relatos colectivos. En relación al carácter dialéctico

⁹ Alberto (2013) hace alusión aquí al vínculo conceptual que existe entre los planteos de Halbwachs en relación al vínculo que los marcos sociales mantienen con los individuos, con los planteos de Durkheim en relación a los *hechos sociales*. Para Durkheim (1986) los hechos sociales son “modos de acutar, de pensar y de sentir” que son exteriores al individuo y que lo atraviesan (p. 31).

y abierto del vínculo entre memoria colectiva, individuo y contexto social, Karol (2004) plantea que la transmisión, componente de la memoria colectiva, “se tratará de un acto de inspiración que permite la diferencia, una filiación que no se reduzca a la pertenencia y que nos aleje de la repetición” (p. 74).

3.3. Grupo de pertenencia: individuo y familia

Halbwachs (2004a) en su texto *Los marcos sociales* trata la dinámica de la memoria colectiva en tres marcos sociales: la familia, la religión y la clase social. Dado que este proyecto documental refiere a la familia, se desarrollará lo que el autor propone en relación al vínculo entre individuo y su contexto familiar. Sin embargo, es preciso tener presente que un individuo se ve atravesado por más de un grupo en el transcurrir de su vida, por lo que nunca podríamos aproximarnos a la comprensión del funcionamiento del individuo en sociedad y su cosmovisión a través de la observación de un único grupo de pertenencia. El propósito es reconocer que existe una relación fluida entre individuo y grupos de pertenencia, entre memoria individual y memoria colectiva familiar, y entre las formas de ser, pensar y recordar que allí se ven circunscritas.

Halbwachs (2004a) explica que la familia opera como un marco colectivo que dialoga con las memorias individuales de los integrantes del núcleo familiar. El autor plantea que aquello que sobrevive en el recuerdo del grupo sirve para localizar nuestro propio recuerdo. Sugiere que la desaparición o disolución de un grupo de pertenencia, o de algo vinculado a ese grupo, implicaría la amenaza de desaparición de los recuerdos y formas de recordar vinculadas a ese grupo (ídem). Por ejemplo, según el autor, dada la situación de mudanza de la casa de la infancia de un individuo, la desaparición del marco que constituye la casa como contenedor de recuerdos implicaría la posible desaparición de los recuerdos vinculados a ese lugar. El individuo recuerda en base al marco en el que se ve inscrito, en la medida que pueda recurrir a las nociones básicas del grupo al que pertenece, y en la medida que dichos recuerdos interesen al grupo (Halbwachs, 2004b).

Si bien un individuo se ve inscrito en una familia, de modo que se apropiará las nociones de dicho grupo, también participa en otros grupos socializantes. Halbwachs (2004a) señala como necesario tener presente que:

Reubicamos nuestros recuerdos familiares en los marcos en los que nuestra sociedad encuentra y reencuentra su pasado. Esto equivale a considerar nuestra familia desde el punto

de vista de los otros grupos, o inversamente, y a combinar, al mismo tiempo que los recuerdos, las maneras propias de pensar de aquella y estos últimos. (Halbwachs, 2004a, p. 208).

Del mismo modo que es necesario ubicar a la familia dentro del contexto social, es necesario comprender al individuo como parte del contexto familiar y como individuo aparte que tiene su propio punto de vista sobre lo colectivo, debido a su único recorrido vital en contacto con otros grupos. Si bien los diversos marcos sociales y la memoria colectiva familiar sirven como contexto para que el individuo pueda recordar y adquirir formas de pensamiento, es importante tener en cuenta que “si la memoria colectiva obtiene su fuerza y duración al apoyarse en un conjunto de hombres, son los individuos los que la recuerdan como miembros del grupo” (Halbwachs, 2004b, p. 50). El autor propone que al vernos inscritos en un determinado grupo adquirimos parte de su punto de vista y sus formas de pensar, que a la vez se ve atravesado por nuestro propio recorrido vital y por el encuentro con otros grupos y otras formas de pensar.

El seno familiar se presenta, según los planteos de Marin (1986) y Rodríguez (2007), como el terreno por excelencia de la socialización, ya que es el primer sitio en el que el individuo interactúa y adquiere las nociones básicas culturales de ese grupo social. Halbwachs (2004b), por su parte, propone que un niño o niña comienza el proceso de localización, reconocimiento e interpretación de recuerdos y formas de pensar a través del contacto con sus familiares. Gracias a la interacción con su familia, el niño o niña va adquiriendo las nociones básicas de dicho grupo con las cuáles se vinculará constantemente durante el transcurso de su vida.

La vida del niño se sumerge más de lo que pensamos en los medios sociales por los que entra en contacto con un pasado más o menos lejano, que es como el marco en el que toma sus recuerdos más personales. Este pasado vivido, mucho más que el pasado aprendido por la historia escrita, es aquél en el que podrá basarse más tarde su memoria. (Halbwachs, 2004b, p. 71).

Halbwachs (2004b) plantea que esto ocurre mucho en el contacto del niño con sus abuelos. A través de las interacciones en las cuales el pasado se reconstruye en el presente, el niño interiorizará y fijará en su memoria no “sólo los hechos, sino también las formas de ser y de pensar de antaño” (ob. cit., p. 66). En el medio de esa interiorización de nociones básicas, en la transmisión de sentidos objetivados en el seno familiar, es que,

según Halbwachs (2004b), se construye el vínculo entre las formas de recordar, hacer y pensar del individuo y del grupo. Halbwachs (2004b) plantea lo siguiente en relación al vínculo entre lo individual y lo grupal:

Muchas veces sucede que nos atribuimos a nosotros mismos, como si hubiesen originado únicamente en nosotros, ideas y reflexiones o sentimientos y pasiones que nos ha inspirado nuestro grupo. Nos compenetramos tan bien con quienes nos rodean que vibramos al unísono, y ya no sabemos dónde está el punto de partida de las vibraciones, en nosotros o en los demás (p. 46).

Sin embargo, es necesario mantener presente la noción de que el individuo no opera bajo el mandato de una memoria colectiva, sino que se encuentra vinculado a la misma (Halbwachs, 2004a, 2004b). La memoria colectiva, compuesta por procesos de transmisión, opera como un mecanismo, que enmarca las memorias individuales, y a través del cual se activan y se comparten diversos hechos relevantes del pasado en común y las cosmovisiones a través de las generaciones (Paez & Liu, 2010; Halbwachs, 2004a, 2004b). De este modo, la memoria colectiva se conforma por procesos complejos donde el individuo encuentra sostén para sus propias visiones y sus propios recuerdos; y el cual, a su vez, opera cambios regulados sobre ella ya que aporta su propio punto de vista sobre lo relatado. Al igual que en los planteos de Bourdieu (1997, 2007), la memoria colectiva y sus marcos sociales organizan y esquematizan la memoria individual; pero siempre son los individuos, bajo su propia lógica, los que llevan a cabo los procesos de transmisión. A este respecto, Cornu (2004) propone recordar la siguiente frase: “lo que has recibido como herencia debes conquistarlo” (p. 29).

4. Marcos de la sociedad uruguaya

4.1. Introducción: la socialización durante el Centenario

Este apartado presenta algunos sistemas de valores, costumbres y tendencias que penetran en distintos ámbitos del Uruguay en el correr del siglo XX. El propósito es esbozar los marcos sociales propios de la sociedad uruguaya, ya que es tanto mi contexto como de mi familia. El capítulo hace énfasis en algunos aspectos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, ya que fue en ese momento que “la sociedad uruguaya pudo completar su primer modelo de identidad nacional, culminando así el perfil de una tarea iniciada (...) varias décadas atrás” (Caetano, 1993, p. 84). Modelo y sensibilidades que resonarían durante la conformación del Uruguay contemporáneo (ídem).

En primer lugar, antes de profundizar en el Centenario y su etapa previa como proceso socializante, es necesario comprender el vínculo que los valores, costumbres y tendencias pertenecientes a las esfera de lo público¹⁰ mantienen con algunos aspectos de lo privado en el ámbito local. Del mismo modo que Bourdieu (1997, 2007) plantea un flujo entre el sentido objetivado de las instituciones y el agente social que las incorpora, Caetano (1998) propone que la esfera de las instituciones y la esfera de las vidas privadas mantienen una relación dialéctica ya que “la intersección y las múltiples interrelaciones entre ambas esferas producen influencias y condicionamientos recíprocos de diversa índole” (Caetano, 1998, p. 19). El autor plantea que “el estudio atento de cualquier de los dos componentes de esta ‘díada fundamental’ remite en forma necesaria a la consideración del otro, de su ‘oponente dicotómico’” (ob. cit., p. 17). Lo propuesto por el autor es un planteo que se aleja del determinismo, que enfatiza la inevitabilidad de vincular un fenómeno con otro, rehuendo a la linealidad reduccionista en la descripción de los mismos. Es imposible delimitar de qué modos aquello que Caetano (1998) llama “lo público” repercute en “lo privado”, sólo se puede establecer que no se puede estudiar una sin remitirse a la otra. Lo que ocurre en distintos ámbitos sociales de lo público tiene una influencia en lo privado, y viceversa. Teniendo siempre en cuenta la relación

¹⁰ Se utiliza aquí los términos de *lo público* y *lo privado* en la ascepción y conceptualización que de ellos hace Arendt (1958). Explicado aquí de manera general, la autora entiende por esfera pública el aspecto de la vida en sociedad en el cual domina lo discursivo, el cual está relacionado con la libertad y con la realización del hombre. La esfera pública es puesta por la autora en contraposición a la esfera privada, vinculada a las necesidades, a lo íntimo, a cuestiones que no edifican el espíritu ni que conciernen a la vida en común en sociedad.

dialéctica entre el individuo y sus marcos, Caetano (1998) plantea que “los relatos y las matrices morales y cívicas (...) constituyen referentes públicos que también invaden las escenas privadas, buscando moldear las relaciones más íntimas y las convicciones que las respaldan en forma directa” (p. 19).

Como sugiere Caetano (1998), la observación de aspectos públicos o privados remite a su mutua consideración. En dichas observaciones y descripciones es importante tener en cuenta el siguiente planteo de Viñar (1993; en Achugar & Caetano, 1993), quien propone librarnos de “buscar explicaciones que dicotomicen factores subjetivos y objetivos (económicos, demográficos, sociológicos y psicológicos)” y que no busquemos un “soporte de exactitud” sino el “atisbo de factores múltiples” y considerar que la subjetividad tiene un “lugar ineludible” en dichos estudios (p. 41). Del mismo modo, sugiere:

En todo cuestionamiento sobre los orígenes, el intervalo entre el ruido y el sentido, jamás es tan fácil de precisar y discriminar como en la lógica cognitiva ordinaria. Y el discernimiento que logremos estará más en las preguntas que logremos formular y el espacio de problemas que logremos sugerir o diseñar, que en las respuestas torpes o astutas que calmen y cierren nuestras inquietudes. (Viñar, 1993, p. 40; en Achugar & Caetano, 1993).

Teniendo esto en cuenta, corresponde detenerse en algunas características que definieron al país durante el Centenario, y los años que le precedieron y sucedieron, ya que los autores aquí citados refieren a dichos años como grandes momentos de socialización y configuración del país. Caetano (1993) explica que el primer imaginario uruguayo -sobre el cual se asentaría el sentido, el funcionamiento de las instituciones y de los sistemas de valores- comenzó a permear en la sociedad durante las últimas décadas del siglo XIX, ya que “en el país adquiría vigencia un primer impulso modernizador de signo capitalista y empezaban a perfilarse muchos de los rasgos del Uruguay contemporáneo” (p. 82). Según el autor, existía una presión del *afuera* hacia el *adentro*, debido a que Uruguay se encontraba frente a un desafío exterior: situado entre dos grandes países con grandes intereses, y enfrentando una gran ola inmigratoria, era un país aún sin un sentido configurado de nacionalidad (Caetano, 1993). Otros países, tanto los lindantes como los más lejanos pero con una gran influencia como lo era Estados Unidos, ya estaban en una etapa muy avanzada del proceso modernizador, y eso requería que Uruguay estuviese a la altura. El impulso modernizador del que habla Caetano (1993) vinculado a “la llegada al país de grandes oleadas inmigratorias y el vigoroso crecimiento

demográfico, los procesos de urbanización -en particular, de montevideanización-acelerados” demandaban “propuestas integradoras de signo fundacional” (ob. cit., p. 83). De modo que, en respuesta a dichas demandas, tuvo lugar, de forma paulatina, un proceso constructor de modelo de país. Caetano (1993) afirma que dicho proceso generó en Uruguay lo que él llama una *sociedad hiperintegrada*:

Primó con claridad un modelo integrador de base uniformizante, sustentado en todo un discurso oficial que privilegiaba nítidamente la meta del “crisol de identidades” sobre un eventual intento de armonizar lo diverso desde el respeto de las tradiciones preexistentes. Fue en algún sentido una nueva traducción de la idea del “país modelo” que, si bien tuvo un éxito indudable en la forja de una nacionalidad inclusiva que impedía grandes marginalizaciones socioculturales o políticas, pagó también los costos de una integración demasiado referida a la medianía y al consenso, que a menudo terminó sancionando la diferencia y aún la innovación (p. 86).

Tras ese impulso, en las primeras décadas del siglo XX, se realizó una campaña de difusión, inculcación y anclaje del imaginario de los uruguayos en relación a dicho modelo de sociedad, respecto a la cual Caetano (1993) ejemplifica trayendo a colación el *Libro del Centenario del Uruguay* (Agencia Publicidad Capurro & Cía, 1925), la cual sintetizaba el deseo constituyente de la nacionalidad uruguaya. Uruguay se construyó como un país modelo, europeo, eurocentrista, antiindigenista; un país que, como plantea Caetano (1993) era de base uniformizante, referido a la medianía, y de carácter positivista. El *Libro del Centenario del Uruguay* establecía “desde una nítida filosofía iluminista y un culto marcado por la noción de progreso” que el principal objetivo del mismo era “compendiar la marcha victoriosa del país y el desenvolvimiento de su riqueza pública y privada” (Agencia Publicidad Capurro & Cía, 1925, p. 5; en Caetano, 1998, p. 29). Caetano (1998) explica que el trabajo realizado por los llamados *publicistas* fue especialmente intenso durante las primeras décadas del siglo: “multiplicándose la edición de centenares de folletos que operaron como verdaderos ‘catecismos laicos’, orientados a consolidar una idea de nación cimentada en la exaltación colectiva de determinados valores” (p. 23).

Dicha exaltación, de impulso modernizante y base uniformizante, se desarrolla -y se filtra- en distintos ámbitos de lo social: el ámbito político, el económico, el educativo, el familiar, según lo sugerido por Caetano (1998). Es necesario comprender algunos de

esos valores exaltados de aquella sociedad hiperintegrada para acercarse a las partes que la conforman.

4.2. Fuerzas externas y nuevos dioses

Barrán (1989) establece que durante los años mencionados (fines de siglo XIX, inicios de siglo XX) de modernización y configuración nacional, se buscó transmitir, desde diversas instituciones, determinados valores que tendían a lo que el autor llama el *disciplinamiento* de la población. Barrán (1989) les llama los *nuevos dioses* a dichos sistemas de valores, que estaban vinculados con el orden, el trabajo, la eficacia, el ahorro y la contención.

Los estancieros desde la revista de su gremio, los maestros desde los libros de lectura y las aulas, los médicos desde sus consultorios, los curas desde confesionarios y púlpitos, los padres de familia desde las cabeceras de almuerzos y cenas, los políticos desde los editoriales de los diarios o el parlamento, los oficiales del ejército desde sus regimientos y los jefes de policía desde sus edictos, todas las autoridades de aquella sociedad, entonces, comenzaron a predicar en estos años en torno a nuevos dioses y diablos con énfasis no igualada en el pasado por la unanimidad y cuantía de la insistencia (p. 37).

La progresiva deificación y demonización de ciertas prácticas, desde las instituciones y las figuras de autoridad, está vinculada, como plantea tanto Barrán (1989) como Caetano (1993), con aquella perspectiva de progreso capitalista a la que apuntaba el Uruguay de inicios de siglo. Las fuerzas exteriores, sobre todo las del modelo estadounidense (Hentschke, 2012), ejercieron una influencia en el devenir del sentido objetivado de las instituciones uruguayas.

Escuela, Iglesia y Policía fomentaron, en realidad, y para poner límites a sus influencias, lo que las transformaciones económicas imponían si se quería seguir viviendo dentro de la comunidad y no como marginados: la eficacia, el trabajo, el estudio, la seriedad de la vida¹¹ (Barrán, 1989, p. 20).

¹¹ Aquí Barrán (1989) hace referencia al texto *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento* de Mijaíl Bajtin (1971).

Las imposiciones implícitas y explícitas concretadas desde la inculcación y habituación de ciertas prácticas vinculadas a la eficacia, en detrimento de otras, provocaban el disciplinamiento de la sociedad *bárbara* en pos de una sociedad *civilizada* (Barrán, 1989). El autor plantea que la deificación del trabajo, del orden, de la disciplina y del cuerpo contenido, la construcción del Uruguay “del trabajo a lo yanqui” (ob. cit., p. 20), el cual condena el ocio y el juego, se realizan a través del fortalecimiento del Gobierno y la inculcación de ciertas prácticas, pero que también depende de un cambio en las subjetividades. Como plantea Bourdieu, si el individuo no se apropia de dichos valores, el cambio no puede generarse.

El cambio en la sensibilidad del Uruguay tiene que ver con la institucionalización de la realidad (Berger & Luckmann, 1968), con los procesos de inculcación de los sentidos objetivados de las instituciones que plantea (Bourdieu, 1997, 2007) y con la apropiación de dichos sentidos por parte de los integrantes de la población. Barrán (1989) explica que, además de la tendencia de “alabar” a tres dioses (el trabajo, el ahorro y el orden), también se tendió a repudiar tres demonios: el ocio, la lujuria y el libertinaje. El autor explica que éstos cambios fueron concretándose en la sensibilidad de los uruguayos, cada uno a distinto tiempo y de diversas maneras, y que para comprenderlos tenemos que tener en cuenta el “modelo económico y social que se instaló en Uruguay” (ob. cit., p. 13). Barrán (1989) plantea que:

De este modo se entendería con cierta sencillez que el ocio haya sido derrotado antes que la imagen macabra de la muerte, pues vencer al ocio formó parte de los objetivos conscientes del nuevo modelo mientras que crear otra imagen de la muerte, también esencial para el triunfo de la sensibilidad “civilizada”, apareció, empero, como algo menos directa y claramente emparentado con la modernización de la sociedad (p. 13).

Finalmente, resulta pertinente reparar en distintos aspectos de la deificación del trabajo, para este proyecto documental en concreto, y el rol que la escuela primaria cumplió en la inculcación de dichos valores, para comprender mejor las ramificaciones de las estructuras de este mundo social.

4.3. El dios del trabajo y la reforma vareliana

En relación a la deificación del trabajo, opuesto al ocio, Barrán (1989) explica que en 1876 la Revista de la Asociación Rural publicó los memorables consejos de Benjamin

Franklin acerca del trabajo propuesto como “único medio para enriquecerse, madre de todas las virtudes del ciudadano y el jefe de familia, único padre, por fin de la felicidad, pues ésta no se concebía en el ocio” (p. 37). Nueve años después, en 1885, los senadores y diputados del Uruguay criticaron a los monjes de los conventos como holgazanes por llevar a cabo una vida contemplativa, ya que “en ésta época de libertad (...) todo se mide por la fuerza del trabajo” y que el objetivo de “las sociedades democráticas, como la nuestra [es] honrar al trabajo” (D.S.C.S, Tomo 72, sesión del 11 de mayo 1885, p. 9; en Barrán, 1989, p. 37).

La escuela, por su parte, cumplió un rol fundamental a la hora de promover dichas percepciones: “la escuela vareliana -entendiendo por ella a la escuela luego de 1877- participó de esta convicción y fue uno de los agentes más eficaces en la internalización de este nuevo dios por los niños y las clases populares” (Barrán, 1989, p. 38). José Pedro Varela llevó a cabo la reforma del sistema escolar uruguayo junto a su hermano Jacobo Varela. El primero se vió influenciado, en el correr del año 1868, por las ideas de Horace Mann, proveniente de Massachusetts, Estados Unidos, y decidió organizar el sistema escolar mediante una estandarización de programas y profesionalización de profesores (Hentschke, 2012). Ese mismo año fundó la Sociedad de Amigos de la Educación Popular: asociación que, más adelante, llevaría a cabo la producción de textos escolares y la traducción de manuales escolares estadounidenses (Hentschke, 2012). La escuela que proponía Varela contaba con una comisión de nueve miembros nombrados por él mismo para estudiar los nuevos textos y “contaba con cinco activos colaboradores de la Asociación Rural” la cual “predicó el trabajo a diestra y siniestra, obsesiva y monomaniáticamente” (Barrán, 1989, p. 38). Según Hentschke (2012) la reforma de las escuelas tenía varios objetivos: insertar a las futuras generaciones en el mercado capitalista; complementar y centralizar los planteos que se realizaban desde la política; afirmar la nacionalidad; generar sentido de pertenencia y disciplinar la fuerza de trabajo. El autor plantea que analizar los textos escolares es útil a la hora de comprenderlos como herramientas de inculcación, ya que los mismos nos dan “una perspectiva de cómo los estados determinan el espacio y el tiempo (...) definen las fronteras del imaginario colectivo (...) y tratan así de socializar a la ciudadanía” (Hentschke, 2012, pp. 733 y 734)¹². Hentschke (2012) plantea que no es casualidad que los textos escolares terminen por convergir con los modelos de desarrollo aceptados internacionalmente.

¹² “Insight into how states have framed time and space (...) defined the boundaries of the imagined community (...) and tried to socialize the citizenry” (Hentschke, 2012, pp. 733-734). Traducción: Autora.

Barrán (1989) pone como ejemplo varios textos utilizados en las escuelas, concernientes a la deificación del trabajo. En primer lugar, menciona a *Elementos de Moral* (Giral, 1875) y *Preceptos de Moral* (Ricaldoni, 1883), ambos utilizados en escuelas públicas. Barrán (1989) explica que ambos autores “sostenían al unísono que ‘el trabajo’ debía considerarse ‘como el origen del bienestar del hombre, que lo ennoblece, dignifica y vigoriza’, formando la condición absoluta de [la] dignidad, libertad, vida intelectual moral y religiosa [de] las masas populares” (Giral, 1875, p. 30; & Ricaldoni, 1883, pp. 16-18; en Barrán, 1989, p. 38). Luego, Barrán (1989) menciona que desde las máximas que se encontraban en los libros de *Cultura Moral*, textos utilizados en los cursos de cuarto año a partir de 1925, hasta los libros escritos por Alfredo Vásquez Acevedo a fines del siglo XIX, “el trabajo es mostrado como virtud a ejercer y el ocio como el pecado a evitar” (Barrán, 1989, p. 39). A su vez, Caetano (1998), haciendo alusión al afán moralizador de la escuela, cita la iniciativa de un inspector de Escuelas, Eduardo Rogé, a inicios de 1920. Rogé propuso la adaptación para su uso local del *Código de la Moral para los niños*, el cual fue redactado por un pedagogo norteamericano. Caetano (1998) explica:

Contenía las “diez leyes que compendian la vida moral del hombre”. Ellas eran: 1) Portarse bien. 2) Ser dueño de sí mismo. 3) Tener confianza en sí mismo. 4) Ser digno de confianza. 5) Jugar lealmente. 6) Cumplir el deber. 7) Ejecutar bien el trabajo. 8) Aprender a trabajar con los demás. 9) Ser bueno. 10) Ser fiel (p. 50).

Por último, Barrán (1989) incluye la siguiente *máxima*¹³ de los libros de *Cultura Moral*: “Trabajaré. Mientras soy pequeño trabajo ayudando a mis padres, asistiendo a la escuela y estudiando mis lecciones. Más tarde según mi inclinación, seré mecánico, obrero, ingeniero” (Mestre, 1925, pp. 12-13; en Barrán, 1989, p. 38). Las tres opciones que se usan como ejemplo en dicha máxima dejan ver cierta jerarquización de profesiones, aquellas vinculadas a las profesiones tradicionales como ser la ingeniería, la arquitectura y la medicina, sobre otras que no figuran en el listado.

La siguiente cita de Barrán (1989) refuerza la idea de que en ese momento había una tendencia a proponer que “del ocio-vacío sólo podía salirse por el trabajo” (p. 46):

¹³ *Máxima*, del lat. mediev. maxima: 1. f. Regla, principio o proposición generalmente admitida por quienes profesan una facultad o ciencia. 2. f. Sentencia apotegma o doctrina buena para dirigir las acciones morales. 3. 4. Idea, norma o designio a que se ajusta la manera de obrar. (Fuente: Diccionarios de la Real Academia Española).

El hombre “civilizado” comenzó a sentir entonces -por eso este cambio pertenece a la historia de su sensibilidad- que en el trabajo se hallaban la plenitud y la “felicidad”, como sostenía Benjamin Franklin desde la Revista de la Asociación Rural en 1876, y que el ocio equivalía al “aburrimiento” y a “ratos perdidos”, como decían los maestros en sus clases de Economía Doméstica de 1906 (ídem).

Si bien, como plantea Caetano (1998), el estudio de un aspecto de lo colectivo o del mundo social exterior, como puede ser el ámbito de ciertos sentidos objetivados de las instituciones, nos deriva a la observación de lo privado o de lo individual; es necesario tener en cuenta que las características de uno no pueden verse reflejadas, exactamente, en el otro (Viñar, 1993). Por lo cual la terminología utilizada por Caetano (1998) al referirse a “espejos públicos” y “espejos privados” no resulta la más adecuada, ya que no es un reflejo fiel de un aspecto de una esfera sobre la otra lo que se genera, sino una apropiación y una transformación. A la hora de observar el vínculo entre agente social y mundo social, resultan significativos los procesos de inculcación y transmisión, provenientes desde lugares de poder, que influyeron en el proceso socializante que tuvo lugar en el Uruguay a inicios del siglo XX. A su vez, también es significativo el papel que cumple el agente en dichos procesos, de modo que “es importante también rescatar al agente social que produce las prácticas y a su proceso de producción” (Gutiérrez, 2012, p. 26).

4.4. Uruguay y amortiguación

Los planteos que presentan al Uruguay como una sociedad de la contención, del culto al orden y al trabajo (Barrán, 1989), y de la medianía (Caetano, 1993) se manifiestan en distintos ámbitos de lo social y remiten a la idea de “país *pacato*¹⁴”. Hay diversos factores que se vinculan con el surgimiento de aquel modelo de sociedad hiperintegrada referida a la medianía, como ser:

La debilidad relativa de las bases materiales de su configuración estatal, su ubicación geográfica como país pequeño entre dos “gigantes”, el peso de sus modelos de asociación política en la elaboración de sus relatos y de sus referentes colectivos, la escasa densidad de los impulsos endógenos de su sociedad civil (Caetano, 1993, p. 79).

¹⁴ *Pacato*, *ta.* adj. De condición nimiamente tranquila, moderada y pacífica. Fuente: Nuevo Diccionario Ilustrado Sopena de la Lengua Española (1981).

Caetano (1993) propone vincular distintos factores que atraviesan al Uruguay desde sus inicios con la conformación del mismo como país, haciendo énfasis en la cualidad integradora de la sociedad. Por su lado, Real de Azúa (2000) realiza una operación semejante al vincular ciertos factores presentes en la conformación del país con el devenir del mismo en una sociedad *amortiguada* y *amortiguadora*. Real de Azúa (2000) explica que el país adquirió esas características debido al histórico que vivió desde sus inicios creado como Estado-tapón. Si bien es la acumulación de “amortiguaciones”, desde la época colonial en adelante, que provoca el fenómeno al que se refiere el autor, el Centenario significa un mojón en dicho proceso ya que las características constituyentes de esa sociedad amortiguada y amortiguadora encontraron una manifestación fuerte y clara durante aquellos años.

Real de Azúa (2000) establece que los distintos momentos que atravesó el Uruguay estuvieron caracterizados por la amortiguación de los conflictos y que esa amortiguación se manifestó en distintos aspectos de lo social, todos entrelazados en una relación dialéctica. El autor hace énfasis en la amortiguación que ocurre en los pasajes de una etapa a otra del país, más que en la amortiguada tensión socio-política ya que después de 1973 aquella teoría habría de revisarse. Cada etapa que marcó al Uruguay presentó, según el autor, amortiguaciones, atenuaciones, debilidades, en un gran espectro de variedades. Tanto su origen como Estado-tapón, como la época colonial, como la modernización y el “desarrollo hacia el afuera”, y el Batllismo como sistema socio-político contaron con dichas características. Tales amortiguaciones originaron, a través de su acumulación, una sociedad carente de empuje, de medianas aspiraciones, o en lo que él llama “el reino del casi” (ob. cit., p. 13).

La amortiguación en el Uruguay encontró una sólida manifestación en la etapa previa al Centenario, los años del Batllismo, ya que es una época que arrastra, según el autor, las debilidades y las atenuaciones de las etapas anteriores; tanto en el terreno social, como en el económico (industrial y agropecuario), como en el político. A este respecto, el autor explica que la amortiguación se da en el ámbito de la política, esfera exaltada durante el Centenario (Caetano, 1998), a través de la convivencia y del compromiso entre los partidos tradicionales. Los contenidos novedosos y las propuestas lanzadas desde el Batllismo a inicios de siglo, debían convivir y ser aprobadas, mediante el consenso, por el partido de la oposición: el Partido Nacional. Real de Azúa (2000), a modo de hacer comprender cómo funciona la amortiguación en el terreno de lo político, explica:

No era sólo “convivir” sino depender de su consentimiento, acceder a muchas de sus imposiciones, abonar costos variablemente altos para poder librar con éxito la batalla electoral, el factor político amortiguante se hace también aquí muy claro. El tedioso y menor ejercicio del compromiso, el minúsculo prorrato de soluciones de que fue teatro el ejecutivo colegiado (...) es una manifestación característica de la varadura en que paró el dinamismo de un impulso tan soberana e inicialmente desembarazado (p. 51).

Tal amortiguación, que implica el consenso, puede vincularse a la sociedad hiperintegrada, la sociedad del consenso y de la censura a la diferencia ya explicada a partir de Caetano (1993). Es a través de la acumulación de amortiguaciones del conflicto, aquí ejemplificadas por la exaltación del consenso político; la censura a la ruptura y al choque; el culto a la contención y al orden; que se genera aquello que tanto Real de Azúa (2000) como Caetano (1993), Barrán (1989) y Doyenart (2003) plantean como una sensibilidad que tiende hacia el miedo al cambio, a la diferencia y a la innovación. Vinculada a aquellas tendencias “emergió una sociedad urbana de mediana entidad numérica, de mediano ingreso, de mediano nivel de logros y -puesto que aún no estaba bombardeada por el “efecto de demostración” de origen externo- de medianas aspiraciones” (Real de Azúa, 2000, p. 53).

A tal respecto, Doyenart (2003), haciendo alusión específica a los resultados de una encuesta la cual demostraba la poca disposición de los uruguayos a tomar riesgos laborales, establece que la cultura de “no arriesgar” genera un bloqueo general de “nuestra imaginación” y “nuestra capacidad de confiar en nosotros mismos” (p. 115). El autor agrega:

Esta cultura atraviesa todas nuestras capas sociales, edades y roles, llega tanto a desocupados como a empresarios, altos o bajos niveles de instrucción, convirtiéndose en un importante bloque de toda la sociedad (ídem).

Doyenart (2003) se explaya al respecto diciendo que “los uruguayos no sólo somos resistentes a asumir ciertos cambios, a incorporar la innovación en nuestros trabajos, sino que nos hemos especializado en combatirla, aislarla, en desconfiar de ella” (ídem).

Si en nuestra sociedad existe un delito imperdonable, no es el pecado, es la herejía de ser innovador, de pretender hacer las cosas diferentes a como siempre se hicieron. Tenemos mentalidad de “empleados” y ello responde a nuestra educación vareliana. No se ha desarrollado en nuestra sociedad la capacidad de emprendimiento, de arriesgar para llevar a

la práctica proyectos individuales o colectivos con su imprescindible cuota de innovación y su inevitable cuota de riesgo (Doyenart, 2003, pp. 116-117).

A su vez, Real de Azúa (1964) hace alusión a la diferencia del Uruguay en relación a otros países del continente, que son “infinitamente más ricos que nosotros no sólo en riquezas materiales sino en capacidad de empuje, aventura y esperanza” (p. 18). Y, siguiendo dicha línea, Methol Ferré (2015) afirma que:

Un país detenido es también la vida atrancada de su población. La ausencia de dinámica y esperanza colectivas se configura en el desgranamiento de vidas individuales obturadas, en la prudición de energías inmóviles o mal aplicadas, sin posibilidades objetivas normales de autorrealización y servicio. Sociedad sin horizontes abiertos, es hombre sin perspectiva (p. 54).

Son muchas las variantes y manifestaciones de la sociedad amortiguadora planteadas en el texto de Real de Azúa (2000): van desde los inicios del Uruguay colonial, al Uruguay batllista y al Uruguay antes de 1973. El autor recorre esferas que implican factores económicos, sociales y políticos que se entrecruzan y retroalimentan, y que así complejizan la sociedad y el tema a tratar. Lo aquí traído a colación en relación a los planteos de Real de Azúa (2000) sirve para complementar los planteos de Caetano (1993) en la conceptualización del Uruguay como una sociedad hiperintegrada emergente a inicios de siglo, lo cual pudo haber ocasionado cuestiones positivas (como una menor brecha social en su momento) y otras negativas (el referido miedo al cambio, al choque, la innovación y la diferencia), tanto en aspectos prácticos de la sociedad como en aspectos de la sensibilidad de la misma. De todos modos, aquellas amortiguaciones que se dieron en el correr de la historia del Uruguay se presentan como importantes Real de Azúa (2000), en relación a la sensibilidad, ya que:

No hay contradicción entre suponer que el tejido de interacciones que adensa una sociedad presente una característica regular y dominante que da su sello a la sociedad toda y que este sello, este trazo impuesto a la sociedad refluya a su vez, dialécticamente, sobre cada uno de sus elementos (p. 12).

4.5. Cine nacional y la creación amateur a mediados del siglo XX

El inicio del cine en el país como costumbre tuvo lugar en Montevideo a mediados del siglo XIX. El primer registro de exhibición proto-cinematográfica es del año 1868 en el Teatro Cibils, durante la cual Jules Maihol exhibió películas con el “Silforama”. En 1873 llegó el “Diaphanorama”. Finalmente, estos sistemas son reemplazados por el cinematógrafo de los Lumière, el cual llegó a Montevideo el 23 de julio de 1896. Durante aquella época se proyectaron títulos provenientes de varios países (Hintz & Dacosta, 1988; Raimondo, 2010).

El cine comienza a practicarse en Uruguay a fines del siglo XIX, debido a que Félix Oliver, un español radicado en Montevideo, filma el film considerado como la primer película uruguaya: *Carreras de bicicletas en el Velódromo de Arroyo Seco*. Oliver realizó los siguientes filmes: *Juego de niñas y fuente del Prado*, *Festejos patrios del 25 de Agosto en el Parque Urbano*, *Un viaje en ferrocarril a la ciudad de Artigas*, *La calle 25 de Mayo esquina Cerro*, *Elegantes paseando en landó*, *Desfile militar en la Parva Domus y Zoológico de Villa Dolores*. Respecto a la conservación de la producción de Oliver, Álvarez (1965) afirma que “nada queda de estos pequeños films como no sea alguna imagen fotográfica. Ellos se han perdido, como se han perdido casi todos los testimonios de los primeros pasos del cine uruguayo” (en Hintz y Dacosta, 1988, p.15). Sin embargo, si bien muchos films de aquella primera época se perdieron, sí existen copias de algunas películas de Oliver en el Archivo de la Cinemateca Uruguay¹⁵, aunque se encuentran en un estado de conservación precario.

Otro pionero de la cinematografía uruguaya fue Lorenzo Adroher quien inició la primera empresa cinematográfica uruguaya en 1910. Consistía en un biógrafo (una sala de proyecciones) sobre la calle Florida y un laboratorio de revelado. Adroher filmó sus propias películas: *Desfile de la marinería española por las calles 18 de julio* y *Sarandí, Procesión de Corpus Christi* y *Carreras en Maroñas*. El emprendimiento de Adroher se desarticuló poco tiempo después debido a la disminución de cintas para proyectar, consecuencia de la Primera Guerra Mundial, y a causa de una pérdida de cinco cámaras lo cual precipitó la bancarrota de la empresa (Raimondo, 2010). Más allá de la caída de este empresa en particular, la cantidad de biógrafos creció en el país con el correr de los

¹⁵ Hay un telecinado disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=kO05tjyk2N8>.

años: “El Uruguayo” que surgió en 1909 en Agraciada, el “1 de mayo” en Pocitos, entre otros.

En relación a la producción cinematográfica local, Glucksmann, una empresa argentina que fundó una sede en Uruguay, fue la única empresa que se mantuvo en actividad constante durante los primeros años desde la aparición del cinematógrafo en el país. Glucksmann produjo un noticiero que funcionó de 1913 a 1931. Hoy en día no hay material restante de la producción (Hintz y Dacosta, 1988).

Es recién en 1920 que se produce lo que la mayoría de los historiadores y críticos determinan como el primer largometraje uruguayo: *Pervanche*. Sin embargo, como plantea Hintz (1988), no es posible determinarla conclusivamente como primer largometraje ya que hay cierta “imposibilidad de confirmar su estreno” (p. 22). De *Pervanche* no existen copias desde 1925 ya que el esposo de la protagonista, Gladys Cooper de Buck, compró todas las copias existentes para destruirlas. Luego de esta película comenzaron a producirse largometrajes en Uruguay, aunque de manera escasa y lenta (Raimondo, 2010).

La crítica cinematográfica local, que cobró impulso en la década del '30 y se fortaleció durante la década del '50 gracias al cineclubismo y sus publicaciones, jugó un rol importante en cómo se recordarían las producciones del cine uruguayo. Diversos críticos a lo largo de los años fueron reseñando las distintas producciones locales en base a estándares de exigencia importados del cine europeo y estadounidense, determinando que lo que aquí se producía no cumplía con los requisitos básicos de calidad. Puede entreverse cierta concepción generalizada respecto al cine uruguayo que lo construye como un cine deficiente, atrofiado, imposible, olvidable y olvidado. Esto se ve en artículos de Arijón (1967), José Álvarez (1948), Luciano Álvarez (1993, 1998), y Martínez Carril y Guillermo Zapiola (2002). En relación a tal concepción, Álvarez (1948) hace una categorización de las películas uruguayas producidas en las décadas del '30 y del '40 en la cual las califica como “infracintas”. El autor señala que dichas producciones fueron olvidadas al igual que sus realizadores o intérpretes y que convendría, una vez “esfumadas”, cubrirlas con un “velo piadoso” (p. 33). Álvarez (1948) califica al conjunto de películas que conforman el corpus filmico uruguayo como “unas aisladas aventuras, no muy venturosas a decir verdad, que poco trabajo darán a la historia, y apenas configuran un anémico motivo para la crónica” (p. 32). Por otro lado, Arijón (1967) habla del cine uruguayo como “una infancia permanente” (p. 118); habla de *cineístas* en vez de cineastas, al ser los primeros intentos de lo segundo. Thevenet y Arteaga (1952) hablan

del estreno de *El desembarco de los 33 orientales* (1952) y marcan a la película como un “error cinematográfico” que convendría “olvidar” (p. 15). Ejemplos similares a estos pueden encontrarse en varios artículos de la crítica cinematográfica local.

Es a partir de la década del 50 que comienzan a aparecer críticas más favorables en relación a la producción nacional, debido al surgimiento de producciones independientes vinculadas al cineclubismo (Amieva, 2017). Martínez Carril y Zapiola (2002) plantean, de manera similar que Álvarez (1948), que la producción previa a 1950 no merece atención crítica, pero que sí la merece la producción cinematográfica que aparece a raíz de los cine clubes. Según Amieva (2017), en esa época se generó un cine independiente, expresivo, en 16 mm, cuyos realizadores se calificaban a sí mismos como *cineístas* o *cineastas amaeturs*. Algunos de esos realizadores fueron: Daniel Arijón, Eugenio Hintz, Carlos Maggi, Ugo Ulive, Mario Handler, Walter Dassori, Ferruccio Musitelli, Miguel Castro, entre otros (Amieva, 2017). Si bien dichas producciones captaron la atención de la crítica, no llegaron al público debido a la escasez de ventanas de exhibición para el formato en el que estaban filmadas. Condenadas a vivir en los márgenes, las películas no lograron trascender. Amieva (2017) explica que el movimiento que generó algunas de las pocas películas nacionales consideradas expresivas se desarticuló en poco más de una década y lo poco que queda de la producción realizada se encuentra en peligro de extinción. Amieva (2017) plantea acerca del destino del movimiento:

La mayor parte de los integrantes de este movimiento no son recordados como realizadores y la mayoría de sus obras están perdidas o bajo difíciles tareas de rescate. Resulta significativo que el reciente texto de Luis Elbert sobre este cine se llame *Desapariciones* y no es solo el corpus material desaparecido sino la propia presencia de esos relatos en una memoria colectiva que los retome como legado (p. 146).

De ese grupo de *cineístas*, como se llamaban a sí mismos haciendo énfasis en el carácter técnico y de aprendizaje (Arijón, 1967), destaco aquí los nombres de Miguel Castro y de Mario Handler ya que Víctor Heriberto Stevenazzi, mi tío abuelo, compuso e interpretó música para algunas de sus obras. No es menor el hecho de que en mi familia nadie supiese sobre la música de Víctor Heriberto, considerando que fueron piezas que produjo para aquel grupo de películas que no lograron trascender en la memoria colectiva según Amieva (2017).

Miguel Castro filmó, mayoritariamente, en los marcos de la institución Cine Universitario, la cual se fundó en el año 1949 e inauguró su concurso de Cine Relámpago

en 1951¹⁶. Miguel Castro Grimberg, ingeniero y cineasta, nació en Santiago de Chile el 7 de Octubre de 1928. En el marco de uno de los concursos de Cine Universitario generó uno de sus primeros cortometrajes, uno de los más conocidos, titulado *Avenida 18 de julio* (1951). Su filmografía se compone por los siguientes títulos: *Feriado* (1951), *Breve historia* (1952), *Fue una vez...* (1953), *Cariri* (1953), *Imágenes* (1955), *Apuntes para un final* (1955), *La raya amarilla* (1962)¹⁷. Realizó una película para Cine Universitario, la cual titularían posteriormente como *Ay, Uruguay*. La cinta fue confiscada durante la dictadura y hoy, si bien se recuperaron restos del film, no se ha encontrado a la película original¹⁸. Miguel Castro se vio forzado a retornar a Chile durante la dictadura uruguaya de 1973. Volvió cuatro años después de terminado el gobierno de facto y falleció poco tiempo después, el 27 de Diciembre de 1989, en Montevideo.

¹⁶ Sobre este concurso, Amieva (2017) explica que la intención era incentivar las “prácticas de aficionados” para fomentar la producción de cine nacional (p. 152). Detalla que en las bases se hace referencia al neorrealismo italiano como inspiración para los aficionados, y que también se explicita que el concurso, como proceso amateur, es pensado como una transición hacia un cine de mejor calidad.

¹⁷ Información levantada de Cinedata.uy (<https://cinedata.uy/persona/miguel-castro/>).

¹⁸ Información levantada de La Red 21 (<http://www.lr21.com.uy/cultura/222100-el-lunes-proximo-seran-presentados-los-restos-recuperados-de-ay-uruguay>).

5. La familia Stevenazzi-Rivas: 3 generaciones

El objetivo de la siguiente sección es brindar información acerca de la historia de mi vida y la de mi familia materna ya que somos los protagonistas de este proyecto. Mi nombre completo es Andrea Pérez Stevenazzi Gómez Rivas. El apellido Stevenazzi viene por parte de mi abuelo, Roberto, y Rivas por el lado de mi abuela, Titina. Las bases de esta investigación documental tratan sobre el vínculo que mis abuelos, Víctor (mi tío abuelo) y yo mantuvimos y mantenemos con la creación artística.

El nombre completo de mi abuela es María Delia Rivas. Titina es su apodo. Nació el 29 de febrero de 1940 en San José, Uruguay. Sus padres se llamaban Luis Armando Rivas Mela y María Elena Ortiz Lamboglia. Tiene una hermana llamada Elena Raquel y un hermano llamado Luis. De niña vivió en Trinidad, Flores, donde asistió a una escuela pública. Más tarde se mudó definitivamente a Montevideo con su familia y comenzó sus estudios en el Colegio Santo Domingo HH. Dominicanas. Cursando su último año de liceo conoció a mi abuelo Roberto Stevenazzi en EMAÚS¹⁹. Se casaron al poco tiempo y tuvieron cuatro hijos: Luis Roberto, Álvaro, Caeto y mi madre, Mariana. Vivieron en Buceo toda su vida como familia, en la casa en la que todavía reside mi abuela. Tanto mis abuelos, como mi madre y sus hermanos, son de izquierda: militantes del Frente Amplio durante y después de la dictadura. Titina militó primero en el Partido Demócrata Cristiano, para luego hacer el pasaje al Partido Socialista con el cual militaría formando parte de un comité de base llamado La Redota. Titina estudió bibliotecología y ejerció su profesión en el Banco Central hasta jubilarse en el 2005. Es una persona curiosa y metódica. Si bien Titina estudió bibliotecología, en una de nuestras conversaciones expresó que su deseo era ser escritora aunque nunca lo persiguió²⁰. Siempre se sintió apasionada por la literatura, pero no le dio, o no encontró, una oportunidad para la escritura. Primero se dedicó a la crianza de sus hijos, y luego, a raíz de una sugerencia de Roberto²¹, comenzó a estudiar bibliotecología. Una vez jubilada, hizo un curso de redacción de Literatura Infantil pero lo abandonó al recibir una mala crítica. Durante ese

¹⁹ EMAÚS es un movimiento de origen francés, fundado en Uruguay en la década del 50 por Atanasio Sierra. El objetivo de la fundación es “servir primero al que más sufre, dignificándolo a través del trabajo y recuperar lo que la sociedad no utiliza” (Fuente: www.emaus.org.uy). Durante los años en los que mis abuelos formaron parte del movimiento se realizaban distintas tareas para fortalecer los barrios en situación de precariedad.

²⁰ Ver anexo 11.1, p. 108.

²¹ Ver anexo 11.1, p. 111.

mismo año, comenzó a pintar, actividad que realiza, intermitentemente, hasta el día de hoy.

Roberto Stevenazzi nació el 13 de mayo de 1934, en Montevideo. Falleció el 12 de diciembre de 2016. Estudió en la escuela pública y en el liceo núm. 8 de 8 de octubre, en el barrio Tres Cruces. Su primer trabajo fue como administrativo en el club Juventus. Luego hizo un curso de preparación bancaria y empezó a trabajar en el Banco Popular, y luego en el Banco Mercantil. Más tarde trabajó en el Sanatorio Americano como jefe de Informática. Le gustaba la naturaleza, más que nada en el mundo. Era un hombre reservado y contemplativo. Cuando era joven, Roberto compró una cámara analógica. Primero sacaba fotografías en los campamentos scout a los que iba, y luego, ya casado y con hijos, montó un laboratorio de revelado en la cocina de la casa de Buceo. En la década del 80, época en la que Roberto y Titina viajaron mucho, se compró una cámara Kodak y comenzó a sacar fotos en diapositiva, las cuales se conservan hasta el día de hoy. Yo conocí esas fotografías después de su fallecimiento en el 2016 a causa de un cortometraje que tenía que hacer sobre fotografías. Sabía que mi abuelo había sacado fotos en algún momento porque me regaló una cámara vieja, una Nikon FM10, pero no tenía conocimiento, hasta el momento, de la existencia de las fotos ya que ni mi abuelo, ni nadie más, había hablado de las mismas.

Víctor Heriberto Stevenazzi es mi tío abuelo y nació en Montevideo en el año 1928. El primogénito del matrimonio de Vitto Stevenazzi y Zulema, seis años mayor que Roberto. Asistió a la misma escuela y al mismo liceo que Roberto. A la edad de 9 años, Víctor incursionó en los estudios formales de la guitarra clásica. Sin embargo, ya mayor, al expresar su deseo de dedicarse a la guitarra, su padre Vitto le dijo rotundamente que no²². Víctor se dedicó a lo mismo que su padre: a la ingeniería civil y a la geología. Se recibió como ingeniero en la Universidad de la República, donde conocería a Mimosa, su esposa. También en dicha facultad conoció a Miguel Castro. Víctor compuso la música de *Fue una vez...* (1953), uno de los cortometrajes más conocidos de Castro el cual ganó un concurso de Cine Universitario. Es con este cortometraje que yo descubro que mi tío abuelo compuso música para películas en la década del 50, y nadie en mi familia lo sabía. Lo descubrí pidiéndole a Mimosa bibliografía cinematográfica porque ella una vez me había regalado ejemplares de la Revista Film de la década del 50. Antes de despedirme, Mimosa me preguntó si yo sabía que Víctor había compuesto la música para “la primer

²² Información recabada en una conversación casual con Mimosa.

película uruguaya”. Sospecho, con el apoyo de Mimosa, que los otros cortometrajes de Castro, como ser *Cariri* (1953) y *Apuntes para un final* (1955) también cuentan con la musicalización de Víctor, por rasgos estilísticos semejantes, y por la confirmación de Mimosa del hecho que ellos dos trabajaron mucho juntos. Poco tiempo después, Víctor interpretó la música de *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1964) de Mario Handler. Su tarea terminó allí y no trascendió a mayores, ni en la práctica ni en el relato familiar. Víctor falleció el 23 de febrero de este año, a la edad de 91 años.

Mariana, mi madre, nació en Montevideo el 11 de marzo de 1967. Es la última hija del matrimonio Stevenazzi-Rivas y la única mujer de cuatro hermanos. Vivió toda su infancia durante la dictadura y se formó en el Colegio Latino y el Seminario. Cuando terminó la dictadura ella empezó a estudiar Medicina, carrera en la que se recibió de Hematóloga y de la que hoy es Grado 4 del Hospital de Clínicas. En los noventa conoció a mi padre, Gabriel Pérez. Se casaron y tuvieron a mi hermana, Cecilia, el 20 de abril de 1994.

El 22 de marzo de 1996 nací yo. Estudié primaria en el Colegio Santa Elena de Lagomar, y secundaria en la Scuola Italiana di Montevideo. Cuando era niña quise ser veterinaria, después abogada como mi tía, Sandra, y finalmente médica como mis padres. A los 8 años quise aprender a tocar el piano pero por alguna razón nunca sucedió. Lo mismo con el canto a los 11. Finalmente, a los 12 años comencé a estudiar guitarra hasta los 16, momento en el que decidí empezar piano, esta vez con éxito. A medida que fui creciendo también creció el deseo de dedicarme a la música y pasar más tiempo tocando música que estudiando otras cosas. Con 17 años pensé que, tarde o temprano, la medicina eclipsaría a la música. Al menos eso pensaba viendo lo dedicados que eran mis padres al respecto. No quería que la música ocupara el lugar de hobby que, generalmente a causa del estudio, siempre había ocupado en mi vida. Por lo que decidí estudiar Música en la Escuela Universitaria de la UdelaR, y Comunicación en la ORT, y así componer música para películas porque era mi deseo en ese momento. Esta decisión fue un shock para mi madre quien quería que fuera médica como ella. Luego, con los años, mi madre fue sintiéndose a gusto cada vez más con la idea del piano, sobre todo relacionado a la música clásica.

6. Aspectos de la película documental

6.1. Un documental entre lo performativo y lo interactivo

Este proyecto documental nace de una crisis personal, por ende de mi subjetividad, y se extiende hacia las percepciones y recuerdos de mis familiares. Mis propios sentimientos en relación a la creación artística me llevan a observar y a cuestionar a mi familia. Teniendo en cuenta que el origen del proyecto nace en mí y luego se desarrolla mediante la interacción con otros, decidí adoptar rasgos del documental performativo y del interactivo. Por un lado, el documental performativo evidencia el carácter de “actuación” y “representación” del documental al evidenciar y construir la figura del realizador. Por otro lado, el documental interactivo hace énfasis en la interacción entre actor social y realizador. Ambos, de distintas maneras, evidencian la subjetividad del autor y visibilizan el dispositivo filmico.

6.1.1. El documental performativo

Para comprender cómo este proyecto presenta características del documental performativo me remito aquí a los planteos de Bruzzi (2006, 2011). La autora establece que “el documental nace de una negociación entre dos factores potencialmente conflictivos: lo real y su representación” (Bruzzi, 2006, p. 13)²³. Bruzzi (2006), referenciando a Weiss (1971), plantea que tal negociación no es un problema, como solían concebir otros teóricos del cine documental, sino que es una virtud. La autora percibe a la relación entre lo real y su representación como útil y valiosa en vez de amenazante. En tal comprensión radica la esencia del cine documental performativo: concebir que el documental se realiza entre la realidad y la representación, que la construcción, impregnada de subjetividad y autoría, no es sinónimo de artificialidad sino que se encuentra en la naturaleza del mismo. Bruzzi (2006) plantea que la búsqueda de la objetividad en el documental es una tarea utópica ya que el cine documental reside entre lo real y su representación puesta en marcha desde lo subjetivo.

²³ “Documentary is born of a negotiation between two potentially conflicting factors: the real and its representation” (Bruzzi, 2006, p. 13). Traducción: Autora.

A diferencia de otras modalidades que buscan camuflar a la persona subjetiva que filma y representa al mundo social, Bruzzi (2006) plantea que el documental performativo puede verse como una cuestión de honestidad más que de artificialidad:

La cuestión fundamental aquí es la honestidad. El elemento performático podría verse como dispuesto a socavar la búsqueda documental convencional de representar lo real ya que dichos elementos performáticos -la dramatización y el actuar para la cámara- son factores intrusivos y alienantes. O, alternativamente, el uso de las tácticas performáticas podría verse como un medio para sugerir que quizás los documentales deberían admitir la derrota de su objetivo utópico y optar por presentar una 'honestidad' alternativa que no busque enmascarar su inestabilidad inherente, sino más bien reconocer que la performance -la actuación del documental como tal específicamente para las cámaras- siempre será el corazón de la película de no ficción (Bruzzi, 2006, p. 187)²⁴.

Para la autora, hay un tipo de documental performativo -el que aquí se adopta- que es "inherentemente performático", que no trata sobre cuestiones performáticas como objeto de representación sino que él de por sí es un hecho performático que "cuenta con la presencia intrusiva del realizador"²⁵ dentro de su estructura narrativa (idem). Bruzzi (2006) plantea que dichas películas tienen "una noción diferente de lo que significa la 'verdad' documental, que reconoce la construcción y la artificialidad"²⁶ del cine documental (ob. cit., p. 186). Tales documentales al aceptar que "el cine documental no puede realizar otra cosa más que una performance de lo que es la interacción entre la realidad y su representación" están aceptando y reconociendo que "el documental, al igual que la ficción, tiene autoría" (ob. cit., p. 197)²⁷. Para respaldar dicho pensamiento, es útil el análisis que Bruzzi (2006) realiza del carácter performático de las películas de

²⁴ "The fundamental issue here is honesty. The performative element could be seen to undermine the conventional documentary pursuit of representing the real because the elements of performance, dramatization and acting for the camera are intrusive and alienating factors. Alternatively, the use of performance tactics could be viewed as a means of suggesting that perhaps documentaries should admit the defeat of their utopian aim and elect instead to present an alternative 'honesty' that does not seek to mask their inherent instability but rather to acknowledge that performance – the enactment of the documentary specifically for the cameras – will always be the heart of the non-fiction film" (Bruzzi, 2006, p. 187). Traducción: Autora.

²⁵ "Inherently performative and feature the intrusive presence of the filmmaker" (Bruzzi, 2006, p. 187). Traducción: Autora.

²⁶ "The new performative documentaries herald a different notion of documentary 'truth' that acknowledges the construction and artificiality of even the nonfiction film" (Bruzzi, 2006, p. 186). Traducción: Autora.

²⁷ "Accepting that documentary cannot but perform the interaction between reality and its representation is the acknowledgement that documentary, like fiction, is authored" (Bruzzi, 2006, p. 197). Traducción: Autora.

Broomfield, Moore y otros, y la intención de dichos directores al realizar películas donde se incluyen a sí mismos y en las cuales evidencian el aparato de producción:

Las películas de Broomfield, Michael Moore y otros han intentado acentuar, en vez de enmascarar, los medios de producción porque se han dado cuenta que tal máscara es imposiblemente utópica (...) cuestión que no rompe con la tradición filmica como tal, sino que es una extensión lógica de los objetivos de dicha tradición, ya que dichos autores se encuentran tan preocupados por representar la realidad como lo estaban sus predecesores, pero más conscientes de la inevitable falsificación y subjetivación que tal representación conlleva (p. 187)²⁸.

Establecida la naturaleza del documental performativo como tal, paso a desarrollar las características performáticas de este proyecto en concreto y las tácticas que ponen a lo performativo en escena. Como planteé anteriormente, este proyecto nace de una crisis creativa personal. Con la intención de sanar o comprender la crisis en la que me encontraba inmersa, me dirigí a mi familia porque entendí que allí podía encontrar indicios de la razón de mi crisis o ecos de la misma que me ayudaran a contextualizarla. Al tratarse la película sobre mí, sobre mis procesos creativos y sobre mi familia, decidí ponerme a mí en el centro de la misma al construirme como realizadora/personaje. Al construirme como personaje actuando frente a cámara me encuentro adoptando formas del cine documental performativo, mediante las cuales evidencio tanto mi subjetividad como el dispositivo filmico.

Para construir al realizador como personaje, evidenciar su subjetividad y evidenciar el dispositivo filmico, hay varias formas y niveles de *tácticas performáticas* (Bruzzi, 2006) que resaltan el carácter de “representación” subjetiva y de “actuación” del documental. Para comprender qué tácticas performáticas pueden utilizarse es necesario primero desarrollar el lugar de enunciación desde el cual se ponen en marcha tales recursos cinematográficos.

²⁸ “The films of Broomfield, Michael Moore and others have sought to accentuate, not mask, the means of production because they realize that such a masquerade is impossibly utopian (...) which are thus not breaking with the factual filmmaking tradition, but are a logical extension of that tradition’s aims, as much concerned with representing reality as their predecessors, but more aware of the inevitable falsification or subjectification such representation entails” (Bruzzi, 2006, p. 187). Traducción: Autora.

6.1.2. Enunciación en primera persona y tácticas performáticas

Mi objetivo en esta sección es establecer las características enunciativas que marcan el tono y la estructura de la película, y las tácticas performáticas utilizadas para realizar la enunciación en sí. Piedras (2014) señala que para Nichols (2006) uno de los rasgos característicos del documental performativo es “la ruptura con la lógica persuasiva que domina los otros modos de representación, ya que la enunciación se desvía de las cualidades referenciales operando a partir de una combinación mutable de cualidades retóricas, poéticas y expresivas” (Piedras, 2014, p.107). El autor plantea que un giro en la enunciación es lo que diferencia a la modalidad performativa de otras como la expositiva o la de observación. De modo que para analizar qué hace que un documental sea performativo (por ende el análisis de las tácticas que se utilizan en él para llevar a cabo la performatividad) hay que tener en cuenta el tipo de enunciación que el autor adopta para realizarlo.

Dicho giro enunciativo es índice de una experiencia global de cambios de ejes, sensibilidades, perspectivas y movimientos de las estructuras sociales: “la experiencia y la subjetividad [se presentan] como ejes necesarios para sostener un discurso sobre el mundo, cuando parecen encontrarse en trance los grandes relatos ideológicos, sociales” (ob. cit., p. 34). El autor plantea que a fines del siglo XX surgieron “modulaciones del yo del cineasta en el entramado significante del documental, como responsable y autor del discurso audiovisual” (ob. cit., p. 30). Tal giro y aparición de las modulaciones generan que el lugar desde el que se emite la película se aleje de la narración omnisciente, distante y objetiva, y se acerque a la subjetividad y particularidad del realizador (Bruzzi, 2006).

De modo que sobre todo a fines del siglo XX, debido a diversos factores que pusieron en crisis las estructuras simbólicas tradicionales, se gestó un cambio en la forma de narrar y construir las películas documentales (Piedras, 2014). La subjetividad y lo particular emergieron a la superficie de la película documental y los realizadores salieron al encuentro de la realidad sin esconder la producción de dicho encuentro. Piedras (2014) habla de estas películas, específicamente las realizadas en América Latina, como películas documentales *en primera persona*, las cuales modifican “los pactos comunicativos con el espectador, sus formas de acercarse a lo real y sus modos de representar al otro” (ob. cit., p. 30). El cambio en la enunciación se genera al evidenciar la subjetividad y “los documentales que subrayan y visibilizan la subjetividad del responsable de la enunciación además de reflexionar sobre los modos de representación,

tienen como eje la explicitación de quién es el que enuncia y desde dónde lo hace” (ob. cit., p. 165).

Hay distintas formas de enunciar un documental en primera persona, es decir de evidenciar la subjetividad del autor, según Piedras (2014). A dichas formas se las llama *tácticas performáticas* (Bruzzi, 2006) o *estrategias de autoexposición* (Piedras, 2014). Es a través de dichas tácticas o estrategias que se realiza la enunciación en primera persona, cuestión que genera el énfasis en lo subjetivo característico de la modalidad performativa y construye al realizador como personaje.

Las tácticas a través de las cuales el autor enuncia un documental en primera persona, según lo propuesto por Piedras (2014), son las siguientes: la utilización de la voz en off o la *voice over* que expresan subjetividad, que indican particularidad y distribuyen la información necesaria para el correcto funcionamiento del relato; la escritura en el plano como índice de la mano autoral; la inscripción del cuerpo del autor dentro de la película. A través de dichas tácticas el autor puede evidenciar su subjetividad y construirse a sí mismo como un personaje más, generando así una puesta en escena de carácter performático.

Dichas tácticas se utilizan de distintas maneras y a distintos niveles, lo cual genera distintas categorías de documental en primera persona y performativo. Tales categorías son, según Piedras (2014), las siguientes: *documental autobiográfico*, *experiencia y alteridad*, y *epidérmico*. El autor resalta el hecho que las categorías sólo sirven para “identificar estrategias y modos de narrar, que tienen en cuenta la proximidad entre el objeto del discurso y el sujeto que se lo adjudica” (ob. cit., p. 77), y que no son, bajo ningún concepto, formas fijas y cerradas. Debido al modo en el que son utilizadas las tácticas performáticas en éste caso en particular, y por la estructura misma de la película que vincula mi experiencia con la de mis familiares, considero que éste proyecto documental adhiere mejor a la modalidad de *experiencia y alteridad*, según la caracterización realizada por Piedras (2014).

En la modalidad de experiencia y alteridad la subjetividad del autor está presente pero se encuentra más limitada que en otras categorías. Esta modalidad se propone vincular al autor con una “instancia inicialmente ajena al sujeto pero que, por diversas razones, lo construye y lo determina, aunque también lo excede” (ob. cit., p. 79). No sucede como en la modalidad autobiográfica en la que la estructura del film gira totalmente en torno a la construcción de la subjetividad del autor, su propia experiencia

vital, y su identidad en crisis; sino que gira alrededor del vínculo entre la subjetividad del autor y otros. Piedras (2014) explica:

En la modalidad de experiencia y alteridad, se produce una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles. Así, la experiencia y la percepción del cineasta resultan visiblemente conmovidas, y el objeto del relato resignificado, al ser atravesado por una mirada personal y subjetiva (p. 78).

De modo que, al poner en el centro tanto la subjetividad del autor como el devenir de otro representado, la subjetividad se expone de manera un poco más limitada en esta modalidad que en la autobiográfica. Piedras (2014) ejemplifica haciendo alusión al uso de la voz en off o de la *voice over* en dichos documentales, esclareciendo que si bien se utiliza hay que considerar que “la obra construye su discurso en una instancia de diálogo intersubjetivo entre el director y los actores sociales representados”, por lo que “la voz en off puede no presentar el mismo espesor que en los documentales autobiográficos” (ob. cit., p. 84). De todos modos, la subjetividad se evidencia y las tácticas performáticas utilizadas en tal modalidad son las mismas (la voz en off, la escritura en el plano, la inscripción del cuerpo). En este caso en particular, utilizo la voz en off para evidenciar mi interacción con mis familiares y así generar ese discurso intersubjetivo; la *voice over* para expresar mi subjetividad en torno a la temática del documental y complementar con información que sirva para la fluidez del relato; la inscripción de mi cuerpo para figurarme a mí como un personaje más, y así construirme como parte de ese contexto. El recurso de la escritura en el plano, del cual Piedras (2014) hace mención en su texto, aparece de forma limitada en éste proyecto para presentar a los personajes. Utilizo mi propia caligrafía para escribir sus nombres en el plano superpuestos a la imagen. La intención detrás de éste recurso es evidenciar que el relato, y la presentación de los personajes, surgen de mi investigación y mi búsqueda personal.

6.1.3. Modalidad interactiva

Como establece tanto Nichols (1997) como Piedras (2014), las modalidades o categorías del cine documental no son compartimentos estancos y excluyentes sino modos de leer el texto documental teniendo en cuenta distintas variables. Un documental

puede presentar rasgos y características de más de una modalidad. Debido a que mi interés aquí es indagar tanto mi vínculo con la creación artística como el de mis familiares decidí adoptar algunos rasgos de la modalidad interactiva propuesta por Nichols (1997).

El documental interactivo, según el autor, se construye en base a la interacción del realizador y los actores sociales que el mismo retrata y “hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal, y en las imágenes de demostración” (ob. cit., p. 79). Al mostrar la figura del realizador a través de la interacción con diversos actores, en vez de representar una realidad social ocultando el dispositivo de enunciación “esta modalidad introduce una sensación de parcialidad, de presencia situada y de conocimiento local que se deriva del encuentro real entre el realizador y otro” (ídem). La película evidencia a la persona que se encuentra detrás de cámara y el velo de “objetividad” desaparece.

Al incluir mi cuerpo y mi voz me propongo hacer hincapié en la interacción que mantengo con mis familiares. Tanto los rasgos interactivos como las tácticas performáticas aquí utilizadas tienen dos propósitos: evidenciar mi subjetividad y mi figura autoral; construirme a mí misma como un personaje más y así como parte de ese contexto familiar.

El documental nace de mí (una mirada situada, particular, personal) pero se extiende hacia mi familia y sus formas de ver ciertas cuestiones de sus propias vidas. Es entre mis percepciones y las de ellos, entre nuestras interacciones, que aquel mundo familiar se construye dentro del documental. Mi intención es interactuar de forma abierta y constante con mis familiares dentro de la película. Nichols (1997) establece, vinculado a la visibilización de una presencia situada que mira, interviene e interpreta, que:

La presencia percibida del realizador como centro de atención para los actores sociales, así como para el espectador, deriva en un énfasis en el acto de recogida de información o construcción de conocimiento, el proceso de interpretación social e histórica y el efecto del encuentro entre personas y realizadores cuando esta experiencia puede alterar la vida de todos los que se vean implicados en ella (p. 84).

Considero la interacción como un aspecto fundamental para éste proyecto porque es lo que vincula los aspectos documentales con los aspectos teóricos ya tratados: mi familia, el contexto en el que vivimos, y yo, mantenemos una relación dialéctica, de diálogo constante, de retroalimentación. Mi núcleo familiar me interpela en diversos sentidos pero también logro tomar distancia del mismo y mirarlo -e intentar mirarme- a

través de una cámara. Hacer énfasis en la interacción es, para mí, hacer énfasis en esa retroalimentación.

Nichols establece que “la interacción a menudo gira en torno a la forma conocida como entrevista” (1997, p. 82), y que hay varias formas de retratar la interacción con el actor social. El autor plantea que “el texto interactivo adopta muchas formas pero todas ellas llevan a los actores sociales hacia el encuentro directo con el realizador” (ob. cit., p. 83). En este caso particular, la interacción dentro de la película circula entre la conversación y el *pseudodiálogo*. La conversación es “un intercambio sin trabas entre realizador y sujeto que parece seguir un curso no predeterminado y abordar una serie de temas que no están claramente definidos” (ob. cit., p. 87). Dicho extremo es utilizado en momentos más “observacionales”, donde observo a mi familia en su contexto cotidiano y donde tratamos temas que no interpelan a la temática central de la película. Por ejemplo: filmar a mi abuela Titina y a mí conversando sobre la tortuga que hay en el patio de su casa. Estos momentos buscan retratar la cotidianidad de sus vidas, y el vínculo que yo mantengo con ellos.

Luego, está el formato del *pseudodiálogo* que consiste en una “interacción más estructurada entre realizador y actor social en la que ambos están presentes y son visibles puede dar la impresión de ‘diálogo’, una vez más entrecomillado debido a la jerarquía de control que orienta y dirige el intercambio” (ob. cit., p. 88). Dicha forma privilegia “al entrevistador como iniciador y árbitro de la legimitidad y encuadrando al entrevistado como fuente primaria, depósito potencial de nueva información o conocimiento” (ídem). El recurso del pseudodiálogo es utilizado para profundizar en la temática del documental: el vínculo que mis familiares y yo mantenemos con la creación artística, el lugar que le otorgamos en nuestras vidas y nuestros autoconceptos en relación a nuestra capacidad de crear. La interacción y el pseudodiálogo buscan vehicular la temática del documental a través de las percepciones de mis familiares expresadas en sus propias palabras. A final de cuentas, el documental interactivo “se trata del encuentro entre una persona que blande una cámara cinematográfica y otra que no lo hace” (ob. cit., p. 92), con todas las cuestiones éticas que aquello implica y que trataré más adelante en éste capítulo.

6.2. Referencias: la construcción, lo subjetivo, lo familiar

Vinculadas al marco teórico documental que forma parte de las bases de este proyecto, hay tres películas que funcionaron como referencia durante su formulación.

Cada una de ellas me sirvió, por diversos motivos, para comprender mejor de qué modos se pueden utilizar las tácticas performáticas en un documental, cómo construirme como personaje, cómo retratar a mi familia y de qué modos dosificar la información a lo largo del tratamiento.

En primer lugar, se encuentra la película *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti, una directora chilena nieta de Salvador Allende. Ésta película me interesa porque es un retrato familiar performativo enunciado en primera persona. *Allende mi abuelo Allende* comienza con un intercambio, en off, entre Tambutti y su abuela Necha, la viuda de Allende. Tambutti le pregunta a Necha si está cansada, quien contesta que sí y que mucho. La realizadora le realiza tal pregunta en relación al proceso de filmación en sí, como veremos más adelante cuando una tía de Tambutti le pide que deje a Necha descansar tranquila de tanto filmar. El hecho que la película empiece de tal manera es una forma de evidenciar su carácter de “construcción”, de intrusión a una realidad, de evidenciar el dispositivo de representación de actores sociales ya que muestra los engranajes del proceso de realización. También, opera como representación de lo agotador que resultó la realización documental para Tambutti en sí, ya que su familia se encontraba muy reticente a hablar sobre lo ocurrido con Salvador Allende; y también para señalar que la película va sobre una familia.

Allende mi abuelo Allende es tomada como referencia porque logra retratar una familia mientras evidencia y construye la subjetividad de la realizadora, quien se representa a sí misma como parte de esa familia y de ese contexto. Tambutti quiere indagar en las percepciones de su familia, cómo las mismas la interpelan y qué sienten ellos (y ella) en relación a quién fue Salvador Allende en sus vidas y en sus memorias.

Tambutti consigue construirse como un personaje más al inscribir su cuerpo dentro del documental, y enmarcar su subjetividad a través del uso de la voz en off y la *voice over*. Tambutti ingresa en su propia película, aparece en plano, camina con su madre, con sus primos, conversa con su abuela frente a cámara. Si bien Tambutti no mantiene una relación exacta de igual a igual con sus familiares, ya que ella es quien realiza el documental y prácticamente los persigue para profundizar en recuerdos dolorosos, intenta figurarse lo más cercana a ellos que puede, para hacer evidente que ella también forma parte de ese contexto y que su subjetividad, al igual que la de ellos, está atravesada por una serie de vivencias traumáticas.

La aparición de su voz en la película manifiesta, explícitamente, sus inquietudes y temores. Tambutti expresa, tanto en el intercambio con su familia como en la *voice over*

que agrega información, las razones por las cuales quiere realizar la película, qué espera conseguir con ella y cuáles son sus sensaciones, pensamientos y sentimientos en relación a sus familiares y al tema que trata su documental. Las apariciones de Tambutti dentro del documental explicitan que la película surge de su particularidad y de sus deseos de retratar ese mundo social, retrato que se ve filtrado por su subjetividad. *Allende mi abuelo Allende* nace de inquietudes personales: Tambutti quiere completar la imagen que ella tiene de su abuelo a través del relato de sus familiares. Entre las inquietudes de la autora y las percepciones de sus familiares es que se construye la película. Tambutti retrata su subjetividad, se pone a sí misma como un personaje más, e interactúa con sus familiares para generar un retrato de la familia Allende en relación al dolor y a la memoria. *Allende mi abuelo Allende* es una referencia porque presenta características performáticas e interactivas, y por el uso que Tambutti hace de las estrategias de autoexposición. Es una película que pone en el centro la subjetividad de la realizadora pero a la vez retrata el devenir de otros actores sociales.

En segundo lugar, se encuentra la serie televisiva documental *40 minutes* (1987-1989) de Molly Dineen, específicamente el último episodio titulado *Heart of the Angel* (1989). Tal serie fue realizada para la BBC, y éste capítulo trata sobre el cierre temporal por reparaciones que experimentó la estación Angel del metro de Londres. Dineen registró los cambios vividos y los arreglos hechos en la estación durante el tiempo en el que interactuó, sobre todo, con hombres: constructores y trabajadores de la estación.

Heart of the Angel presenta dos características que me interesaron en relación a la evidenciación del realizador y su subjetividad: la cámara en mano utilizada por la realizadora como camarógrafa; la presencia de su voz en off a través de la cual interactúa con las personas que representa. Como plantea Bruzzi (2011), si bien hay muchas características de los films de Dineen que pueden categorizarse como observacionales, al final los mismos también cuentan con un grado de performatividad, sobre todo encarnado en la voz en off, que busca evidenciar en vez de invisibilizar la subjetividad de la realizadora. Bruzzi (2011) explica:

Las películas de Nick Broomfield y Molly Dineen no han sido, hasta la fecha, autobiográficas aunque, a través de la presencia de las voces de los directores, han conseguido mostrar bastante acerca de sus actitudes y sus personalidades. (...) En última instancia, es a través, en ambos casos, del creciente uso de la *voice over* que los *auteur status* de Broomfield y de Dineen, y sus respectivas autoconciencias (...), se imponen dentro de sus películas y es así

que, al final, estos documentales aparentemente orientados a la observación resultan ser más personales y más sobre sus directores de lo que podría parecer inicialmente (p. 12)²⁹.

Me interesa el uso que Dineen hace de la voz en off en dicho episodio porque es una herramienta que evidencia su presencia como realizadora, pone énfasis en la interacción y enmarca su subjetividad dentro del documental. La presencia de su voz evidencia el hecho que hay alguien particular interfiriendo e ingresando en un mundo en específico. Es mediante esa intrusión, atravesada por su subjetividad, que Dineen logra representar aspectos de aquella realidad. La interacción entre Dineen y otros, puesta en la escena a través de la aparición de su voz, pone el énfasis en que el documental surge de la mirada de Dineen hacia cierta realidad social, y de su encuentro con otros. Bruzzi (2011) desarrolla al respecto:

Los documentales de Dineen, más claramente que muchos otros, son negociaciones entre la situación de la realidad antes de que la realizadora llegara a ella y se intrometiera, y la situación artificial que se genera en la misma por su mera presencia. Es así que Dineen se encuentra oscilando perpetuamente entre soltar y tomar el control (p. 11)³⁰.

En relación a lo anterior, Bruzzi (2006) señala que las películas de Dineen son manifestaciones de su visión personal, encarnada en su presencia dentro de la película a través de la intervención física de su voz. Además de manifestar subjetividad, el uso de la voz en off resalta el carácter de “construcción” de la realización documental al mostrar los detalles y pormenores de su proceso, lo cual formula una “veracidad alternativa” (ob. cit., p. 199).

La segunda característica que me interesa de la película de Dineen es el hecho que la cámara adopta ocasionalmente la posición de la realizadora en la situación representada. Dineen es la camarógrafa y utiliza, generalmente, la cámara en mano. La cámara no suele despegarse de dónde está ella, al punto que nunca se ve dentro del cuadro.

²⁹ “The films of Nick Broomfield and Molly Dineen have not, to date, been autobiographical although, through their directors’ presence and use of voice, they manage to convey a lot about their attitudes and their personalities (...) Ultimately in both cases, it is through the increased use of voiceover that Broomfield and Dineen’s auteur status, their sense of self (...) comes to be imposed on their films, and so, in the end, making these ostensibly observation-driven documentaries more personal and more about their directors than might initially appear” (Bruzzi, 2011, p. 12). Traducción: Autora.

³⁰ “Dineen’s documentaries, more clearly than many, are negotiations between the reality before she arrived and intruded and the artificial environment generated by her presence. Within this, Dineen is perpetually oscillating between relinquishing and asserting control” (Bruzzi, 2011, p. 11). Traducción: Autora.

Este aspecto resulta fundamental porque implica que la cámara adopta el punto de vista físico de Dineen la mayor parte del film, lo cual resalta, una vez más, el hecho que el mismo surge de su mirada, su posición, su perspectiva, su subjetividad. A tal respecto, Bruzzi (2011) plantea que Dineen suele ser discutida a la par de Broomfield porque “ambos realizan documentales que le otorgan a la audiencia la sensación de que hay un ‘cineasta-detrás-de-cámara’ al convertirse en presencias activas en lo que solían ser documentales observacionales” (p. 1)³¹ y que ambos desempeñan roles técnicos.

Heart of the Angel resulta una referencia para mí por las formas en las que Dineen consigue figurar su propia subjetividad a la vez que evidenciar el dispositivo de realización, a través del uso de su voz en off y al colocar la cámara según su posición física en relación a la situación filmada. Sin embargo, a diferencia de Dineen, mi interés también es inscribir mi cuerpo dentro del plano para situarme como parte del contexto filmado.

Finalmente, tomo como referencia la película *First Cousin Once Removed* (2012) de Alan Berliner. El documental de Berliner se integra a la categoría de *experiencia y alteridad*, según los planteos de Piedras (2014), al figurar la subjetividad del realizador a través de la voz en off y al vincular la experiencia de Berliner con la de un otro. Berliner retrata a su primo por parte de padre, Edward Honig, quien, al momento de la realización, es un hombre muy anciano que padece Alzheimer. Al principio, ya que la película versa sobre la experiencia y la vida de otra persona, *First Cousin Once Removed* puede parecer un mero retrato; sin embargo, Berliner, en determinado punto, expresa que él mismo tiene miedo de perder su memoria, ya que su padre también la perdió. Berliner así vincula su subjetividad y su experiencia con el devenir de Edward Honig, y en lo que le sucede a Honig se reflejan los temores del realizador. Traigo a colación el siguiente planteo de Piedras (2014) que, si bien no aplica exactamente al caso concreto de *First Cousin Once Removed*, sirve para comprender mejor la relación que Berliner mantiene con Honig dentro de la película:

Existe un grupo de documentales en los que la primera persona de los cineastas se entrelaza de forma más cercana con los actores sociales representados. Estas películas manifiestan un deseo de comunicación de carácter recíproco. Por un lado, los cineastas ponen en juego parte

³¹ “Following on from this, the principal reason Molly Dineen and Nick Broomfield are frequently discussed in tandem is that they both make documentaries that give their audiences a sense of ‘the film-makers behind the camera’ by becoming active presences in otherwise largely observational documentaries” (Bruzzi, 2011, p. 1). Traducción: Autora.

de su vida privada, de su subjetividad y experiencia personal; por el otro, los actores sociales encuentran en la obra un vehículo para expresarse con cierta libertad (pp. 225 y 226).

First Cousin Once Removed evidencia el dispositivo de representación en una conversación con Honig que aparece al inicio del film. En tal secuencia Alan Berliner le explica a Honig, en off, que está haciendo una película sobre él porque cree que podría servirle a muchas personas para saber más sobre la memoria. Es a través de la voz en off que se evidencia que la representación de una realidad social está supeditada a las motivaciones, razones y circunstancias de la persona que decide realizar la película documental.

Por último, la película de Berliner es una referencia porque es un retrato de un familiar que consigue vincular al autor con su primo, a la vez que diferenciarlos. Consigue retratar a un hombre anciano en un estado de vulnerabilidad con cierta gracia, empatía y sensación de cercanía. El retrato de Honig me interesa porque mi proyecto documental va, en parte, sobre mi tío abuelo Víctor quien, durante la formulación del mismo, se encontraba en un estado muy similar al que estaba Edward Honig en la película de Berliner. *First Cousin Once Removed* es un disparador para pensar sobre cómo figurar mis inquietudes en el marco de la representación del devenir de otro; cómo evidenciar el dispositivo y las razones por las cuales quiero realizar ésta película; cómo manejar, con delicadeza y conciencia, la representación de un familiar que se encontraba en un estado de mayor vulnerabilidad en relación a mí.

6.3. La ética en el documental

Nichols (1997) establece que el cine debe ser comprendido como un dispositivo de representación, un entramado de significados influenciado, atravesado y vinculado a las ideas éticas, políticas e ideológicas de aquel que pone en funcionamiento dicho dispositivo.

Explotando la tensión entre el cine como forma de control de la dimensión del tiempo (exposición, narrativa) y el cine como forma de control de la dimensión del espacio (cambios de distancia lugar, perspectiva), los códigos cinematográficos crean una mirada dirigida hacia el mundo histórico y un objeto (...), produciendo de este modo una argumentación hecha a la medida ética, política e ideológica (p. 116).

Según Nichols (1997), han de ser tomadas en cuenta ciertas consideraciones éticas a la hora de realizar una película debido a que el cine es una herramienta capaz de elaborar un discurso, puesto en marcha por una persona en particular con su propio sistema de ideas y valores. Especial consideración ha de tenerse en el caso del cine documental ya que el mismo trata con personas reales cuyas vidas pueden verse afectadas por la realización cinematográfica. Por esto, Piedras (2014) afirma que es necesario asumir responsabilidad ética frente a la realización documental:

Existe, en primer lugar, una ética del cineasta hacia los actores sociales que serán representados en su película: dado que el documental, a diferencia de la ficción, trata con seres humanos y situaciones acaecidas en el mundo real, las decisiones del director pueden perturbar fácticamente la vida de las personas. Por lo tanto, el documentalista asume necesariamente algún tipo de responsabilidad respecto de los otros con los cuales se relaciona en el film (p. 195).

Piedras (2014) entiende por *ética* “un conjunto de valores, normas y principios en los que se apoyan las decisiones y conductas de los cineastas” (p. 195). El autor agrega: “no se trata de un código explícito compartido por el colectivo de realizadores, sino de una serie de pautas, instaladas en las prácticas documentales, que responden estructuralmente a la influencia de un paradigma social, político e ideológico” (ídem).

Profundizando en su planteo, Piedras (2014) afirma que el documentalista tiene una responsabilidad ética respecto a los actores sociales representados, y respecto a los espectadores. En la misma línea, Nichols (1997) reflexiona al respecto:

La cuestión que se le plantea al espectador, por tanto, no es qué tipo de mundo imaginario ha creado el realizador sino cómo se ha portado éste con respecto a los segmentos del mundo histórico que se han convertido en escenario de la película. ¿Cuál es el lugar del realizador? ¿Qué espacio ocupa y qué política o ética es inherente al mismo? (p. 117).

Para Nichols (1997) considerar las decisiones éticas tomadas en la realización de un documental es considerar “la implantación de valores en la configuración del espacio, en la constitución de una mirada y en la relación entre el observador y el observado” (ídem). Es decir que las decisiones éticas tienen que ver con la representación del espacio, el lugar que ocupa el realizador, cómo representa al actor social y qué vínculo mantiene con el mismo. Por lo que, considerando tanto los planteos de Nichols (1997) como los de

Piedras (2014), es importante tener en cuenta qué decisiones específicas toma el autor, consciente de su capacidad discursiva, para representar un mundo en particular.

La primera decisión ética que tomé tiene que ver con la inscripción de mi subjetividad en el marco de la película. Considero que evidenciar mi presencia como realizadora es una forma de afirmar que la película es una construcción que surge a partir de mi mirada y no el retrato objetivo de un mundo social. En relación a esto, Nichols (1997) señala que la cámara revela no sólo el mundo representado sino que también “las preocupaciones, la subjetividad y los valores de quien la maneja” (p. 119). Considero que ser honesta con el espectador es evidenciar que el mundo es representado de determinada manera porque está filtrado por una mirada subjetiva, con ética e ideología, y no porque el mundo sea objetivamente así. Esto le permite al espectador sacar sus propias conclusiones en relación al mundo representado y al realizador que lo representa. A respecto de la presencia autoral dentro de la película documental, Nichols (1997) establece:

La presencia (y ausencia) del realizador en la imagen, en el espacio fuera de la pantalla, en los pliegues acústicos de la voz dentro y fuera de campo, en los intertítulos y los gráficos, constituye una ética, y una política, de importancia considerable para el espectador (pp. 116-117).

En segundo lugar, al tratarse de un documental sobre mi familia, prioricé mi vínculo familiar y el bienestar emocional de mis familiares por sobre la formulación de éste proyecto. Por lo tanto elegí formular el tratamiento en base a un equipo de filmación reducido para algunas escenas familiares en las que yo cumpliría con el rol de camarógrafa. Aunque dicha decisión afecta la estética de la película, considero importante mantener la intimidad y la comodidad en los encuentros familiares durante la realización del proyecto.

Que la ética sea el fundamento de la estética quiere decir que la función de la estética es dar forma a la ética. Esta ecuación, sin embargo, no funciona en la dirección contraria: lo estético no garantiza ninguna ética (y menos en el documental). En el documental, la ética nos guía por los caminos de la veracidad, la estética conduce a la verosimilitud. (Josep Maria Catalá y Josexo Cerdán, 2007, p. 14; en Piedras, 2014, p. 202).

Otro aspecto de la ética del documental que tuve en cuenta en la formulación del proyecto fue la representación de la muerte en el documental. Víctor Heriberto falleció a fines de febrero, en pleno desarrollo del proyecto. Su muerte me conmovió a mí y al resto de mi familia. Durante un tiempo no supe cómo debía, o si debía, incluir su fallecimiento dentro del tratamiento documental. En primer lugar, tuve esa duda porque no pude asistir al velorio, por lo cual no le había dado, hasta el momento, mi pésame a Mimosa, su esposa. Tanto mi madre como mi abuela me sugirieron que esperara y que le diera a Mimosa espacio, que la llamara más adelante. Luego comprendí que, si mi intención era ser honesta conmigo misma, con la película y con futuros espectadores, debía incluir su fallecimiento ya que fue un evento que sacudió la realidad representada y por ende impacta en la representación de la misma.

Nichols (1997) habla sobre lo complejo que es representar la muerte y sugiere que un realizador puede adoptar distintas miradas hacia ella en un documental. El autor enumera las siguientes categorías de “mirada” que se pueden adoptar en relación a la muerte: accidental, impotente, en peligro, de intervención, compasiva, clínica o profesional. Si bien, a diferencia de gran parte del desarrollo de Nichols (1997), no estamos tratando aquí del fallecimiento en cámara sino que trato la representación de un fallecimiento que ocurrió en los marcos de la realidad representada. En este caso en concreto, intento acercarme a lo que Nichols (1997) llama la mirada compasiva. El autor establece que, en éste tipo de mirada, “la película registra una respuesta subjetiva respecto al momento o proceso de muerte que representa” (ob. cit., p. 126). Mi intención es representar mi experiencia y mi respuesta subjetiva ante el hecho, de modo que el fallecimiento de Víctor está representado de la forma en la que yo lo viví. El evento aparece de manera repentina y banal pero no por eso menos importante. Decidí marcar su fallecimiento de la manera en la que me enteré yo: un audio de WhatsApp de mi madre. Por sugerencia de mi familia, pero también por temores propios, yo no fui parte del proceso: no asistí al velorio y no hablé con Mimosa después de lo ocurrido. Al no haber formado parte, no podría incluir hoy el fallecimiento de Víctor narrado desde la perspectiva de Mimosa. Además, considero que incluirlo desde mi punto de vista es respetar la lógica que se delinea a lo largo de todo el tratamiento. Más allá de todo, la muerte de Víctor me conmocionó y me paralizó, tanto a mí como al proyecto. Mi intención es mostrar cómo me enteré, para luego pasar a una conversación con mi abuela y otra con Mimosa para dar un cierre emocional a la situación.

6.4. Marco metodológico

Para la realización de las bases de este proyecto se necesitó una investigación de tipo cualitativa, utilizando los métodos de *entrevista en profundidad* y la investigación bibliográfica (Taylor & Bogdan, 1987). El objetivo es indagar en el vínculo que tanto yo como mis familiares mantenemos con la creación artística. Considerando esto, necesitaba acercarme mi familia, conocer sus formas de sentir y pensar en torno a la temática. Para ello utilicé la modalidad de *entrevista en profundidad*, ya que Taylor & Bogdan (1987) establecen que es un método flexible, dinámico, abierto, no estructurado ni estandarizado, a través del cual “el investigador solicita activamente el relato de experiencias y modos de ver” al entrevistado (p. 12).

Los autores plantean dicho método como una conversación entre iguales, durante la cual surgen descripciones, percepciones, y sensaciones personales, en torno, generalmente, a cierta temática. Taylor & Bogdan (1987) comprenden que las entrevistas cualitativas en profundidad consisten en “reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus palabras” (p. 101). Los autores plantean que hay, al menos, tres formatos de entrevista en profundidad. En el marco de éste proyecto utilicé una forma de entrevistar que se acerca al formato de *historia de vida*, recurso a través del cual la persona entrevistada presenta la visión que tiene de su vida, en sus propias palabras (Taylor & Bogdan, 1987). Los autores establecen que:

En la historia de vida se revela como de ninguna otra manera la vida interior de una persona, sus luchas morales, sus éxitos y fracasos en el esfuerzo por realizar su destino en un mundo que con demasiada frecuencia no coincide con ella en sus esperanzas e ideales (E. W Burgess, en Shaw, 1966, p. 4; en Taylor & Bogdan, 1987, p. 102).

Consideré dicho formato el más pertinente porque mi intención era profundizar en mi vínculo con mis familiares y conocer algunas de sus percepciones y sensaciones. Me interesaba indagar en el vínculo que mantienen o mantuvieron con las prácticas artísticas que realizaron, las percepciones en relación a aquellas prácticas que quisieron realizar y no hicieron, y su autoconcepto en torno a su capacidad de crear. Mi intención es

acercarme a cómo ellos se vinculan con la creación artística y sus percepciones en torno a la misma, para luego pasar a observar mi forma de vincularme y mi autoconcepto.

Para las entrevistas en profundidad, me concentré sobre todo en Titina y Mimosa, ya que a través de ella puedo conocer la historia de Roberto y Víctor, sus respectivas parejas. El recurso de la entrevista, ya que se concentra en el vínculo entre el investigador y el informante como iguales, me pareció el recurso más pertinente ya que mi intención era elaborar las bases de un documental basado en la interacción entre la autora y los personajes. Del mismo modo que realicé entrevistas en profundidad con Titina y Mimosa hice lo mismo conmigo misma: le solicité a un amigo, Alejandro Ferreiro, que me realizara una entrevista para indagar en mis formas de vincularme con la creación artística y mi autoconcepto en torno a la misma. Tomé tal decisión debido a que durante la realización del tratamiento consideré que la mejor forma de indagar en mis maneras de vincularme con la creación artística era aplicar el mismo método que había aplicado con mi familia. Necesitaba tomar distancia y permitir que una mirada externa habilitara mi auto-reflexión.

Por otro lado, la investigación bibliográfica fue utilizada como recurso para la elaboración de los marcos, tanto el teórico general como el de los aspectos documentales, que sostienen y justifican este proyecto.

7. La película: *Nosotros y el arte*

7.1. Sinopsis

En medio de una crisis creativa, la realizadora, Andrea Pérez Stevenazzi, descubre que su tío abuelo, Víctor Stevenazzi, compuso música para películas en el Uruguay de los años '50 y decide investigar por qué nadie en su familia sabía nada al respecto. A partir de intercambios con sus familiares, descubre percepciones y sensaciones de su familia respecto a la creación artística: del mismo modo que Víctor no contó de su música, su abuelo Roberto ocultó las fotografías que tomaba y su abuela Titina reprimió sus deseos de escribir. Así, la realizadora encuentra antecedentes de su propia crisis en los relatos de su familia, lo que le permite volver la mirada sobre sí misma y comprender mejor sus propios miedos y frustraciones. Con estos hallazgos logra enfrentar sus inseguridades y crear algo nuevo. *Nosotros y el arte* es un documental performativo, narrado en primera persona, sobre la creación artística personal, los vínculos familiares y cómo nuestro contexto puede afectarnos sin que seamos conscientes.

7.2. Notas de dirección: una búsqueda personal

Durante toda mi vida, mi vínculo con el “hacer” estuvo caracterizado por la frustración y los reparos. Mi intención es reflexionar sobre mi vínculo con la creación artística a través de la narración en primera persona de mi propia experiencia y la de mi familia. Hacer esta película implica un camino de auto-descubrimiento. Es a través de ella que logro hacerme cargo de mi crisis personal: dejar de mirar afuera para mirar hacia dentro. Si bien entiendo que hay ecos de mi crisis en el relato de mi familia y que mi caso individual mantiene una relación de diálogo con lo colectivo, comprendo que la única forma de entender mi crisis es aceptando la responsabilidad de la misma y movilizándome a partir de ella. Considero que una película como *Nosotros y el arte* puede habilitar una reflexión introspectiva sobre qué priorizamos en el correr de nuestras vidas, cómo nuestro contexto nos atraviesa y la necesidad de hacernos cargo de nuestras propias crisis.

Con la intención de narrar mi vínculo con la creación artística y el de algunos integrantes de mi familia materna, seleccioné una estructura que gira en torno a mi propia

crisis creativa. La película se estructura de la siguiente manera: un prólogo, un primer capítulo titulado “La parálisis”, un segundo capítulo titulado “El despertar” y un epílogo titulado “El movimiento”. El primer capítulo se titula “La parálisis” porque, tanto en él como en el prólogo que lo antecede, represento el estancamiento creativo personal que me encuentro e indago en el peculiar vínculo que tanto Víctor como Roberto y Titina mantuvieron con la creación artística. En el segundo capítulo, titulado “El despertar”, vinculo la experiencia de Víctor, de Roberto y de Titina con la mía propia y encuentro ecos de sus experiencias en mi crisis creativa. Dicho “despertar” me lleva a reflexionar sobre mí misma y mi vínculo con la creación creativa. Reconocerme en el relato de Titina me permite contextualizarme, observar mis propios miedos e inseguridades y tomar acción en relación a ellos, lo cual le abre paso al epílogo titulado “El movimiento”. En el epílogo me enfrento a la intensidad de las emociones y a mis propios temores decidiendo crear a partir de ellos.

Cada capítulo dialoga con un movimiento de la Sonata para piano núm. 14 de Beethoven, mejor conocida como la Sonata “Claro de Luna”. Vinculé la estructura de la película a la estructura de esta pieza de Beethoven porque, como explico cerca del final de la película, fue la primera composición musical que me conmovió y provocó en mí las ganas de volcarme a la creación artística. Considero que, además de la justificación personal, la Sonata de Beethoven colabora con la ilustración de los diversos estados por los que pasa la película.

El prólogo y el primer capítulo están acompañados por el Primer Movimiento de la pieza, un *adagio sostenuto*. Dicha nominación equivale a que el movimiento tiene una cadencia lenta y regular. El prólogo sirve como introducción a la película y a mi crisis creativa como motor del documental. Como realizadora/personaje me encuentro en una crisis de la cual no me hago cargo. De ahí la selección del *adagio sostenuto* como representante del estancamiento y la imagen de un reflejo de mí misma al cual no le presto atención.

El segundo capítulo está acompañado por el Segundo Movimiento de la Sonata núm. 14 de Beethoven: un *allegretto*. Este movimiento de la Sonata es más movido que el primero y un poco más alegre, lo cual anticipa movimiento. En el capítulo “El despertar” se desarrolla cómo la interacción familiar me devuelve la mirada hacia mí misma al encontrar antecedentes de mi crisis en los relatos de mis familiares. No sólo encuentro antecedentes, sino que comprendo que quizás el no haberse dedicado a la creación no significa haberse frustrado con respecto a la misma. El relato de mis

familiares y su vínculo con la creación me permite redimensionar mi crisis y revisar mis propias creencias. Mi familia me interpela de diversas maneras, tanto sea porque me encuentro a mí misma en sus formas de pensar o porque me sugieren nuevas perspectivas sobre el asunto. El capítulo está caracterizado por la introspección y por el desarrollo de mi experiencia personal y mis vínculos familiares.

Finalmente, el epílogo es acompañado por el último Movimiento, un *presto agitato*. Éste movimiento es rápido e intenso, el cual termina de sugerir movimiento emocional. El epílogo opera como cierre de la búsqueda personal y así de la película: me enfrento a la intensidad y decido crear a partir de mi propia crisis. Antes de finalizar, el epílogo cuenta con la misma imagen que se ve en el prólogo: un reflejo de mí misma, sólo que esta vez me estoy observando. El cambio en mi actitud sugiere que la mirada cambió del exterior al interior.

Como desarrollé en el capítulo 6, me colocaré en el centro de la película a través de la exposición de mi voz y de mi cuerpo con el fin de representarme como personaje e incluirme dentro de contexto familiar. También, para construir el vínculo entre individuo y contexto se realiza, recurrentemente, una puesta en escena que sitúa en el mismo plano a aspectos del “exterior” y del “interior”. Un ejemplo es la secuencia de la casa de Mimosa, en la que vemos Bulevar Artigas por la ventana. Otra, es la presentación de mi casa que aparece vinculada con el muelle y el mar mediante el sonido de las gaviotas. La presencia de elementos del exterior en el interior de los hogares tiene la intención de vincularlos y construir su relación en términos cinematográficos.

Hay dos aspectos fundamentales de la película que quiero destacar. En primer lugar, la importancia de los espacios domésticos dentro de la película y, en segundo lugar, la imagen recurrente del mar. La película se construye mayoritariamente dentro de los hogares de mi familia. Mi intención al concentrarme tanto en espacios íntimos, como son la cocina y los dormitorios, es resaltar que lo privado, lo íntimo, lo personal, se construye en esos lugares. Es en las cocinas y en los distintos rincones de la casa que mi familia y yo conversamos y reflexionamos. Nuestras casas son nuestro contexto y el de la película. Es en ellas que ocurre todo.

La recurrencia del mar dentro de la película tiene dos objetivos. El primero es situarme geográficamente y vincularme con Montevideo como contexto. El muelle que aparece en la película es la esquina de mi casa, a la cual voy asiduamente a pensar. Esa imagen sirve como metonimia para la ciudad, ya que se puede ver el Río de la Plata y parte de la costa de Montevideo. Al inscribir mi cuerpo junto a esta imagen consigo

representarme en el marco de la ciudad. En segundo lugar, la imagen del mar tiene el propósito de representar mi situación personal y mi auto-descubrimiento de forma simbólica. La definición de *mar* en el *Diccionario de los símbolos* de Chevalier (1986) es la siguiente:

Símbolo de la dinámica de la vida. Todo sale del mar y todo vuelve a él: lugar de los nacimientos, de las transformaciones y de los renacimientos. Aguas en movimiento, la mar simboliza un estado transitorio entre los posibles, aún informales, y las realidades formales. Una situación de ambivalencia que es la incertidumbre, la duda, la indecisión, que puede concluirse bien o mal (p. 689).

7.3. Propuesta estética

La película presenta dos tipos de puesta en escena discernibles entre sí. Por un lado, están las escenas en las que yo, como autora, ingreso a escena. Para algunas escenas en las que yo aparezco en cuadro habrá un operador de cámara y los planos serán fijos. Por otro lado, para las escenas familiares en las cuales, como camarógrafa, sigo y observo a mi familia, utilizaré cámara en mano lo cual deriva en una puesta en escena más espontánea. Dicha distinción tiene el propósito de diferenciar los momentos más performativos de aquellos en los que la interacción pesa un poco más. Sin embargo, con la intención de mantener la intimidad en el ambiente familiar, algunas escenas en las que aparezco en cuadro junto a mi familia serán filmadas por mí al colocar la cámara en el trípode. Esta decisión afecta la estética de la película pero es tomada para escenas en las que se tocan temas más sensibles, cuyo desarrollo podría verse afectado por la presencia de personas ajenas al núcleo familiar.

Nosotros y el arte se construye en base a mi punto de vista. La información que se dosifica y la forma en la que se viven los eventos se experimentan desde mi perspectiva. Por tal motivo es que las escenas se concatenan según mi experiencia personal durante la realización documental. Busco representar cada evento que sucede de la forma en la que los viví yo, por lo que la película está narrada desde mi perspectiva. Un ejemplo muy concreto es el fallecimiento de Víctor Heriberto, que ocurre cerca del final de la película. El suceso es narrado mediante el audio de WhatsApp por el que yo me enteré y es representado desde mi posición en la situación.

Para el rodaje utilizaré una cámara Sony Alpha A7S 2. El objetivo es captar los ambientes domésticos en su estado natural, por lo cual no se utilizará ningún tipo de iluminación más allá de la ya presente en los espacios representados. El tipo de cámara seleccionado permite trabajar en condiciones de poca luz.

En cuanto al sonido, será registrado por un técnico en Sonido en el rodaje. Se registrará los sonidos ambiente de cada espacio, y se los trabajará en post-producción. Un ejemplo de esto es la ya mencionada escena inicial del prólogo. Las gaviotas se escuchan en la escena del muelle. Luego vemos una calle con el muelle detrás, y luego una casa sobre esa calle. Si bien nos apartamos del muelle, en post se incluirá el sonido de las gaviotas para establecer, de forma sonora, la proximidad de la casa con el muelle. Las gaviotas se escucharán, a lo lejos, en las escenas que ocurren dentro de mi casa.

Se hará uso de material de archivo a lo largo del film de manera limitada. El material de archivo utilizado corresponde a la producción artística familiar (los cortometrajes musicalizados por Víctor, las fotografías de Roberto) como al archivo de la familia Stevenazzi-Rivas (fotografías familiares). El uso de tales materiales persigue los siguientes objetivos. En primer lugar, cumplir una función ilustrativa al incluir los objetos de los cuáles trata el documental. En segundo lugar, contextualizar y resignificar tales objetos al ser manipulados por mí dentro de la película. Tanto en el visionado de los cortometrajes de Miguel Castro como en la observación de las fotografías de Roberto, se hará evidente el dispositivo cinematográfico y la figura autoral para evidenciar mi vínculo con esos materiales. Lo que importa no es el valor del archivo en sí sino su relación con la autora y los personajes. En tercer lugar, la inclusión de fotografías familiares se propone colaborar con el retrato familiar y con la construcción de cada integrante como parte del contexto familiar. En relación al material que cuenta con derechos reservados, se están realizando los trámites necesarios para la obtención de esos derechos con la Cinemateca Uruguay y la familia Castro.

7.4. Tratamiento

PRÓLOGO:

Sobre una placa negra se escucha el Primer Movimiento de la Sonata núm. 14 de Beethoven.

Una playa del barrio Punta Carretas con un muelle que se adentra hacia el Río de la Plata. El día está nublado. Las nubes son tormentosas. Yo, ANDREA (24), entro en cuadro caminando. Soy alta y de cabello oscuro. Camino hasta el final del muelle. Me siento. Se escucha el sonido del agua y las gaviotas. La música para.

Sentada en el muelle escribo en un cuaderno y tacho rápidamente lo que escribí. Arranco la hoja. Vuelvo a empezar y así sucesivamente. Dejo el cuaderno a mi lado. Luego de unos instantes lo vuelvo a tomar.

La calle Parva Domus. Al fondo de la calle se ve la playa con el muelle. Se escuchan las gaviotas.

La fachada de una casa sobre esa misma calle. Es pequeña, de color amarillo pastel, con ventanas con postigos de madera. Tiene un pequeño jardín con un jazmín. El día está nublado. Entro en cuadro con el cuaderno en la mano e ingreso a la casa.

Un piano vertical blanco con la tapa cerrada. Se encuentra en un living de paredes color amarillo pastel, al lado de la ventana por la cual entra un poco de luz. Todavía se escuchan las gaviotas, un poco más lejanas. Sobre el piano hay unas revistas apiladas y una radio.

Una guitarra apoyada en una poltrona.

Dos teclados armados y desenchufados en un cuarto donde hay una cama con un acolchado rojo. Al lado de los teclados y la cama hay un escritorio con libros encima.

El escritorio con una computadora con un documento en blanco abierto, varios cuadernos y algunos libros.

Vemos el piano cerrado nuevamente, pero de perfil. Vemos la ventana, al fondo se ve la calle Parva Domus. Entro y me siento en la banqueta del piano. Abro la tapa. Toco algunas melodías sueltas.

Vemos las revistas en detalle. Son ediciones de la Revista Film. Se ven las tapas con los años de publicación: 1953, 1954, 1955, y así.

Me encuentro sentada en el escritorio donde está la computadora y los cuadernos. A mi lado se ve la cama de acolchado rojo. En la pared se ve un poster de la tapa de *Wish you were here* de Pink Floyd prendiéndose fuego, y fotografías varias. Coloco mis manos

sobre el teclado. Escribo una oración. La borro. Me levanto. Me siento nuevamente. Escribo. Uso el mouse y se escucha, desde la computadora, el Primer Movimiento de la Sonata núm. 14 de Beethoven. Pongo pausa. Me quedo unos instantes sentada mirando por la ventana a la cual está enfrenteado el escritorio. Cierro la computadora y luego la vuelvo a abrir.

Vemos la pantalla de la computadora en detalle. Hay un documento en blanco abierto. Se ve el cursor de escribir que parpadea. Sobre esa imagen se escucha mi voz.

Voice over Andrea:

Hace varios meses que intento escribir. Intento dar en el clavo. Quiero hacer una película sobre “hacer”, o más bien sobre “crear” ... en Uruguay. ¿Por qué crear se siente tan difícil?

Sobre el escritorio con la computadora, mis manos pasan las hojas de revistas, recortes e impresiones de publicaciones uruguayas sobre cine. En una de las hojas vemos un título grande escrito a mano que dice “¿Una cinematografía uruguaya?”. En otra se lee el título “Cine uruguayo: una infancia permanente”. Tomo una revista, cuya portada señala que es la edición núm. 13 de la revista Cine Club.

Vemos una digitalización de una página de esa revista. Un título que dice “aficionados”. Otro subtítulo dice “sobre cine nacional”.

Una digitalización de la edición núm. 5 de la Revista Film. Un título que dice “Desapariciones”. Vemos la fotografía que acompaña el texto y su descripción: un hombre filmando en Av. 18 de Julio para la primera edición del Concurso Cine Relámpago de Cine Universitario.

Una digitalización de la edición núm. 6 de la Revista Film. Vemos un título que dice “El cine imposible”. Otro título que dice “un largo camino al cine”.

Vemos un reflejo de mí en un espejo. Estoy sentada en una mesa escribiendo sobre un cuaderno. Detrás de mí se ve parte de una ventana igual a la anterior, donde también se ve la calle Parva Domus. Sobre el espejo hay dos fotografías, se ven de lejos pero se puede distinguir de qué son. En una hay un grupo de gente parada alrededor de una mesa a la intemperie, hay niños y adultos, parece una fotografía familiar. En la otra unos edificios en blanco y negro. Yo escribo intermitentemente. Se escuchan las gaviotas, a lo lejos, y mi voz.

Voice over Andrea:

¿Esta película que quiero escribir tiene que ver con Uruguay? ¿O tiene que ver conmigo?

Luego, sobre esa imagen, se escucha la voz en off de mi madre MARIANA (53) quien me llama. Me levanto y me voy. En el espejo queda el reflejo de la ventana.

Corte a negro.

CAPÍTULO 1:

Sobre el negro aparece la siguiente placa: “La parálisis”.

Vemos a Mariana salir por una puerta principal hacia la calle Parva Domus. La cámara la sigue. Mariana abre el portón y sale. El día está soleado y el sol cae fuerte sobre la calle. Cierra el portón y se dirige hacia un auto blanco. Mariana es una mujer menuda, de estatura estándar, cabello castaño y caminar elegante. Está vestida con un pantalón blanco y una blusa blanca. Se sube al auto y la cámara se sube con ella.

Vemos las calles del barrio Punta Carretas y del barrio Buceo desde dentro del auto. En las rejas y en las puertas de las casas se ven luces y decoraciones navideñas. Se escucha, en off, una conversación entre Mariana y yo acerca de la comida de Navidad.

La cámara desciende del auto. Vemos una calle del barrio Buceo con casa pequeñas. La cámara sigue a Mariana que se dirige a una casa con paredes verdes y un muro de arbustos. Mariana abre la puerta e ingresa al patio de la casa. Luego, entra a la casa y la cámara la sigue hasta el living. En el living se encuentra con TITINA (80), una señora mayor, pequeña y de cabello corto y castaño. Se saludan y se desean feliz navidad mutuamente. Titina se acerca hacia cámara y me saluda a mí. Mariana se dirige hacia el fondo de la casa y Titina la sigue. La cámara se queda en el living.

Vemos un living con ventanas con cortinas translúcidas que filtran la luz del exterior. Está un poco oscuro. Un ventilador funciona lentamente en una esquina de la habitación. Hay tres sillones, una biblioteca llena de libros y una estufa de leña apagada.

Un comedor con una mesa y un mueble largo que se encuentra detrás de ella. Sobre las paredes hay varios cuadros, pegados uno detrás de otro. La mayoría son de paisajes: campos, playas, naturalezas muertas, puertos. Todavía se escucha el ventilador. Un equipo de sonido reproduce villancicos de Navidad. De fondo se escucha el bullicio de una conversación entre varias personas. De repente, se escucha la voz de mi madre, Mariana, que me llama por mi nombre.

Un patio lleno de plantas, una mesa y un parrillero. Alrededor de la mesa se encuentra un grupo de 15 personas, mi familia, conversando. Sobre ellos hay una enredadera que da sombra, y filtra la luz del sol.

Mariana está parada conversando con Titina en el patio. Titina se abanica con un abanico. Sobre la imagen aparecen sus nombres, escritos a mano.

Titina camina lentamente del patio a la cocina. La cámara la sigue. Se dirige a la mesada y organiza unos vasos en una bandeja. Dice que la acompañe al cuarto que tiene mi regalo. La cámara sigue a Titina que recorre la casa, pasando por el living, hasta llegar a su cuarto.

Titina está sentada en la cama. La habitación tiene paredes de madera y una ventana blanca con cortinas blancas. Una cama de dos plazas y una cómoda con un espejo ovalado. Frente a la cama hay un armario grande y una televisión. Sobre la cama hay un montón de abrigos, carteras y regalos. Titina saca de un cajón un sobre y me lo da. En el sobre dice “Andrea” y tiene un montón de dibujos de cámaras y claquetas impresos. Le doy las gracias. Abro el sobre y hay un disco con un papelito que dice lo que contiene: sonatas para piano de Mozart. Titina señala que lo grabó ella.

Vemos a ÁLVARO (55), LUIS ROBERTO (57) y CAETO (54) sentados en una mesa comiendo picada y hablando de política. Sobre la imagen aparecen sus nombres, escritos a mano. Álvaro es un hombre retacón de pelo corto y lentes pequeños, y es el que está más callado. Luis Roberto es alto con la barba blanca y el pelo negro, y tiene un tono de voz alto al hablar. Caeto es el más distinto de los tres: está vestido informal con la camisa abierta, su pelo está despeinado y tiene un par de rastas; su forma de hablar es claramente distinta, con menos dicción, que la de Álvaro y Luis Roberto.

La familia almuerza en el patio bajo la sombra de la enredadera. Se escuchan sonido de platos, y la familia ríe y conversa alto. Mariana me dice que deje la cámara y que me siente a comer.

Vemos mi mano que escribe el nombre de Mariana, Álvaro, Luis Roberto y Caeto en una hoja de un cuaderno comenzando a formar un árbol genealógico. Es la misma letra que apareció antes. Del nombre de Mariana saco una línea hacia el costado y pongo el nombre de Gabriel Pérez, y otra hacia abajo la cual señala que la pareja tuvo dos hijas: Cecilia y Andrea.

Vemos una foto de Mariana, Cecilia y yo.

La imagen vuelve a los nombres de Mariana, Álvaro, Luis Roberto y Caeto, aunque debajo del todo todavía se ve mi nombre y el de mi hermana. Uno los nombres con el de Titina en el árbol genealógico, para señalar que ella es su madre. Entre paréntesis pongo su nombre completo: María Delia Rivas. Al lado de Titina, hago una línea y conecto su nombre con el de Roberto Stevenazzi quien fue su pareja.

Una fotografía de Roberto.

Continúo escribiendo el árbol hacia arriba, y escribo los nombres de los padres de Roberto: Vito Stevenazzi y Zulema. Hago otra línea y marco que el matrimonio tuvo otro hijo aparte de Roberto: Víctor Heriberto Stevenazzi.

Una fotografía de Víctor.

Estoy sentada en el comedor de la casa de Titina, donde están los cuadros colgados. De fondo se escucha el bullicio de una conversación entre mis familiares. Escribo sobre un cuaderno. Sobre esa imagen aparece mi nombre completo escrito a mano: Andrea Pérez Stevenazzi. Se escucha mi voz.

Voice over Andrea:

Todo empezó con Víctor Heriberto Stevenazzi...

Vemos una calle sin salida, con árboles altos. Detrás de unos arbustos vemos el puente Sarmiento y Bulevar Artigas desde una posición elevada. El día está soleado.

La puerta de un ascensor que sube, en cámara en mano. El ascensor se detiene. Yo, que estoy detrás de cámara, abro la puerta del ascensor. Cuando salgo está MIMOSA (88) esperándome en la puerta, sonriente. Sobre esta imagen aparece su nombre Ángela, y su apodo entre paréntesis, Mimosa, escritos a mano. Mimosa es una señora muy mayor. Es pequeña, tiene el cabello blanco y corto. Es vivaz, habla fuerte y claro. Me saluda y me hace pasar.

El living de la casa de Mimosa. Tiene grandes ventanales por los cuales se ve Bulevar Artigas desde las alturas. Entra Mimosa quien abre las ventanas, acomoda los almohadones del sillón y se sienta. El bullicio de la calle entra por la ventana. El living es grande, tiene sillones blancos y cuadros colgados en las paredes.

Mimosa está sentada en el sillón. En off, le pido que se presente. Dice que ella es Mimosa, que su nombre completo es Ángela Delia Introini Araújo. Luego se levanta y me dice que tiene algo para mostrarme, que no le gusta estar sentada.

Al rato vuelve con un montón de revistas. Las coloca en una mesa ratona que hay en el living, frente al sillón. Explica que son catálogos de ciclos de Cine Universitario, que capaz me sirven para la película sobre cine que quiero hacer. Le doy las gracias y le comento que, como ella ya sabe, estoy ahí para hablar sobre Víctor. Mimosa asiente.

Parada en el living de su casa, Mimosa cuenta cómo conoció a Víctor. Explica que ella estudió Arquitectura pero que hizo un curso en la Facultad de Ingeniería donde Víctor fue profesor. Aclara que, por si no me acordaba, Víctor se licenció en Ingeniería Civil y en Geología. Igual que su padre, Vitto. Cuenta que ella asistió al curso, pero después, como hubo huelga, dejó de ir aunque lo seguían dictando. Dice que después de un tiempo

un compañero la invitó a una fiesta, donde estaba “el Stevenazzi”. Que él nunca había mostrado simpatía por ella hasta ese momento y que ahí empezó todo. Si tuviera que decir dos características de Víctor que lo definan mejor diría la reserva y la honestidad, al punto de ser casi brutal. Cuenta una anécdota todavía sin sentarse y acercándose a cámara de a momentos: una vez Víctor se había quebrado la pierna y ella lo estaba asistiendo porque tenía muy poca movilidad. Una mañana, lo estaba ayudando a ponerse los zapatos y él le dijo, afligido, que no le gustaba ser una carga para ella. Mimosa le dijo que ella lo hacía con gusto y que sabía que si fuese ella la que estuviese en esa situación él haría lo mismo. Víctor se quedó callado, ella lo miro y cuando él la miró le dijo que no puede decirle que haría lo mismo porque ella sabe que él no miente. Mimosa ríe y dice “Ese es Víctor, el Stevenazzi, ¿viste?”.

Vemos una habitación. Hay una cama de una plaza tendida, sobre ella hay una fotografía de un canal de Amsterdam. Un escritorio, una biblioteca. Una ventana por la que se ve la playa Ramírez en la lejanía.

Mimosa entra a la habitación y señala la pared. Dice que ahí están los diplomas de Víctor.

Vemos los diplomas en detalle. Se escucha a Mimosa que me dice que tiene fotografías de esa época si me interesan.

Mimosa saca de adentro de un armario dos guitarras.

Las guitarras, fuera de sus fundas, sobre la cama de la habitación. Por la ventana vemos la playa Ramírez, y la luz cae cálida sobre el piso del cuarto.

En off, le explico a Mimosa que en la familia las anécdotas que se cuentan de Víctor tienen que ver con su carácter, o con su profesión. Pero que nadie habla mucho sobre que tocaba la guitarra, que sólo se sabe que tocaba muy bien. Tanto es así que nadie sabía lo que ella me contó hace poco, que Víctor compuso música para películas.

Mimosa asiente y dice que debe ser porque Víctor es así, reservado. Mimosa toma una de las guitarras y dice que debe haber alguna más guardada por ahí. Explica que Víctor solía ser un obsesivo de la guitarra. Que ahora, por la condición en la que está, ya no toca más. Cuenta que cuando se iba a dormir, de repente se levantaba a las 3 de la mañana porque se había dado cuenta en qué era que le estaba errando en determinado pasaje de una pieza musical. Mimosa se va de la habitación y me dice que vaya con ella. Sin embargo, la cámara se queda unos instantes más con las guitarras sobre la cama.

Mimosa está parada en el living y señala un mueble donde hay muchísimos CD's. Explica que son todos de música clásica y que no voy a encontrar ningún otro tipo de música.

Vemos los CD's en detalle. En off, le pregunto a Mimosa si tiene las piezas que compuso Víctor. Mimosa, de lejos, me contesta que no. Que habría que preguntarle a él.

Vemos un comedor donde hay una mesa, una gran biblioteca, una poltrona amarilla pastel y una mesita con plantas. Se escucha la voz en off de Mimosa que habla con alguien desde lejos, se va acercando hasta entrar en cuadro junto con VÍCTOR HERIBERTO (91) que utiliza un andador. Mimosa lo ayuda a sentarse en la poltrona, le pregunta si necesita algo. Víctor la mira y no contesta. Mimosa, con tono insistente y con volumen, le repite la pregunta. Víctor contesta, distraídamente, que no.

Víctor está sentado en la poltrona leyendo un libro. Sobre esa imagen aparece su nombre, escrito a mano. Le pregunto, en off, cómo está. Me contesta que bien. Le digo que si recuerda el corto que realizó con Miguel Castro. Si se acuerda de la música que compuso para él. Víctor no contesta. Se escucha la voz de Mimosa que repite mi pregunta. Víctor contesta que sí.

Mimosa le hace una serie de preguntas a Víctor en relación al corto, debe repetirle varias veces la pregunta para que él conteste. Primero le pregunta el nombre de la película y Víctor contesta que se llama *Fue una vez...*. Luego él, por iniciativa propia, cuenta la sinopsis del corto. Dice que trata sobre un hombre que va al estadio Centenario y se imagina un partido de fútbol. Mimosa le pregunta varias veces si escribió lo que compuso para la película y Víctor contesta que sí. Mimosa le pregunta dónde está. Él dice que no sabe.

Vemos a Mimosa abriendo cajones en otra habitación donde hay un escritorio y varias bibliotecas. Saca cuadernos y libros. De repente encuentra varios portfolios. Exclama expectante. Se ve que son partituras. Luego de revisarlas comenta, desilusionada, que son piezas clásicas tipo Mozart pero que no hay nada escrito a mano. Sigue buscando, pero no encuentra. Comenta que debe tener algún material de la película en alguna parte de la casa. Sale de la habitación. La cámara se queda con los portfolios de partituras desperdigados sobre el escritorio.

Sentada en el mesa del comedor, donde están la poltrona amarilla y la mesita con plantas, Mimosa cuenta que *Fue una vez...* fue “la primer película uruguaya”. Explica que Víctor conoció a Miguel Castro en la Facultad de Ingeniería, un hombre muy creativo e inteligente. Mimosa cuenta que Miguel hizo muchas películas, de las cuales la mayoría

Víctor compuso la música. Dice que *Fue una vez...* ganó una mención del Cine Universitario. Mimosa dice que las cosas que hizo Miguel le parecen muy bellas y que él tuvo una vida muy difícil. Cuenta que tuvo que exiliarse durante la dictadura.

Las manos de Mimosa sobre la mesa del comedor. Se nota la proximidad con la cámara. Mimosa me alcanza un papel que queda fuera de foco al principio. La cámara corrige hasta enfocarlos.

Me pide que lo lea.

Voz en off Andrea:

Leo lo siguiente “Concurso Nacional de Filmación. Organizado por Cine Universitario. Octubre 1953. Films Experimentales: 1er Premio para *Fue una vez...* de Miguel Castro. Fondo Musical: V. Stevenazzi. Menciones: al mejor montaje - Miguel Castro; al fondo sonoro - V. Stevenazzi. Jurado: H. Alsina Thevenet, Jorge Angel Arteaga, Alberto M. Rogé, Julio L. Moreno, Walter Dassori Barthelet”.

La imagen pasa del papel filmado a una digitalización del mismo.

Close-up del título del cortometraje “*Fue una vez...*”.

Close-up del nombre del director “Miguel Castro”.

Close-up de las palabras “Fondo Musical: V. Stevenazzi”.

Mimosa alcanza una foto hacia la cámara. Es una fotografía en blanco y negro. Se ven tres hombres. A la izquierda está Miguel Castro sentado en una silla, con un gesto de concentración en el rostro, mientras acerca un micrófono a la guitarra de Víctor que está sentado a su derecha. Víctor está de traje. Mira hacia los trastes de la guitarra mientras toca. A la derecha de la fotografía, en primer plano, se encuentra Oteque el técnico en sonido quien está revisando el grabador de cinta³².

La imagen corta de la fotografía filmada en tiempo real a una digitalización de la misma. Se escucha la voz en off de Mimosa que explica que ahí estaban grabando la música para la película.

Close-up de Miguel Castro, que está a la izquierda.

Close-up de Víctor Heriberto, que está a la derecha. Aparece su nombre, escrito a mano.

Close-up de Oteque. Se escucha la voz en off de Mimosa quien señala que ese es Oteque, que fue el técnico de sonido y que sigue vivo. Intenta recordar el apellido pero no puede.

³² Ver anexo 11.6, p. 136.

Mimosa está sentada en el comedor, atrás de ella vemos a Víctor quien parece estar dormido con un libro en su falda. Mimosa está buscando el nombre de Oteque en una guía telefónica. Murmura el nombre de Oteque varias veces y sigue buscando. Busca pero no lo encuentra. Finalmente se rinde y me dice que voy a tener que llamarla luego a ver si lo encontró.

Mimosa está sentada en una cama blanca de dos plazas mirando por la ventana. Fuera se ve Montevideo desde las alturas.

Vemos mi reflejo, con la cámara, en un espejo que hay en la habitación. Le pregunto a Mimosa por qué es que Heriberto se dedicó a la ingeniería si era tan apasionado por la guitarra. Se escucha la respuesta, en off, de Mimosa, quien dice que Víctor se vio influenciado por su padre Vitto, que era geólogo y trabajaba en las perforaciones del suelo. Que Vito fue el que descubrió las aguas termales acá en Uruguay. Que “de ahí viene la cosa”. Cuenta que en realidad Víctor empezó a estudiar guitarra de chiquito. Cuando tenía 9 años hizo los primeros estudios formales. Me cuenta que él era del grupo del guitarrista Carlevaro, que quería ser guitarrista pero que en esa época ser guitarrista era vivir en los boliches tocando. No era la guitarra clásica en concierto. Y entonces cuando Víctor le dijo que quería dedicarse a la guitarra a su padre él puso “el Jesús en la boca” y le dijo “no, nene, tenés que estudiar”. Y así Víctor estudió ingeniería.

Le pregunto si sabe si se presentó en algún lugar, aparte de los cortometrajes que hizo con Miguel Castro. Mimosa contesta que no. Le pregunto si no le llama la atención que Víctor nunca haya dicho nada. Mimosa dice que no, que él era así.

Vemos una pantalla de computadora. Tiene abierta una ventana donde está la página de Google. En el buscador aparece “víctor heriberto stevenazzi”. Sobre esa imagen se escucha mi voz.

Voice over Andrea:

Si buscás Víctor Heriberto Stevenazzi en Google no aparece nada que tenga que ver con cine o con Miguel Castro. Pero si buscás “víctor heriberto stevenazzi cine uruguayo” aparece la siguiente página.

Vemos una página donde hay un título con letras grandes y negras que dice: “INAUGURACIÓN MUESTRA DE DOCUMENTALES URUGUAYOS”³³.

En la página hay un programa con horarios. Marca que a las 20:30 horas proyectarán *Carlos: cine-retrato de un “caminante” en Montevideo* de Mario Handler.

³³ Link: <https://www.casamerica.es/cine/inauguracion-muestra-de-documentales-uruguayos>

En la descripción del cortometraje aparecen los créditos de la música: “Ariel Martínez (Bandoneón), Víctor Stevenazzi (Guitarra), Néstor Casco (Contrabajo)”.

Close-up al texto que dice “Víctor Stevenazzi (Guitarra)”.

Voice over Andrea:

¿Por qué Víctor jamás me habló de esto? ¿Por qué nadie más habló de esto?

La fachada de mi casa en Parva Domus. Salgo por la puerta principal y me voy.

Estoy sentada en un ómnibus. Por la ventana del ómnibus se ven las calles del Centro.

La fachada de un edificio con paredes de vidrio y escaleras blancas, con un cartel que dice “Cinemateca Uruguay”. Detrás del edificio se ve la rambla de Ciudad Vieja y el mar.

Corte a la cámara, en mano, que ingresa al edificio. Se acerca a la boletería. Las chicas de boletería se alegran y saludan cordialmente. Se escucha mi voz, en off, que pregunto si está Guillermina. Me contestan que sí. La cámara se dirige hacia un ascensor.

Vemos la pantalla del ascensor que marca subsuelo.

Una biblioteca sin ventanas, con un montón de cajas y libros apilados en una esquina, y algunas bibliotecas a medio armar. En un escritorio con una computadora está sentada GUILLERMINA. Detrás de ella hay varias bibliotecas con libros.

Guillermina explica que Miguel Castro dirigió varios cortos y que el Archivo de Cinemateca tiene sólo algunos de ellos telecinados. Le pregunto, en off, cuáles tienen.

Vemos la pantalla de la computadora en detalle. Se ve una ventana donde está escrito el nombre de Miguel Castro y una breve lista de títulos: *Fue una vez...*, *Apuntes para un final*, *Cariri*, *Av. 18 de julio*. Se escucha, en off, una conversación entre Guillermina y yo en la cual le pregunté qué sucede con el resto de la filmografía de Castro. Guillermina contesta que algunas cintas están demasiado frágiles como para ser telecinadas, y que otras como *Ay Uruguay* fueron confiscadas durante la dictadura y se perdieron. Cuenta que de *Ay Uruguay* sólo se encontraron cintas de *b-roll*, pero no el material de la película en sí.

Guillermina está sentada en su escritorio. Le pregunto si puedo llevarme las copias de los cortometrajes. Le cuento que *Fue una vez...* tiene los créditos musicales entonces sé que la música la compuso mi tío abuelo, que sospecho que las otras también son de él y me gustaría mostrárselas a la esposa de mi tío abuelo para corroborar. Guillermina me contesta que tengo que hablar con la gente de Archivo, pero que no cree que pueda

llevarme copias porque Cinemateca no tiene los derechos como para cederlos a un tercero, pero que puedo visionar los cortos todas las veces que quiera ahí en la biblioteca.

Vemos, nuevamente, la pantalla de la computadora donde se leen los títulos de los cortometrajes.

Estoy sentada en el escritorio de mi cuarto con la computadora. Agarro el celular y hago una llamada por teléfono en altavoz. Se escucha el contestador del SODRE, y disco el interno para contactarme con el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra. Cuando me pongo en contacto con alguien pregunto si tienen materiales de la filmografía de Miguel Castro. Me dicen que hable con el Archivo de Cinemateca.

Vemos la pantalla de la computadora sobre el escritorio. Se ve la ventana de Gmail abierta con un mail nuevo por escribir. Las palabras aparecen a medida que son tipeadas. El mail va dirigido al Archivo de Cinemateca. El cuerpo del texto les hace recuerdo que hace unos meses les escribí por los cortometrajes de Miguel Castro, y les pregunto con quién tengo que contactarme para conseguir los derechos. Luego aparece un mail proveniente de la casilla de correo del Archivo de Cinemateca, dirigido al mail de Andrea Pérez. El cuerpo del texto dice que no se han olvidado de mí, y que están intentando contactarse con la viuda de Miguel Castro. Que les escriba luego.

Se abre otra ventana en la que vemos un mail a medio escribir. Está dirigido a Miguel Castro. En el cuerpo del mail me presento y le explico por qué quiero los cortometrajes de su padre, Miguel Castro. Le cuento que mi tío abuelo compuso música para algunos de ellos y que encontré su contacto gracias a un documental que hay en YouTube sobre Castro. Finalmente concluyo el mail diciendo que me gustaría ponerme en contacto con él para hablar sobre el tema.

La imagen corta a negro, pero se nota, por las marcas en la pantalla, que se trata de un telecinado de una cinta filmica, y no un color liso digital. Aparece el título “Fue una vez...” y comienza el cortometraje. Un hombre, de gorro y sobretodo, entra al Estadio Centenario. Una pieza de guitarra, melancólica y suave, suena mientras el hombre recorre el estadio con un caminar pensativo. El hombre se sienta en una butaca y la música cesa. Mira hacia la cancha y comienza a imaginar un partido de fútbol. Se escucha la hinchada, se escucha el relator, la cámara toma el punto de vista de un jugador de fútbol. El hombre se levanta y grita gol. De repente, vuelve a observar la cancha pensativo y los sonidos cesan. La música vuelve a sonar y el hombre se levanta y se va. Se ven los créditos y aparece el nombre de V.H. Stevenazzi.

Ahora se reproduce *Apuntes para un final*.

Vemos la computadora donde se está reproduciendo, también se ven mis manos que mueven el mouse, y el cursor hace saltar de atrás hacia delante el cortometraje, haciendo saltar así la música. La aplicación reproduce el cortometraje unos instantes más.

Estoy sentada en la mesa del comedor de mi casa. Por la ventana se ve la calle Parva Domus. Se escuchan gaviotas a lo lejos. Le doy play a *Fue una vez...* de Miguel Castro. Tomo mi celular y grabo una sección. Pauso el cortometraje, y doy play a la grabación para ver que haya quedado bien.

El muelle de Punta Carretas. Entro caminando con una guitarra en la espalda. Se escuchan las gaviotas.

Estoy sentada en el muelle con la guitarra y el celular. Le doy play a la grabación de *Fue una vez....* La pauso y la repito varias veces. Luego toco algunas notas intentando replicar lo que escuché. Repito la acción.

Estoy sentada en un ómnibus con la guitarra.

La fachada de la casa de Titina en Buceo.

Titina está en el patio de su casa regando las plantas. Se escucha una pieza musical de Haydn. Titina riega con lentitud y delicadeza.

Luego de regar, Titina comenta que hace días que no ve a la tortuga. Se acerca a los arbustos, buscándola. Me pide que la ayude. La cámara se acerca a ella y filma los arbustos. Le digo que yo no la veo. Titina me dice que ya saldrá y me pregunta si quiero tomar un té. Le digo que sí.

Titina y yo estamos sentadas en el patio, tomando el té y comiendo unas magdalenas. Le pregunto por qué cree que Víctor no se dedicó a la guitarra. Me dice que no tiene idea porque ella no tenía una relación muy cercana con él, que era un hombre muy particular. Le pregunto si se acuerda de aquello que me dijo que no creía que el abuelo supiese de la música de Heriberto y que “si sabía no le dio importancia”. Me dice que sí, porque realmente cree que es así, porque ellos dos no tenían una relación muy fluida. Le digo que es muy linda la música de Heriberto, algo melancólica. Me dice que él tocaba muy bien, que lo sabe de las pocas veces que lo escuchó. Le pregunto en qué se parecían el abuelo, Roberto, y su hermano, Víctor Heriberto. Titina ríe y primero contesta que en nada. Luego dice que los dos eran muy reservados. Y que a los dos les apasionaba la música clásica, que eso ella lo adquirió de él.

Vemos una habitación pequeña con una ventana con la persiana medio cerrada. En el centro de la habitación hay una cama con un acolchado azul. En frente a ella hay una

cómoda. A su lado una mesa de luz con unas fotografías y una radio. En la habitación también hay un armario.

Titina está sentada en la cama. Cuenta que los últimos días en los que Roberto estuvo en cama ella le prendía la radio en su estación favorita porque pasaban mucho Mozart, compositor que a él siempre le gustó. Cuenta que, sin embargo, enseguida después de que ella prendía la radio, él la apagaba. Supone que algo le despertaba la música, algo que él no tenía ganas de sentir en ese momento.

Vemos la radio en detalle. Debajo de la radio, entre la mesa y un vidrio que la protege, hay unas fotografías. Son de niños en una casa grande con un terreno con muchos árboles.

Vemos una, en detalle, donde hay cinco niños sentados en una gran hamaca verde. En el medio hay uno de 2 años que está llorando abrazando un animal de peluche. A su costado hay otro mayor, de ocho años, riéndose a carcajadas y al lado de él otro niño de la misma edad riéndose. Del otro lado del niño que llora, hay dos niñas sonriendo. Sobre las cabezas de los niños de la fotografía aparecen sus respectivos nombres, de der. a izq: Carlo, Joaquín, Bruno, Cecilia, Andrea. Se escucha, en off, una conversación entre Titina y yo en la cual le pregunto qué cosas del abuelo conservó después de falleciera, porque sé que regaló muchas cosas. Me dice que casi nada, alguna cosa que quedó en Pinamar. Dice que la cámara de filmar se la dio a Álvaro, y que la cámara de fotos la tengo yo porque me la regalo él antes. Le digo que sí, que todavía la tengo y la uso.

Un armario en un estar de colores cálidos. Entro con una escalera, me subo y abro el armario. Estiro el brazo hasta el fondo del armario y saco varias bolsas. Luego, consigo sacar, con dificultad, un montón de cajas.

Bajo de la escalera y abro las cajas. Dentro hay muchas fotografías impresas. Vuelvo a subir a la escalera y del fondo del armario saco varias cajas alargadas y grises. Dentro hay diapositivas. Dejo la escalera y el armario abierto y me voy.

Estoy sentada en el escritorio del estar junto a Titina. Yo estoy acomodando las fotografías en grupos y Titina me asiste. Lleva sus grandes lentes. Prendo la luz para que veamos mejor. En determinado momento, le pregunto hace cuánto es que están guardadas estas fotos en el armario. Dice que desde siempre, y que cada vez fueron viéndolas menos.

Vemos en detalle algunas fotografías en las que aparece Roberto. En algunas más joven, en otras más veterano. Es un hombre muy alto, con cabello oscuro y frondoso cuando era joven, y muy blanco de veterano. Seleccione una fotografía donde se lo ve, de joven, vestido con un short corto abrazado de otros jóvenes. Se escucha, en off, a Titina

que explica que esa foto es de los campamentos a los que él iba. Que fue ahí dónde empezó a sacar fotos y a interesarse de verdad por el tema, al punto de poner un laboratorio de revelado en la cocina. Luego se ven un par de fotos de una casa de barrio, y un gato en un balcón.

Volvemos a la imagen en la que Titina y yo estamos en el escritorio. Titina cuenta que al principio él hacía funciones para sus hijos cuando ellos volvían de viaje, para mostrar las fotos que sacaba. Pero que después dejó de hacerlas, al punto que ni ellos veían las fotos. Le digo que yo no sabía que el abuelo había sacado fotos, o que le gustaba de verdad. Que me enteré por ella cuando él falleció. Titina no dice nada. Le pregunto si tiene un visor para ver las diapositivas.

Se ve un cuadrado de un color levemente amarillento. Es la lámpara de un visor de diapositivas. Aparece la primer diapositiva y se escucha el sonido que hace el aparato al colocarla sobre la lámpara. La diapositiva consiste en dos fotografías que se encuentran dispuestas de forma vertical una sobre la otra. La primera es la foto de una playa, y la segunda foto que hay debajo es un edificio blanco y moderno. Las diapositivas se conservaron bien con el correr de los años³⁴.

La diapositiva cambia a otra y se vuelve a escuchar el sonido. Esta vez vuelven a ser dos fotos en una diapositiva pero ordenadas de forma horizontal. Ambas son de una calle con empedrado amarillo y construcciones de la misma tonalidad³⁵.

Vemos una sólo fotografía y vemos una calle de características similares a la anterior. El día está más nublado y las casas son algunas celestes, otra azul, alguna rosada y otra amarilla³⁶.

Vemos una fotografía en la que aparece Titina. Se encuentra parada en lo que parecen ser la ruinas de algún templo o construcción romana, o un cementerio. Es un sitio bastante extraño y no se termina de entender lo que es. Titina viste un pantalón negro, un buzo negro y una camisa blanca. Tiene el cabello corto y oscuro. Detrás de ellas hay muchos arbustos con rosas muy rojas, y algunas blancas³⁷.

Una fotografía en la que se ve un especie de arena, tipo el Coliseo, claramente antigua por el estado en el que están sus columnas³⁸.

³⁴ Ver anexo 11.5.1, p. 132.

³⁵ Ver anexo 11.5.2, p. 132.

³⁶ Ver anexo 11.5.3, p. 133.

³⁷ Ver anexo 11.5.4, p. 133.

³⁸ Ver anexo 11.5.5, p. 134.

Una fotografía de un puerto de botes pequeños. Vemos la orilla el agua plagada de botes de color blanco, rojo, celeste y amarillo.

Una fotografía de un parque con personas sentadas³⁹.

Sobre la serie de fotografías se escucha una conversación entre Titina y yo. Le pregunto si el abuelo sacaba las fotos considerando que hacía “arte”. Titina contesta que no, que él lo hacía porque le gustaba y porque quería compartir recuerdos con la familia.

Se ve la última fotografía en la que vemos a un hombre de espaldas liberando a una paloma en el aire⁴⁰.

Titina está parada en el estar en frente a una impresora. La impresión finaliza y Titina retira la hoja de la máquina. Va hacia el fondo del estar.

Titina coloca una imagen de una playa al lado de un caballete con un lienzo en blanco.

Titina explica que hace varios meses que no pinta. Que pone una foto, selecciona los colores, elige el lienzo, y después el lienzo se queda ahí quieto. Pero que cuando pinta entra en trance. Le pido que me muestre cuáles de los cuadros que tiene colgados pintó ella.

Vemos a Titina parada en el comedor. Señala varios de los cuadros que están colgados y dice que son suyos. Señala otro par y comenta que esos son de Álvaro y que se nota porque son mejores. Dice que ella no es artista, que Álvaro sí. Que ella es copista. Le pregunto por qué dice eso, qué significa hacer arte para ella.

Una serie de cuadros de puertos, campos y flores.

En detalle vemos, intercaladas, las firmas de Titina y de Álvaro en óleo.

Vemos a Titina seleccionando tubos de óleo. Sobre esa imagen se escucha su voz, en off, que explica que para ella hacer arte es crear algo que no existe, embellecer la naturaleza o no pero crear algo distinto.

Titina está sentada frente al lienzo. Le vuelvo a preguntar, en off, por qué dice que ella no es artista y si piensa que el abuelo fue artista. Contesta que al abuelo le gustaba el arte y le apasionaba la música pero que nunca creó nada, y que para ella el artista tiene que crear. Álvaro, su hijo pinta cuadros compuestos por él y que por eso crea.

Titina habla de que no tiene imaginación y que por eso nunca podría crear nada de cero. Le pregunto con qué fundamento dice eso. Cuenta que ella quiso ser escritora, pero que como no tiene imaginación nunca escribió nada. Ser escritora era su sueño y no lo

³⁹ Ver anexo 11.5.6, p. 134.

⁴⁰ Ver anexo 11.5.8, p. 135.

cumplió, primero, porque en ese momento una mujer tenía que quedarse en la casa cuidando a los hijos. Después porque se dio cuenta que, si bien sabía redactar bien, no tenía lo necesario como para escribir algo original.

Titina y yo estamos sentadas en la cocina, enfrentadas, tomando el té. La cocina tiene una mesa pequeña en el medio con dos banquitos. Se escucha el tic tac de un reloj, y la luz entra cálida por la ventana. Le pregunto si se acuerda de esos poemas que escribió cuando era niña, que una vez me contó. Dice que vagamente. Le pido que los recite.

Titina recita: “Llegó la primavera. Cargados de flores trae los brazos. De trinos y colores para dejarlos a su paso”. Dice que se acuerda de otro que empezaba así: “Las golondrinas, que vienen, que van, quizás en la proa de un barco velero...”. Señala que son cursilerías. Le pregunto si los tiene así puedo verlos. Me dice que los tiró. Le pregunto por qué y contesta porque no eran buenos. Se escucha el tic tac del reloj. Titina toma un sorbo de té.

Titina está en frente a una biblioteca con muchos libros. Cuenta cuáles son sus escritores favoritos, entre ellos menciona a Saramago y a Borges. Yo, en off, le digo que uno de mis escritores favoritos es Bolaño porque me gusta lo que dice que para vivir, para crear, “hay que meter la cabeza en el abismo”. Titina dice que no le gusta, que lo intentó leer pero le parece demasiado raro e intenso. Que es como con la música: prefiere a Mozart antes que a Beethoven.

Es de noche. Titina está de camión blanco sentada en la cama de su habitación. En la mesa de luz hay una lámpara encendida que emana una luz cálida.

Titina está en la cocina y prepara un té de Tilo. Se escucha el Primer Movimiento de la Sonata núm. 14 de Beethoven. Titina vuelve a su cuarto.

Titina está acostada en la cama. Se escucha la televisión de fondo. Titina comenta que le gustan las series tipo “novela negra”, un poco truculentas y que a mi madre no le guste que ella las mire. En off, le pido que se defina a sí misma. Me dice que siente que es una buena persona pero que es demasiado cómoda. Dice que le hubiese gustado no escatimar tanto “en entrega”. Le pregunto qué quiere decir con eso. Contesta que en entrega a los demás, que le hubiese gustado dar más. No lo hizo por miedo a sentir demasiado, a que se desborden sus emociones. La cámara se queda unos instantes con ella. Luego me dice que le está dando sueño y que va a apagar la televisión.

Corte a negro.

CAPÍTULO 2:

Sobre el negro se lee una placa que dice: “El despertar”. Se escucha el Segundo Movimiento de la Sonata núm. 14 de Beethoven.

Estoy parada frente a un edificio sobre una calle con árboles altos. Lo observo. Detrás de mí se ve el Puente Sarmiento y Bulevar Artigas desde las alturas.

El living de Mimosa con los ventanales abiertos. Aparece Mimosa caminando y yo detrás con una pila de cuadernos.

Mimosa y yo estamos sentadas en el sillón. Estamos mirando los libros, que son álbumes fotográficos. Me dice que si estoy buscando fotos de Víctor de joven acá hay un montón. Miramos fotos y las comentamos durante un rato. Vemos varias de él en la facultad de Ingeniería con compañeros. En el trabajo. Cuando vivieron en Perú.

Vemos las fotos en detalle.

En determinado momento, llegamos a una fotografía de Víctor tocando la guitarra.

Todavía sentadas en el sillón mirando los álbumes, le pregunto a Mimosa por qué cree que Víctor no siguió componiendo música después de trabajar con Miguel Castro. Mimosa dice que no le daba el tiempo porque tenía que trabajar. Que era un hobby en el cual él era muy bueno pero que fue dejándolo de lado cada vez más. Dice que igual él nunca paró de tocar hasta ahora.

La cámara sigue a Mimosa que camina hasta el comedor. Se sienta en una silla. La cámara enfoca a Víctor quien parece estar dormido sentado en la poltrona amarilla. Suena el teléfono y Mimosa contesta. Habla con alguien y le desea feliz cumpleaños. Cuando corta le pregunto quién era y me dice que es su nieta. Me cuenta que cumple 14 años y que, como es golfista, hoy tenía que estar jugando en Punta del Este y por eso tienen que hablar por teléfono. Dice que tiene más de 30 trofeos y que juega desde los 9 años. Le pregunto a Mimosa si ella quiere dedicarse al golf. Mimosa dice que le parece divino que su nieta haga un deporte pero que el estudio es el estudio. La cámara se queda unos instantes con la imagen de Víctor sentado en la poltrona, aparentemente dormido. Suena el Segundo Movimiento de la Sonata núm. 14 de Beethoven.

Vemos el cursor de escribir parpadeante sobre un documento en blanco.

Estoy sentada en el muelle mirando un cuaderno en blanco. Se sienten las gaviotas. Me levanto y me voy.

Camino por la calle Parva Domus.

La fachada de mi casa amarillo pastel sobre Parva Domus. Entro y cierro la puerta. Cesa la música.

Estoy sentada frente al piano abierto. Detrás de mí se ve la ventana que da a la calle. Se escuchan las gaviotas a lo lejos. Se escucha la puerta que se abre, y la voz, en off, de Mariana que me saluda. Me doy vuelta y la saludo. Me pregunta si estaba tocando el piano y le contesto que no.

Estamos Mariana, Titina y yo sentadas en un sillón de cuero, al lado del piano blanco. Detrás está la ventana que da a la calle. Frente al sillón hay una mesa ratona con tazas de té y scones. Mariana pregunta si están saliendo bien en el video. Titina me pregunta sobre cómo va mi tesis. Luego me pregunta si voy a volver a estudiar en la Escuela Universitaria de Música. Contesto que no lo sé todavía. Mariana dice que cada vez toco menos el piano. Le digo que al estar el piano en el living me cuesta un poco más. Me dice a que a ella no le molesta.

Mariana sirve más té. Le pregunto qué sintió cuando empecé a estudiar piano. Dice que al principio le pareció raro. Le digo si se acuerda qué me dijo cuando decidí no estudiar Medicina al igual que ella. Eso de que “si quería trabajar en un supermercado estaba bien”. Me dice que no se acuerda, que no cree que me haya dicho eso porque no lo siente ahora, aunque si se desilusionó un poco con la idea de que no iba a estudiar Medicina.

Vuelvo con una cámara de fotos y se la doy a Titina. Le digo que es la cámara del abuelo. Dice que se acuerda. Mariana contesta que ella no la había visto antes y Titina le dice que es porque Roberto la tenía guardada debajo de la cama. Yo le digo a Titina que me parece raro que el abuelo me haya regalado una cámara, pero que nunca me haya hablado de sus fotos. Mariana contesta que él era reservado. Yo digo que sí pero igual que me llama la atención. Le comento a Titina que siempre me pareció extraño aquello que me comentó de que el abuelo nunca le había hablado sobre la música de Heriberto, y que ella considera que es porque él no sabía o que si sabía fue porque no le dio importancia. Luego le comento que también me llama la atención el hecho que Roberto tampoco me haya hablado sobre sus fotografías. Titina dice que quizás no me mostró las fotos porque pensó que no eran buenas o que no me iban a importar.

Las fotos de Roberto desperdigadas en un escritorio. De fondo se escucha una conversación entre Mariana y Titina.

Titina mira libros en una biblioteca que está colgada sobre una pared. Detrás se ve la cama de acolchado rojo y la pared con el poster de Pink Floyd. Titina murmura los títulos que ve. Señala que tengo muchos de Saramago, y de Bolaño también.

Titina está sentada en la cama con un libro de Saramago en la falda. A su lado hay una gata de pelaje blanco y negro. Cuenta que ella estudió bibliotecología porque el abuelo se lo sugirió, que ella no lo había pensado antes. Dice que le dijo algo así como “no puedo verte más ahí leyendo novelas”. Le pregunto por qué no escribió durante ese tiempo. Dice que era una pérdida de tiempo, que entre los hijos y el trabajo se tenía que concentrar en lo que importaba. Le pregunto por qué no prueba escribir ahora. Dice que a esta altura ya no tiene ganas.

El patio de la casa de Titina vacío. Se escucha el viento entre los árboles. El día está despejado.

Desde la cocina salen Álvaro y Titina.

Álvaro y Titina están sentados conversando en el patio.

Álvaro se dirige hacia un depósito que hay en el fondo del patio. La cámara lo sigue.

El depósito está lleno de muebles y cuadros. Está venido a menos y los vidrios de las ventanas están rotos dejando pasar las plantas.

Álvaro cuenta que acá pintó durante muchos años. Le pido, en off, que me cuente sobre eso. Álvaro cuenta que empezó a pintar cuando tenía 17 años y que se obsesionó. Dice que él quería dedicarse a ser pintor pero que la primera vez que quiso exponer sus pinturas en el Banco República lo rechazaron, y ahí se dio cuenta que capaz no tenía lo que necesitaba.

Álvaro saca unos cuadros que están apoyados y dice que son de él, que algunos los guarda acá porque no le da el lugar en su casa.

Le pregunto por qué dejó de pintar. Él dice que en su momento se desmotivó pero que volvió a pintar desde inicios del 2000.

Le pregunto si se piensa a sí mismo como artista. Álvaro contesta que no es artista pintando pero que podría pensarse a sí mismo como artista programando. Explica que es su pasión y que programar lo llena incluso más que pintar, porque pone mucha creatividad en eso. Así que, en ese sentido, se piensa a sí mismo como artista.

El cursor parpadeante sobre el documento en blanco.

El piano contra la ventana. Se escucha el silencio, y las gaviotas a lo lejos. La cámara está siendo acomodada y se mueve torpemente. Entro parcialmente en cuadro, acomodando la cámara. Coloco mi mano frente a la cámara, hago foco y luego me sitúo frente a ella. Miro a cámara. Digo que quiero hablar sobre mí.

El momento se repite un par de veces donde reformulo la forma en la que hablo, hasta que finalmente apago la cámara.

Estoy sentada en un ómnibus. Por la ventanilla se ve la rambla de Montevideo y el mar. Se escucha el siguiente audio de WhatsApp que le envíe a ALEJANDRO (50).

Voz en off Andrea:

“Ale, ¿cómo estás? Che, tengo una propuesta para hacerte... en realidad no es una propuesta, es más bien un favor... y es que me hagas una entrevista”.

Vemos un living-comedor con pisos de madera y con las paredes repletas de bibliotecas con libros apilados. Casi que no hay espacios vacíos ni en las paredes ni en las mesas de la habitación, hay muchos libros, dibujos y pequeños objetos por doquier. Se ve una mesa de madera en el medio con dos sillas en cada lado. Sobre la mesa hay tazas de té, una lámpara, una tetera y un par de vasos. A izquierda de cuadro se ve la puerta de entrada. Entro en cuadro con una gata gris en brazos y luego me dirijo hacia la cocina, al lado de la puerta de entrada. Quedo de espaldas a la cámara. Se escucha la voz en off de Alejandro que me pregunta si es necesario que él me haga preguntas en cierto orden, o si puede saltar de atrás para adelante considerando que yo después puedo editar y poner las partes que quiera. Le contesto que puede hacerlo como quiera, que es una conversación.

Me acerco hacia la mesa y atrás de mí entra Alejandro. Es más bajo que yo, es pelado y tiene un bigote gris. Nos sentamos en la mesa, quedando de perfil a la cámara. Alejandro me pregunta si cambié desde que empecé esta película. Le contesto que sí. Le cuento que descubrí, haciendo la película, que tendía a externalizar el problema. Pensaba que sólo se trataba del “afuera”, pero que el problema también tenía que ver conmigo. Alejandro me pregunta si creo que el audio se escucha. Yo miro a cámara y le contesto que me parece que sí.

Corte a negro. Sobre el negro se escucha la voz de Alejandro que me pide que volvamos al principio.

Estoy acostada en la cama de acolchado rojo, en mi cuarto. Tengo la guitarra sobre el pecho y toco series de acordes. Paro, hago melodías, tarareo y así sucesivamente.

Voice over Andrea:

Supongo que el primer indicio fue Beethoven. Mi padre tenía un disco de piezas de piano en el cual estaba la Sonata para piano nº 14, la sonata “Claro de Luna”. Yo quería poder hacer algo que se sintiera como eso. Demoré bastantes años en empezar a tocar el piano desde que me interesé por esa pieza en particular. Quise ser cantante también. Primero empecé por la guitarra. La abandoné. Recién a los 16 empecé piano. En ese momento decidí que la música no podía ser un hobby. No quería que fuese un hobby. Iba a estudiar

Medicina pero tenía un mal presentimiento. No era que la profesión no me interesase, es que sentía que mi vida iba a tomar un rumbo del cual no estaba convencida. No soy “natural” para la música, para nada, siempre me costó. Sin embargo, yo sentía que la música tenía que ser importante. Tenía que ser el centro. ¿Por qué querer que el eje de tu vida sea algo que te genera tanta angustia? No sé. Lo curioso es que nunca aprendí a tocar esa Sonata.

Volvemos a la casa de Alejandro. Vemos un balcón pequeño y gris, lleno de plantas en macetas. La gata gris juega entre las plantas. En el balcón hay una mesa de madera pequeña con unos banquitos. Al fondo se ven las copas de los árboles y la calle Juan Benito Blanco. Entro con una carpeta, detrás viene Alejandro, y nos sentamos en la mesa. Alejandro lleva una bandeja con una tetera y pequeñas tazas de té. Mientras Alejandro sirve el té yo saco unos papeles de la carpeta. Le digo a Alejandro que son las pocas fotos de mí tocando que tengo. Se las muestro. Alejandro se ríe. Le cuento que empecé clases de canto recién ahora, si bien siempre quise. Le digo que recién me animé porque cantar me da vergüenza y que no creo pueda acostumbrarme a mi voz. Él me dice que no es fácil y que le pasa lo mismo. Le digo que lo que me pasa a mí es que quiero empezar a hacer más música porque quiero sentir que hice algo. Alejandro me pregunta qué pasa con la música que compuse con Álvaro, qué pasa con “Cuadro Negro”.

Alejandro y yo escuchamos el último tema del disco “A dos cuartos” en el living-comedor. Es música ambient.

Vemos la tapa del disco en detalle. Es en blanco y negro. Son un montón de ventanas de apartamento que colapsan y caen, generando una sensación de vértigo⁴¹.

En un momento le digo a Alejandro que me da miedo no sentir que “hice algo” con esto por el hecho de que no fue reconocido, que no lo escuchó nadie aunque esté en Spotify. Él me pregunta si con Niña Lobo sentí que hice algo por el hecho de que sea una banda conocida.

Estoy sentada en un ómnibus con teclado. Todavía se escucha la música ambient de Cuadro Negro. La música va desapareciendo.

La fachada de una casa en Cordón. La puerta es de madera, y en el piso superior hay un pequeño balcón.

Vemos unas escaleras. La cámara sube las escaleras, en mano y en plano secuencia, hasta llegar a un estar donde vemos a CAMILA RODRÍGUEZ (24), CAMILA

⁴¹ Ver anexo 11.7, p. 137.

BUSTILLO (28), ISABEL (20) y JULIA (25). Cada una tiene un instrumento: las Camilas tienen guitarras, Isabel un bajo y Julia unos platillos guardados en un estuche. Me saludan. Están conversando a los gritos. En determinado momento Julia entra a una sala y las demás la siguen.

Vemos una sala de ensayo con una batería y varios equipos de amplificación. Yo hago foco con la cámara y me sitúo al lado de Isabel. Comenzamos a armar los instrumentos mientras hablamos. Sobre esa imagen se escucha el inicio del episodio núm. 10 del podcast *La La La* de Belén Fourmet, en el cual entrevista a Camila Rodríguez por Niña Lobo. El episodio comienza con la conductora hablando sobre los inicios de Niña Lobo. Fourmet explica que la banda, con menos de un año de vida, consiguió fechas como en el festival de Núcleo Distante, un toque compartido con La Mujer Pájaro y una fecha como invitadas a un show de Martín Rivero. Cuenta que apareció en la escena con fuerza y que es la “nueva sensación”. Luego se escucha un episodio de la radio *Isla de Encanta*, emitido el 21 de julio del 2019, conducido por Pedro Dalton y Nelson Barceló. El episodio comienza con la canción *Domingo* de Niña Lobo. Luego corta a una conversación entre Nelson y Pedro quienes explican los inicios de la banda. Pedro le pide a Nelson que haga la gestión para que Niña Lobo vaya a tocar a la radio. Luego pasan *Casa Deshabitada*.

Un fragmento del show de Núcleo Distante en la Sala Hugo Balzo. Estamos tocando *Casa Deshabitada*.

Un fragmento de Camila tocando *Balada* junto a Pedro Dalton en la radio Isla de Encanta.

Vemos digitalizaciones de recortes de diarios. El primero es de El País: una selección de artistas mujeres entre las cuales estamos nosotras. El segundo es de El Observador: una selección de Lo Nuevo en Discos entre los cuales aparece nuestro segundo EP Migrar. Y luego otra selección de discos del diario El País en la que volvemos a aparecer con nuestros dos EP.

Un fragmento a una entrevista Nacho Sánchez que le realizan a Santiago Motorizado, el cantante de *Él Mató a un Policía Motorizado*, quien dice que Niña Lobo es el último gran descubrimiento musical que experimentó.

Un fragmento de un episodio de *De Arriba Un Rayo*, fragmento conducido por Guillermo Perazzo y Hugo Díaz. Están entrevistando a Camila Rodríguez y Camila Bustillo. Perazzo señala que invitaron a la banda a tocar en el Montevideo Rock. Luego, Díaz les dice que Niña Lobo está sonando no sólo en la escena indie sino en la escena en

general, que es la nueva banda a prestarle atención. Les pregunta si ellas son conscientes de eso. Camila Rodríguez contesta que no, Camila Bustillo contesta que sí.

Estoy caminando por la calle con el teclado en la espalda. Es de noche. Se escucha, en off, una conversación entre Alejandro y yo. Él me dice que yo creo que Niña Lobo no habla de mí. Le contesto que tiene razón. Me dice que si pienso eso entonces me veo a mí misma como un engranaje dentro de un grupo que hace cosas artísticas, pero que me pienso como un pistón. Yo me río, burlándome de mí misma, y le digo que soy “una servidora”. Me pregunta si estoy conforme con ese lugar y le contesto que no. Dice a que a esta altura alguien podría hacer una película sobre crear, y las trancas de crear, y que yo sería un personaje más.

Estoy sentada en el ómnibus con el teclado. Se escucha la conversación entre Alejandro y yo. Me pregunta qué descubrí haciendo la película. Le digo que encontré un problema. Que “crear” me da miedo. Y que ese miedo va más allá del “crear, que se filtra por todas partes. Alejandro me pregunta qué tiene que pasar para que la película llegue a buen puerto, si expone el problema o revela su solución. Le contesto que sólo lo expone. Él dice que, para él, el arte tiene que ampliar la duda, que sino es ciencia.

Estoy sentada en el muelle con la guitarra tocando la pieza de *Fue una vez....* Se escucha el sonido del agua rompiendo contra el muelle.

Vemos la costa de Montevideo. Está atardeciendo. De fondo todavía se escucha la pieza compuesta por Víctor. Luego se escucha un audio de WhatsApp que me envió Mariana.

Voz en off Mariana:

“Hola, Andre. ¿Cómo andás? Estamos con Martín yendo a comprar comida a Blanes, alguna pasta. Si tenés alguna preferencia tenés 10 minutos para decirme, sino ta. Pensaba hacer algo a la parrilla pero no nos daba el tiempo y no te desperté porque no sabía a qué hora te acostaste, y no me daba el tiempo a mí de esperarte. Porque falleció Víctor Heriberto. La abuela me había mandado un mensaje pero no lo vi hasta que me llamó a las 12 y pico, y hasta las 13 era el velorio. Así que volando fui, así por lo menos iba yo. No estaba el cajón así que... fue como... saludamos a Mimosa y a Andrés, y quedamos que un día íbamos a tomar el té con ella. Hablamos de ti. Avísame cualquier cosa”.

Luego se escucha una conversación entre Mariana y yo en la que me plantea que es mejor que espere para hablar con Mimosa, que ella tiene que hacer su duelo. Me quejo de que no me haya despertado el día que Heriberto falleció para ir a su velorio.

El muelle vacío.

Estoy sentada en la cama de acolchado rojo. Agarro el celular y hago una llamada en altavoz. Se escucha el tono y luego la voz de Titina que me saluda. Le pregunto cómo está y me dice que bien. Le doy las gracias por el regalo de cumpleaños que me envió a través de mamá. Le pregunto si supo algo de Mimosa. Me dice que no ha vuelto a hablar con ella. Le pregunto si le parece que está bien que la llame ahora, como no hablé con ella todavía porque me dijeron que espere. Me dice que sí. Hablamos un poco más y luego nos despedimos.

Hago otra llamada. Atiende Mimosa y le digo que soy yo. Me saluda. Le pregunto cómo estoy y le doy mi pésame por el fallecimiento de Víctor. Le pido perdón por no haber llamado antes. Hablamos sobre cosas varias, sobre mi tesis y sobre su nieta. En determinado momento me dice que ordenando las cosas de Víctor encontró el número de Oteque, el técnico en sonido, para que me ponga en contacto con él para hablar sobre las películas de Miguel Castro. Anoto el número en una hoja de papel que hay sobre el escritorio. Le digo que me gustaría reunirme con ella y la abuela para tomar el té. Me dice que claro que sí. Le doy las gracias y nos despedimos.

La pantalla de la computadora. Vemos un mail, marcado como no leído, de Miguel Castro dirigido a Andrea Pérez. Se abre el mail y en el cuerpo Miguel escribe que conoce a Víctor, que fue un gran amigo de su padre.

MIGUEL, el hijo de Miguel Castro cineasta, está sentado en una silla blanca al lado de una mesa blanca, en un patio con palos borrachos florecidos. Detrás de él se ve una cafetería. Se encuentra en el café del Museo de Artes Visuales. Es un hombre alto y de cabello oscuro. Miguel habla sobre la actividad de su padre, cuenta cómo fue el rodaje de *Fue una vez...*. Hablamos sobre Víctor y sobre Miguel Castro.

Miguel y yo estamos sentados en la mesa tomando café. Sobre la mesa hay una computadora. Detrás de nosotros se ve el museo.

En el mismo lugar pero más avanzada la tarde, entra Titina bajando las escaleras que dan al café, con ayuda de Mariana. Mimosa va detrás de las dos.

Miguel y Mimosa se dan un abrazo. Conversan unos instantes y la cámara se queda con ellos.

Mimosa, Titina, Mariana y yo estamos sentadas tomando el té en las mesitas blancas de fuera del café. Con la computadora sobre la mesa, les muestro el cortometraje *Fue una vez...*. Se escucha la música de Víctor. Luego, conversamos sobre Víctor.

Titina me pregunta cómo va la música y le contesto que bien. Mimosa me pregunta qué estoy haciendo ahora y le cuento sobre Niña Lobo y mis canciones.

Mimosa, Titina, Mariana y yo pasemos por el museo. Por los grandes ventanales del lugar se ve que está atardeciendo.

EPÍLOGO:

El cursor parpadeante sobre un documento en blanco. En la pantalla el cursor escribe: “movimiento”. Se escucha el inicio del Tercer Movimiento de la Sonata núm. 14 de Beethoven hasta que la música hace una pausa.

Estoy sentada en el living de mi casa con Mariana, mirando el informativo. Es de noche. En determinado momento le pido que me cuente de nuevo esa historia del Adagio de Albinoni. Mariana cuenta que yo tenía cuatro años y que íbamos los cuatro en el auto. Ella, papá, mi hermana y yo. De repente en la radio empezó a sonar el Adagio de Albinoni y que después de un rato yo dije “¿qué le pasa al señor? ¿se le murió la mamá?”. Le pregunto qué sintió ella en ese momento. Mariana contesta que cuentan esa anécdota porque siempre les pareció un comentario entre triste y gracioso viniendo de una niña.

Estoy manejando un auto por la rambla de Montevideo, por la ventanilla se ve el mar. Se escucha el Adagio de Albinoni.

Vemos un reflejo de mí en un espejo. Me estoy filmando a mí misma. Detrás de mí se ve la ventana que da a la calle Parva Domus. Sobre el espejo se ven las dos fotografías, la familiar y la de los edificios en blanco y negro. Coloco la cámara en un trípode. En un primer momento, hago foco sobre las fotografías. Luego, acomodo el foco en mí. Salgo de cuadro. Vuelvo con la guitarra y el celular. Hago una llamada en altavoz. Me contesta Camila Rodríguez. Le cuento que quiero mostrarle una canción que hice que creo que puede servir para Niña Lobo. Le digo que para mí ella tiene que cantar el estribillo conmigo. Me dice que la toque. Empiezo a tocar. La canción dice: “Me gustaría decir que es mentira que tengo más para darles. Quisiera sentir todavía lo que sentí ayer. Me gustaría decir que es mentira que no me sentía tan mal como decía... pero no. No tengo imaginación, no tengo imaginación, no tengo imaginación, no tengo...”.

Corte a negro.

Sobre el negro aparece el título de la película: *Nosotros y el arte*.

Todavía se escucha mi conversación con Camila sobre la canción, con intermitentes tocadas de la canción en sí. Aparecen los créditos finales.

8. Producción

8.1. Ficha técnica

Título: *Nosotros y el arte*

Género: Largometraje Documental

Dirección y guión: Andrea Pérez Stevenazzi

Producción: Andrea Pérez Stevenazzi

Jefe de Producción: Danila Mazzarelli

Cámara: Luis Pedro Valdés

Sonido y post: Álvaro Riet

Montaje y Color: Facundo Sosa

Formato de captura: Cine Digital

Formato de finalización: 4k

Duración estimada: 50 minutos

Lugar de producción: Montevideo, Uruguay

8.2. Plan de producción

Etapa	Fecha
Desarrollo	Octubre-Diciembre 2019
Pre-producción	Enero-Abril 2020
Rodaje	Noviembre 2019-Febrero 2020 ⁴² / Noviembre-Diciembre 2020
Edición y post-producción	Enero-Febrero 2021
Promoción	Marzo 2021
Estreno	Abril 2021

⁴² Se incluye el proceso de filmación del material ya filmado.

8.3. Plan de rodaje

Día n°	Locación	Escena	Personajes
1	Casa Mimosa	Fachada edificio. Mimosa en el living, abre ventanas. Mimosa busca las guitarras de Víctor. Mimosa sentada en la cama de su habitación.	Mimosa
2	Casa Mimosa	Mimosa y yo miramos fotos de Víctor.* ⁴³	Mimosa Andrea
3	Montevideo	Ómnibus hacia Buceo*.	Andrea
4	Casa Titina	Fachada de la casa. Titina y yo tomamos el té en el patio. Titina en el cuarto de Roberto.	Titina Andrea
5	Casa Titina	Titina y yo observamos fotografías de Roberto.*	Titina Andrea
6	Casa Titina	Titina en el estar con el caballete de pintar.	Titina.

⁴³ Las escenas que cuentan con un asterisco son aquellas en las que yo no opero la cámara, sino que hay un camarógrafo aparte.

		Titina observando su biblioteca.	
7	Casa Titina	Titina recita poemas en el patio. Titina mira televisión en su cuarto. Álvaro y Titina en el patio. Álvaro en el depósito con los cuadros.	Titina Andrea Álvaro
8	Cinemateca	Fachada de Cinemateca. Ingreso/boletería. Biblioteca de Cinemateca.	Andrea Guillermina
9	Casa Andrea	Filmación de computadora: búsquedas en Internet, mails al Archivo de Cinemateca, mails a Miguel Castro hijo. Visionado de cortos de Miguel Castro. Fachada de mi casa, salgo a la calle.*	Andrea
10	Casa Andrea	Mi casa con el piano, los teclados y la guitarra.	Andrea

		Yo sentada en el piano contra la ventana. Escribiendo en la computadora. Mirando revistas de cine uruguayo. Tocando la guitarra en mi cuarto.*	
11	Muelle de Punta Carretas	Secuencia inicial en el muelle. Interpretación música Víctor. Costa de Montevideo.*	Andrea
12	Montevideo	Ómnibus a Pocitos. Secuencia auto / Adagio de Albinoni.*	Andrea
13	Casa Andrea	Té con Mariana, Titina y yo. Titina en mi cuarto.	Andrea Mariana Titina
14	Casa Andrea	Conversación sobre Adagio de Albinoni con Mariana.	Andrea Mariana
15	Casa Andrea	Llamada a Mimosa y Titina. Mail a Miguel Castro hijo.	Andrea
16	Café del MNAV	Café y conversación con Miguel Castro hijo.	Andrea Miguel Mariana

		Café y visionado de cortos con Mimosa, Titina, Mariana y yo.*	Titina Mimosa
17	Sala de ensayo Jackson	Ensayo de Niña Lobo. Retorno a casa en ómnibus.*	Andrea Camila Rodríguez Camila Bustillo Isabel Palomeque Julia Guerriero
18	Casa Andrea	Reflejo de mí misma escribiendo, luego filmando reflejo. Composición musical vía telefónica.	Andrea Camila Rodríguez
19	Casa Andrea / Casa Titina	Escena de Navidad. Mariana sale por la puerta hacia el auto. Recorrido en el auto por Montevideo. Fachada Casa de Titina. Recorrido por casa. Presentación familia en el patio. Almuerzo navideño. Escritura de arbol genealógico.	Andrea Mariana Titina Familia Stevenazzi-Rivas

Este plan de rodaje prevé la filmación de las escenas propuestas en el tratamiento. Sin embargo, el plan no incluye la totalidad de las mismas porque algunas ya fueron filmadas.

8.4. Presupuesto

8.4.1. Resumen

Concepto		Pesos UY	Dólares ⁴⁴
1	Honorarios pre-producción	70.000	1.626
2	Gastos pre-producción	40.000	929
3	Honorarios rodaje	390.400	9.072
4	Gastos rodaje	317.442	7.377
5	Post de imagen y sonido	289.800	6.734
6	Gastos promoción	210.000	4.880
	Subtotal:	1.317.642	30.621
	Imprevistos 7%:	92.234	2.143
	Total:	1.409.876	32.764

8.4.2. Desglose

Concepto	Cantidad	x	Tarifa	Subtotal
PRE-PRODUCCIÓN				
Honorarios				
Dirección & Guión & Producción	1	global	\$70.000	\$70.000
			Subtotal:	\$70.000
Gastos pre-producción				
Impresiones	1	global	\$3.000	\$3.000
Transporte	1	global	\$2.000	\$2.000
Telefonía	1	global	\$10.000	\$10.000
Teaser	1	global	\$15.000	\$15.000
Dossier	1	global	\$10.000	\$10.000

⁴⁴ La conversión de pesos uruguayos a dólares se ha realizado en base a la cotización del dólar estadounidense del día 29 de marzo de 2020 a 43,04 pesos uruguayos. La relación entre la cantidad en pesos y en dólares no es exacta a causa del redondeo.

			Subtotal:	\$40.000
RODAJE				
Honorarios				
Dirección	1	global	\$70.000	\$70.000
Jefe de Producción	1	global	\$50.000	\$50.000
Cámara	9	jornada	\$13.800	\$124.200
Dir. Sonido / Sonido Directo ⁴⁵	17	jornada	\$8.600	\$146.200
			Subtotal:	\$390.400
Gastos de rodaje				
Alimentación	1	global	\$40.000	\$40.000
Obsequios elenco	1	global	\$6.000	\$6.000
Transporte (alquiler + nafta)	1	global	\$20.000	\$20.000
Discos duros	3	unidades	\$2.150	\$6.450
Alquiler cámara ⁴⁶	19	jornada	\$10.757	\$204.392
Seguro	19	jornada	\$1.400	\$26.600
Petite Cash y primeros auxilios	1	global	\$14.000	\$14.000
			Subtotal:	\$317.442
POST-PRODUCCIÓN				
Post de imagen y sonido				
Montajista ⁴⁷	1	global	\$120.000	\$120.000
Post Color	1	global	\$50.000	\$50.000
Post Sonido	1	global	\$70.000	\$70.000
Coordinador post	1	global	\$25.800	\$25.800
Grabación <i>voice over</i>	2	jornada	\$4.000	\$4.000
Diseño créditos	1	global	\$20.000	\$20.000
			Subtotal:	\$289.800

⁴⁵ La persona encargada de desempeñar el rol de Director de Sonido y Sonido Directo cuenta con sus propios equipos por lo cual no figuran aparte en el presupuesto.

⁴⁶ Se contempla únicamente el alquiler de la cámara ya que el camarógrafo cuenta con los accesorios y el estabilizador necesarios.

⁴⁷ La persona encargada de desempeñar el rol de Montajista y Post de Color cuenta con su propia isla de edición por lo cual el gasto no figura aparte en el presupuesto.

DISTRIBUCIÓN				
Gastos promoción				
Tarifa de festivales	1	global	\$25.000	\$25.000
Diseño gráfico de promoción	1	global	\$40.000	\$40.000
Material gráfico promocional	1	global	\$15.000	\$15.000
Videos de promoción	1	global	\$30.000	\$30.000
Pauta en medios	1	global	\$50.000	\$50.000
Promoción y Exhibición	1	global	\$50.000	\$50.000
			Subtotal:	\$210.000
Subtotal:	\$1.317.642			
Imprevistos 7%:	\$92.234			
TOTAL \$UY:	1.409.876			
TOTAL USD:	32.764			

8.5. Plan financiero

Fuente	Naturaleza	Monto
ICAU	Fondo de fomento concursable (Producción - Categoría Documental)	\$1.199.876
ICAU	Fondo no concursable (Promoción)	\$210.000

En el caso de que no se consiga la financiación a través del fondo del ICAU, se tienen en cuenta otros fondos concursables como ser el FONA o el Montevideo Filma.

9. Conclusiones

A través de la formulación de *Nosotros y el arte* llegué a la conclusión de que, si bien existe un vínculo entre mi experiencia personal y la de mis familiares, nada es lineal o absoluto. Los conceptos de creación artística, de artista y de frustración se complejizaron durante la realización de esta investigación, lo cual generó una resignificación de mis propias creencias y mi propia mirada hacia mi familia, hacia mí y hacia mi país.

La película me permitió indagar en mis vínculos familiares y en la relación que cada uno de nosotros mantiene con la creación artística. Sobre todo, me habilitó un camino hacia la introspección y la reconciliación conmigo misma y mi contexto. Observar a mi familia me permitió mirar hacia “adentro” y viceversa, en la comprensión que nada en su vínculo se genera de forma lineal.

10. Referencias

10.1. Referencias bibliográficas

- Abrantes, P. (2013). ¿Cómo se escribe la vida? Un estudio de la socialización a través del método biográfico. *Revista Mexicana de Sociología*, 75, núm. 3, pp. 439-464. Disponible en: <http://scielo.unam.mx/pdf/rms/v75n3/v75n3a4.pdf>
- Adams, M. (2006). Hybridizing Habitus and Reflexivity: Towards an Understanding of Contemporary Identity? *Sociology*, vol. 40, pp. 511-528.
- Achugar, H. (1991). *Cultura(s) y nación en el Uruguay de fin de siglo*. Ediciones Trilce: Montevideo, Uruguay.
- Achugar, H. & Caetano, G. (1993). *Identidad uruguaya: ¿mito, crisis o afirmación?* Ediciones Trilce: Montevideo, Uruguay.
- Alarcón, A. (2012). *Estilos parentales de socialización y ajuste psicosocial de los adolescentes: un análisis de las influencias contextuales en el proceso de socialización*. Universitat de Valencia, Facultat de Psicologia: Valencia, España. Disponible en: <https://pdfs.semanticscholar.org/ce7c/9529abf768a32f54efc6b6d0dce649c1ef35.pdf>
- Álvarez, J. (1948). ¿Una cinematografía nacional?. *Cine Club Uruguay*, núm. 5, pp. 31-34. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/12018>
- Álvarez, L. (1993). *La casa sin espejos. Perspectivas de la industria audiovisual uruguaya*. Colección Claeh. Editorial Fin de Siglo: Montevideo, Uruguay.
- Álvarez, L. (1998). La vida privada a 16 y 24 cuadros por segundo. *Historias de la vida privada en Uruguay*. Ediciones Santillana: Montevideo, Uruguay.
- Álvarez-Uría, F. & Varela, J. (2009). *Sociología de las instituciones. Bases sociales y culturales de la conducta*. Ediciones Morata: Madrid, España.
- Alberto, D. (2013). *Maurice Halbwachs y Los marcos sociales de la memoria (1925). Defensa y actualización del legado durkheimniano: de la memoria bergsoniana a la memoria colectiva*. X Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, Argentina.
- Amieva, M. (2017). El “amateur avanzado” como cine nacional: el caso del cine uruguayo en la década de 1950. *Revista Imagofagia*, nº16. Disponible en: https://www.academia.edu/35002113/El_amateur_avanzado_como_cine_nacional_El_caso_del_cine_uruguayo_en_la_d%C3%A9cada_de_1950.pdf
- Arendt, H. (1958). *La esfera pública y la esfera privada*. La condición humana. Paidós: Barcelona, España.
- Arijón, D. (1967). Cine uruguayo: una infancia permanente. *Nuevo Film*, pp. 120-140. Disponible en: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/36279>
- Barrán, J. (1989). *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: El disciplinamiento (1860-1920)*. Ediciones de la Banda Oriental: Montevideo, Uruguay.
- Barrán, J., Caetano, G., Porzecanski, T. (1998). *Historias de la vida privada en el Uruguay. Individuo y soledades 1920-1990*. Taurus, Santillana: Montevideo, Uruguay.
- Berger, P. & Luckmann, T. (1968) *La construcción social de la realidad*. Amorrurtu Editores: Buenos Aires, Argentina.
- Bourdieu, P. (2007). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores: Buenos Aires, Argentina.

- Bourdieu, P. (1997). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Editorial Anagrama: Barcelona, España.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge: Londres, Inglaterra.
- Bruzzi, S. (2011). Documentary, Performance and Questions of Authenticity. *ZDOK Zürcher Dokumentarfilmtagung* [Conferencia]: Zürich, Alemania. Disponible en: https://blog.zhdk.ch/zdok/files/2017/11/A_Bruzzi_120311.pdf
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Editorial Herder: Barcelona, España.
- Cornu, L. (2004). Transmisión e institución del sujeto: transmisión simbólica, sucesión, finitud. *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos. Un concepto de la educación en acción*. Ediciones Novedades Educativas: Buenos Aires, Argentina, pp. 27-37.
- Cristiano, J. (2011). Habitus e imaginación. *Revista Mexicana de Sociología*, 73, n. 1, pp. 47-72.
- Del Rincón, M. & Torregrosa, M. & Cuevas, E. (2017). La representación fílmica de la memoria personal: las películas de memoria. *Revista Zer*, Vol. 22, núm. 42, pp.35-175-188. Disponible en: <http://eds.a.ebscohost.com/eds/detail/detail?vid=1&sid=9d67928d-3e38-40c1-a9e5-0ef83e977ef1%40sdcvssmgr02&bdata=Jmxhbmc9ZXMmc2l0ZT11ZHMtbl2ZQ%3d%3d#AN=123785674&db=edb>
- Del Rincón, M. & Torregrosa, M. & Cuevas, E. (2018). The representation of personal memory in Alan Berliner's First Cousin Once Removed. *Studies in Documentary Film*, Vol. 12, n. 1, pp. 16-27. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/321220193_The_representation_of_personal_memory_in_Alain_Berliner's_First_Cousin_Once_Removed
- Durkheim, E. (1986). *Las reglas del método sociológico*. Fondo de Cultura Económica: Ciudad de México, México.
- Frigerio, G. & Diker, G. (2004). *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos. Un concepto de la educación en acción*. Ediciones Novedades Educativas: Buenos Aires, Argentina.
- García Canclini, N. (1995). *Ideología, cultura y poder*. Oficina de Publicaciones del CBC, Universidad de Buenos Aires: Buenos Aires, Argentina.
- Goldthorpe, J. (2007). "Cultural Capital": some critical observations. *Fascicolo*. núm. 2. Società Editrice il Mulino: Bologna, Italia.
- Gutiérrez, A. (2012). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. EDUVIM: Córdoba, Argentina.
- Gutiérrez, G. (2008). *Cineastas frente al espejo*. T&B Editores: Madrid, España.
- Halbwachs, M. (2004a). *Los marcos sociales de la memoria*. Anthropos Editorial: Caracas, Venezuela.
- Halbwachs, M. (2004b). *La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza: Zaragoza, España.
- Hentschke, J. (2012). Artiguista, White, Cosmopolitan and Educated: Construction of Nationhood in Uruguay Textbooks and Related Narratives, 1868-1915. *Latin American Studies*, Cambridge University Press, 44, pp. 733-764. Disponible en: https://www.jstor.org/stable/23352623?read-now=1&refreqid=excelsior%3Ac8c3c27de0c5ecdafa0348cac2b7d5e25&seq=1#page_scan_tab_contents
- Hintz, E. & Dacosta, G. (1988). *Historia y filmografía del cine uruguayo*. Ediciones de la Plaza: Montevideo, Uruguay.

- Hongisto, I. (2015). *Soul of the Documentary: framing, expression, ethics*. Amsterdam University Press: Amsterdam, Holanda.
- Jerslev, A. (2005). Performativity and documentary. Sami Saif's and Phie Ambo's Family and performativity. *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*. Museum Tusulanum Press, University of Copenhagen: Copenhagen, Dinamarca.
- Karol, M. (2004). Transmisión: historia y arqueología. *La transmisión en las sociedades, las instituciones y los sujetos. Un concepto de la educación en acción*. Ediciones Novedades Educativas: Buenos Aires, Argentina, pp. 71-82.
- Kuhn, A. (2002). *Family secrets: acts of memory and imagination*. Verso: New York, Estados Unidos.
- León, C. (2019). Giro subjetivo y la puesta en escena del yo en el documental ecuatoriano. *Revista Comunicación y Medios*, n° 39, pp. 136-146. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292019000100136
- Livon-Grosman, E. (2008). Memorias privadas, imágenes públicas. La primera persona en dos documentales argentinos recientes. *Iberoamericana* (2001-), Año 8, n° 29, pp. 105-121.
- Marín, A. (1986). El proceso de socialización: un enfoque sociológico. *Revista Española De Pedagogía*, 44(173), 357-370. Disponible en: www.jstor.org/stable/23765242
- Martínez Carril, M. & Zapiola, G. (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo*. Ediciones de la Banda Oriental, Cinemateca Uruguay: Montevideo, Uruguay
- Martínez García, J. (2017). El Habitus: una revisión analítica. *Revista Internacional de Sociología*, vol. 75 (3). Disponible en: <http://revintsociologia.revistas.csic.es/index.php/revintsociologia/article/viewFile/680/870>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós: Barcelona, España.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós: Buenos Aires, Argentina.
- Radstone, S. & Schwartz, B. (2010). *Memory: histories, theories, debates*. Fordham University: NYC, Estados Unidos.
- Raimondo, M. (2010). *Una historia del cine en Uruguay*. Editorial Planeta S.A: Montevideo, Uruguay.
- Real de Azúa, C. (1964). *El impulso y su freno. Tres décadas de Batllismo y las raíces de la crisis uruguaya*. Ediciones de la Banda Oriental: Montevideo, Uruguay.
- Real de Azúa, C. (2000). *Uruguay, ¿Una sociedad amortiguadora?* Ediciones de la Banda Oriental: Montevideo, Uruguay.
- Rodríguez, A. (2007). *Principales modelos de socialización familiar*. Foro de Educación, 5(9),91-97. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4475/447544584007>
- Rosa, A. & Bellelli, G. & Bakhurst, D. (2008). Representaciones del pasado, cultura personal e identidad nacional. *Rev. Educacao e Pesquisa*. San Pablo, Brasil. v. 34, n.1, p. 167-195.
- Sambarino, M. (1969). *La cultura nacional como problema*. Editorial Nuestra Tierra: Montevideo, Uruguay.
- Schwartz, B. (2016). Rethinking the concept of collective memory. *Routledge International Handbook of Memory Studies*. Routledge, Taylor & Francis Group: NYC, Estados Unidos. pp. 9-21.
- Silverman, K. (1984). The subject. *The subject of semiotics*. Oxford University Press: NYC, Estados Unidos. pp. 126-193.

- Souroujon, G. (2011). Reflexiones en torno a la relación entre memoria, identidad e imaginación. *Rev. Andamios*. Volumen 8, número 17, septiembre-diciembre. pp. 233-257.
- Taylor, S.J. & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Paidós: Barcelona, España.
- Thevenet, H. & Arteaga, J. (1952). Otros estrenos. *Revista Film*, núm. 2, Cine Universitario: Montevideo, Uruguay.
- Todorov, T. (2013). *Los usos de la memoria*. Signos. Colección Signos de la Memoria.
- Villa Gómez, J. & Barrera, D. (2017). Registro identitario de la memoria: políticas de la memoria e identidad nacional. *Rev. Colomb. Soc.*, 40, Suplemento 1, pp. 149-172.
- Villegas, A. (2018). Estrategias ficcionales en el documental contemporáneo en primera persona. *Revista Alpha*, n°47, Universidad Nacional de Colombia: Medellín, Colombia. Disponible en: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012018000200225&lang=es#B12
- Williams, R. (2000). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Ediciones Nueva Visión SAIC: Buenos Aires, Argentina.

10.2. Referencias visuales

- Berliner, A. (2004). *First Cousin Once Removed* [película]. HBO Documentary.
- Castro, M. (1953). *Fue una vez...* [cortometraje]. Cine Universitario: Montevideo, Uruguay. Disponible en el Archivo de Cinemateca.
- Castro, M. (1953). *Cariri* [cortometraje]. Montevideo, Uruguay. Disponible en el Archivo de Cinemateca.
- Castro, M. (1955). *Apuntes para un final* [cortometraje]. Montevideo, Uruguay. Disponible en el Archivo de Cinemateca.
- Dineen, M. (1989). Heart of the Angel. *40 minutes*. [serie documental televisiva]. BBC: Reino Unido.
- Handler, M. (1964). *Carlos: cine-retrato de un caminante en Montevideo* [cortometraje]. Universidad de la República: Montevideo, Uruguay. Disponible en el Archivo de Cinemateca, Biblioteca ORT.
- Tambutti, M. (2015). *Allende mi abuelo Allende* [película]. Errante Producciones: Chile.

11. Anexos

11.1. Entrevista a Titina núm. 1. (Pérez, A., 18/11/2019)

—**Si tuvieses que describir a tu padre en tres palabras, ¿qué dirías?**

—¿Físico o...? La personalidad... Especial. Distinto a los demás, no sé. Era... muy definido en sus pensamientos. A veces muy serio y otras veces muy simpático y sociable.

—**¿Cuáles eran sus pensamientos?**

—Él era batllista. Anti-clerical. Anti-milico. Decía que los milicos sólo servían para tomar mate en la puerta de los cuarteles. Pero era abierto porque desde el momento en que nos dejó ir al colegio de monjas aceptó eso.

—**¿Les inculcaba a ustedes esa forma de pensar?**

—Bueno, yo discutía mucho con él y siempre perdía porque era chica. Terminaba llorando. Pero yo estaba convencida y nunca me convenció.

—**¿De qué estabas convencida tú?**

—Yo no quería votar a los partidos tradicionales. Nunca los voté. Pero no sé porqué. Porque yo era anti... no sé. Era rebelde. No me gustaban. Era de piel. La primera vez que voté, voté la Unión Cívica que después fue el Partido Demócrata Cristiano. Porque era católica yo en ese entonces. Mi padre ahí me presionó para que votara al Partido Colorado. Me vine a votar a Montevideo, me quedé en la casa de unos amigos.

—**¿Cuántos años tenías la primera vez que votaste?**

—18. Yo cumplí en marzo y a fin de año las elecciones. Me quedé en la casa de una amiga. El padre era colorado y mi padre lo llamó por teléfono. El padre de mi amiga me dio una lista de la 14, del partido colorado de no sé quién miércoles. La puse en un libro, me fui a la parada de 18 y Ejido. Ahí rompí la lista y yo tenía una de la Unión Cívica, de Brena un senador, el padre de una compañera del colegio. Mi primer acto de rebeldía. Mi segundo acto de rebeldía fue dejar de estudiar el piano.

—**Eso es cierto.**

—Me hicieron estudiar once años y a mí no me gustaba. Me obligaban

—**¿Por qué creés que te obligaban?**

—Porque era parte de la educación de las chicas de mi clase social. Francés y piano.

—**¿Por qué no te gustaba?**

—Se ve que no me gustaba porque no tenía condiciones. Tengo mal oído. Sigo teniendo mal oído.

—**Nunca le creo a nadie que dice eso.**

—Es que nunca podría tocar una cosa de oído. Envidio a la gente que escucha una cosa y toca.

—**Es que muy poca gente puede hacer eso. A mi me cuesta un montón.**

—¡Identificar las notas!

—**Es muy difícil...**

—Yo no puedo.

—**Pero no significa que no pudieses tocar, o buscar otra forma. Quizás en esa época era más difícil.**

—Quizás porque era orgullosa y como no me salía bien, y a mi me gustaba todo bien. Como me iba muy bien en literatura, en escribir, y esas cosas. En eso no.

—**Vos bordas muy lindo.**

—Bordaba sí.

—**También tejés muy lindo.**

—Es cosa de familia.

—**¿Sí? ¿Por?**

—Mi abuela y mis tías, sobre toda una de ellas, Sarita... parecía pintura los bordados de ella. Divinos. Yo tengo manteles divinos de ella ahí. Después van a ser de ustedes. Y siempre me gustó bordar, desde chiquita. Yo iba a la casa, en Mala Abrigo, mi tía Sarita tenía casa. Un tambo. Estaba casada con un ruso. En el verano íbamos y a la hora de la siesta. Son lindos recuerdos. Pensar que las niñas se aburren de todo... A mí me ponían a la hora de la siesta, porque no me gustó nunca dormir, en una galería que había todo un emparrado con madre selvas y nosotras sentadas nos daban unos trapitos para bordar.

—**¿Siempre lo pensaste como una actividad doméstica?**

—¿Lo qué?

—**El bordar.**

—Como un entretenimiento. Nunca pensé dedicarme a bordar. No.

—**¿Por qué no?**

—Yo quería ser escritora. Me gustaban las tareas intelectuales. Me había apuntado a la facultad de derecho. No me gustó. Después iba a ser profesorado de literatura pero después... En mi época si te casabas tenías que cuidar a los hijos.

—**A los chiquilines... ¿Por qué querías ser escritora? ¿Por qué no lo fuiste?**

—Yo creo que quería ser escritora porque escribía... redactaba bien. Sacaba siempre sote en todo. Pero no pude ser porque no tenía imaginación. No se me ocurrían cosas.

—**¿Por qué creés eso? ¿Con qué fundamento decís que no se te ocurrían cosas?**

—No sé. Ahora se me ocurrirían. Yo ahora veo una película y puedo hacer la secuela perfectamente, con el guión y todo. Me imagino hasta los diálogos.

—**Bueno pero podrías.**

—En eso soy experta. Yo por ejemplo cuando Seregni daba discursos. Se quedaba callado y yo decía... (suena celular) mentalmente... la palabra que iba a decir.

—**Estábamos hablando de la escritura. Que decías que no tenías imaginación. Eso que decías de Seregni lo hacías antes, no ahora. Cuando Sergeni hablaba. Pero te pasaba lo de Seregni.**

—Cuando Seregni hablaba y se quedaba callado... Claro, no sé si era de tanto escucharlo o como que... él tenía un pensamiento muy lógico. Y... se quedaba callado y yo decía la palabra y él decía la misma.

—**Claro.**

—Era como que yo era la apuntadora.

—**Qué gracioso.**

—Pila de veces en los diálogos.

—**¿En las películas? ¿Qué hacés?**

—Sé lo que van a decir.

—**¿Y lo decís antes?**

—Mmmm (asiente).

—**¿Nunca pensaste en escribir algo? ¿Aunque sea para vos?**

—No. Tendría que hacerlo. Como terapia (ríe).

—**Por eso a mi me sorprende cuando decís que no tenés imaginación porque en verdad yo creo que vos tenés imaginación y tenés todas las herramientas para hacerlo. Capaz es eso que decís que todo te salía tan fácil cuando eras chica... como que te da pereza.**

—Puede ser.

—**En realidad es eso: sentarte y hacerlo y hacerlo.**

—A esta altura no tengo ganas.

—**¿Después de escribir el cuento de la UNESCO volviste a hacer algo parecido?**

—El discurso de despedida de sexto. Que lo hice yo... ¡y lloraron! Cursi sería. Ni me acuerdo. Y... no después... ¿Después en preparatorio? No. Escribí algunos poemas cuando era chica.

—¿Sí?

—Mmmm (asiente).

—**¿Los tenés todavía?**

—No. Pero me acuerdo del principio. Eran cursis.

—**A ver.**

—Uno decía: "Llegó la primavera. Cargados de flores trae los brazos. De trinos y colores para dejarlos a su paso". Me acuerdo de eso. Y otro que decía "Las golondrinas, que vienen, que van, quizás en la proa de un barco velero". No sé. De eso me acuerdo nada más, pero de ninguna otra cosa.

—**Y después lo de Ceci.. ¿En qué contexto escribiste ese cuento?**

—Eso después que me jubilé me puse a hacer cursos y uno de los tantos que hice era un taller literario, de un escritor famoso que después me enteré que era un facho. Nos mandó como ejercicio que escribiéramos algo y a mi se me ocurrió, sin saber que es muy difícil escribir para los niños, entonces escribí un cuento para niños. A mi me pareció que estaba precioso. El personaje principal un beat de computadora. Los padres eran... estaban metidos ahí adentro y los abuelos eran libros de enciclopedia. Estaban en una biblioteca. Y después no sé qué... el niño iba a visitarlos. Y Cecilia me dijo que los niños eran demasiado buenos y que no había aventuras.

—**Esa reseña es muy graciosa.**

—El profesor dijo "está mejor la crítica que el cuento" (ríe). Era muy simple. Pero vos sabés que los otros los leían... ay había uno que leyó un cuento tan largo, tan pesado y tan horrible. Yo estaba deseando que acabara. ¡Qué aburrimiento! ¿Cómo pueden... castigar a la gente así?

—**Es que es difícil, ¿no? Darte cuenta. Eso también... no dejarte.... ¿cómo se dice?**

—¿Cuartar?

—**Claro, como...**

—¿Limitar?

—**Limitarte porque pila de veces te puede pasar que capaz escribís un cuento que es malísimo... pero capaz el próximo no.**

—Se... Sí, los escritores han tenido fracasos.

—**¡Fracasos tremendos! Todo el mundo. Lo que pasa que es imposible. Creo que hoy en día... ba, hoy en día, en realidad siempre, como acostumbrados a eso... a que siempre todo tiene que salir bien.... o ser valorado por el resto de las personas... en realidad... es muy difícil.**

—Yo, en realidad, a esta altura de la vida, pienso que ya estoy más allá del bien y del mal y como que no me importa lo que piensen. Pero antes me importaba.

—**¿Qué te importaba y por qué?**

—Primero quería ser siempre la mejor de la clase, y sino sacaba sobresaliente me sentía horrible. Un día cuando ya estaba no sé en qué clase, me acuerdo que teníamos una casa muy linda allá en Flores, llegó mi madre y me encontró llorando. ¿Sabés por qué era? Era el segundo trimestre: había sacado muy bueno sobresaliente promedio.

—**¿Y por qué te importaba?**

—No sé. Me habían hecho creer que era la traga.

—**Creciste con esa concepción de vos misma.**

—Era estudiosa, ¿eh? Mirá que no era tanto inteligente, sino que muy estudiosa. Era traga. Y bueno, después con los gurises acá... lo más que hacía era leer. Un día ya el abuelo me dice: "No puedo verte leyendo ahí novelas. Tenés que ponerte a estudiar". ¡Fue el abuelo! Y le digo "¿qué estudio?". "Por qué no estudias bibliotecología?" No sabía ni que existía la carrera. Vivía en otro mundo ya. Entonces no sé qué mes acababan las inscripciones en determinado momento, yo corriendo a conseguir los papeles y esto y la escolaridad y me inscribí. Gracias al abuelo.

—**Por ejemplo, eso del abuelo. Él quería que hicieras algo así curricular. Y él creía que leer novelas no contaba como nada. Entretenimiento. ¿Vos pensás que el abuelo tenía una concepción así general de las carreras? Porque yo tengo un recuerdo cuando Ceci empezó a estudiar diseño se decepcionó.**

—El abuelo para él, no sé porqué me insistía a mí a estudiar porque después en muchos momentos se arrepintió porque yo entré en trance y a veces... un día me llamó al orden que había un vaso de vascolet en la mesa de luz hace dos días. Pero... por otro lado para él los inteligentes eran a los que le gustaba las matemáticas.

—**Como que el resto no es inteligencia.**

—Sí. A mi nunca me fue mal en matemáticas, pero nunca destaqué porque no me gustaba, no me interesan los números. Y ahora me hago unos líos con los precios, no me importan. Pero nunca me fui a examen ni nada. Para el abuelo ser inteligente había que elegir como Carlo: ingeniería. Y él tenía el concepto de que Cecilia era muy inteligente en

matemáticas se decepcionó que no hubiese elegido. Y yo le decía ¿cómo vas a hacer algo que no te gusta?

—**¿Y él que te decía?**

—Sí, pero es un desperdicio. Y no lo sacabas de eso. Y a medida que se fue haciendo más viejo se fue cerrando más en eso.

—**Cada vez le parecía peor.**

—Sí, no decía. Pero cuando vos decías algo él decía que era un desperdicio. Y vos le decías que estaba haciendo lo que le gusta. Y si hace algo que le gusta le va a ir mejor que si hace ingeniería que no le gusta por más bien que le vaya en las matemáticas.

—**El abuelo, el arte y eso le gustaba. Pero no lo veía como un medio de vida.**

—A él le gustaba mucho la música. Y sabía mucho. Pero también era muy limitado porque el gusto de él se limitaba a tres siglos: desde el barroco, al romanticismo con el clasicismo en el medio. Y cuando acabo el romanticismo y empieza la otra época ya está.

—**¿Sabés qué pensaba él de que yo estudiase música?**

—No sé si llegó a saber.

—**¿No?**

—No me acuerdo.

—**Pero él estaba vivo cuando yo empecé a estudiar.**

—Sí...

—**Yo me acuerdo que una vez fueron a casa cuando nos mudamos y yo toqué el piano. Pero nunca supe qué pensaba él con respecto a que yo hubiese decidido hacer cine.**

—Lo del cine nunca me dijo nada. Lo de la música le gustaba. Ah sí... ahora me acuerdo. Dijo: "al fin hay alguien que tiene el mismo gusto que yo".

—**¿El abuelo dijo eso?**

—Porque a nadie le interesaba la música. Para escuchar.

—**Mirá, siempre pensé que era igual con cecí.**

—Pero la música para él era otra cosa.

—**Entonces, ¿por qué creés que si la música era otra cosa... ? Cuando te dije lo de Heriberto, que no sabías que había hecho música para películas, y que creías que el abuelo tampoco.**

—Nunca me dijo nada a mí.

—**¿No te llama la atención?**

—Había mucha rivalidad y celos entre los dos. Y no había una relación fluida de hermanos. Había diferencia de edad. Seis años. Heriberto es mayor. Heriberto se recibió y trabajó muchos años por fuera del país. No se llevaban mal. Bien pero distantes.

—**¿Los abuelos de mamá sabes qué filiación política tenían?**

—Eran de izquierda. La abuela como todas las mujeres hacía lo que hacía el marido en político. Era blanco de Erro, que eran de izquierda que después se fueron para el Frente. Y Heriberto era comunista. Era del Partido Comunista.

—**¿Y militó mucho?**

—No sé si militó pero me acuerdo que cuando volvió Zitarrosa lo fue a esperar. Y Mimosa en arquitectura creo que militó, no sé si comunista o qué.

—**Y ahora... pienso en... lo mismo que hiciste con tu padre. ¿Cómo te definirías a vos en pocas palabras?**

—Ah, qué difícil. Bueno, me definiría como una buena tipa... un poco cómoda que podría dar más.

—**¿Por qué? ¿En qué sentido?**

—En entrega. No sé, siempre me he sentido limitada por mí.

—**¿Como en las cosas que querés hacer?**

—No. En entrega a los demás. Yo no entrego todo lo que podría. Como que me da miedo entregar todo.

—**¿Por la reacción que puedan tener los demás?**

—No, por mis sentimientos, que si se desbordan...

—**Por la intensidad.**

—Sí.

11.2. Entrevista a Titina núm. 2. (Pérez, A., 13/11/2019)

—**Te iba a preguntar si sabes cuándo empezó a sacar fotos el abuelo.**

—Mirá yo creo que cuando él era soltero estaban aquellas fotitos cuando iba de campamento con los amigos. En blanco y negro.

—**¿Y sabés cuándo empezó como a refinar?**

—Con los chiquilines, cuando eran chicos. ¿A hacer tipo laboratorio decís?

—**Sí, que empezó a saber más de fotografía porque en las fotos que vos me mostraste del campamento se notan que son como re amateur. Composiciones que nada que ver, todas movidas, ósea... Y después se nota un conocimiento.**

—Sí, medio intuitivo. Porque a él le gustaba la tecnología y empezó a comprarse camaritas nuevas. No me acuerdo en qué momento preciso pero cuando los chiquilines eran chicos. Sobretudo Luis Roberto. Yo te conté la otra vez hay una foto preciosa que estoy yo con Luis Roberto, Luis Roberto conmigo. Luis Roberto bebé. En Quiyú sentados en la orilla del agua pero adentro del agua. Estoy yo con el bebé y están todas las gotas suspendidas.

—**¿Sabés dónde está esa foto?**

—La tiene Luis Roberto.

—**Ah, se la tengo que pedir. Capaz que en Navidad se la pido. Ósea creés que él ahí empezó a aprender más.**

—Sí, en blanco y negro. Venía un amigo de él y revelaban acá de noche en la cocina. Éste era el laboratorio.

—**¿Cómo empezó eso? ¿Quién era el amigo?**

—El amigo era un amigo de EMAUS. Y no sé... qué otro contacto tenía con él. Era amigo de los dos. Él y la esposa.

—**¿Te acordás del nombre?**

—No. Pero se fue. Eran re católicos. La familia de ella era una de esas familias del Prado muy católicas. Después se casaron. Se hizo protestante. Andaba con una camioneta que decía "Dios es Amor" y revirado totalmente que quería convertir a todo el mundo y creo que después se fueron a vivir a Estados Unidos. No me acuerdo del nombre, ni de él ni de ella.

—**¿Y nunca hizo ningún taller ni nada el abuelo? ¿Todo lo aprendió por su cuenta?**

—Sí, por su cuenta. Después cuando íbamos de viaje empezó con las diapositivas. Ahora... él era la parte técnica. La parte artística de elegir los lugares era yo.

—**¿Eso siempre?**

—Siempre. Porque acá me fijaba que no hubiese ropa colgada y cosas así. El fondo de las fotos es importante. Yo elegía decía este lugar. Y quiso en un momento que yo hiciera un curso. Me hizo comprar una máquina que creo que después... la tenés tú.

—Sí.

—Nunca fui a un curso.

—**¿Por qué no?**

—Porque no tenía ganas. La había metido allá en Pinamar, para que no la robaran, abajo de la cama bien contra la pared. No sé si te acuerdas que esa cama se levantaba... Bueno, un día Graciela fue a levantar y aplastó la cámara. Y la mandó ahí a arreglar.

—**Había algo que estaba roto....**

—Sí. (...) A mí me gusta sacar fotos pero no soy aquello de andar calculando, eso no me gusta. Me quedan bastante bien. Yo intentaba que sacara fotos que yo pudiera pintar porque no cualquier cosa te sirve.

—**¿Hace cuánto pintás tú, abuela?**

—Yo fui 8 años al taller y hace años que dejé. Empecé al año siguiente de jubilarme. Me jubilé en el 2005. En el 2006.

—**En el 2006. Ahí es cuando tú le pedías que sacara fotos. ¿Y hace cuánto estan las fotos guardadas en el armario de acá? ¿Estuvieron en algún otro lugar antes?**

—No.

—**¿Siempre estuvieron ahí?**

—Veníamos de los viajes... las mirábamos. Al principio con las diapositivas era todo un operativo tipo teatro, colgaba una sábana y obligaba... obligaba no... le pedía a los chicos que se sentaran y les explicaba, y ellos se aburrían de lo lindo.

—**Les explicaba qué significaba cada lugar.**

—Sí, y lo hacía muy en serio, con mapitas. Y después las mirábamos nosotros y las guardábamos. Y después, ni siquiera eso. Yo las armaba tipo diapositiva cuando empecé con esa onda del Movie Maker. Y ahí están. Las mirábamos nosotros una vez y nadie más.

—**El abuelo eso... mostraba las fotos a los chiquilines explicando el viaje. Pero, ¿él pensaba que eso era una cosa creativa?**

—No, no.

—**¿Por qué no?**

—Ba, no sé lo que pensaba.

—**Bueno pero creés que no se lo tomaba de esa forma.**

—No, lo hacía porque le gustaba y porque lo quería compartir con la familia. Que los demás vivieran lo que él... porque a él le encantaba viajar. Como un arte no.

—**Y si vos tuvieses que decir qué es el arte... ¿qué es el arte para vos? ¿Qué es hacer arte?**

—Hacer arte es crear... algo... que no existe. Embellecer la naturaleza o no. Pero es crear algo distinto. Es crear.

—**¿Y sabés si alguna vez le mostró esas fotos a alguien que no fuese de la familia?**

No sé si las llevo al banco alguna vez. No me acuerdo.

—**¿Y vos las volviste a ver las del 80?**

—Las del viaje, las diapositivas. Alguna vez las vimos con el apartitito pero no, no me acuerdo.

—**¿A alguien más de la familia le interesa la fotografía?**

—A ustedes. A Cecilia.

—**¿A los tíos? ¿Álvaro capaz?**

—Álvaro sí. Porque Álvaro es artista.

—**¿Por qué decís que Álvaro es artista y el abuelo no?**

—Bueno, Álvaro crea. Pinta cuadros. El abuelo le gustaba el arte, le apasionaba la música, pero nunca... Para mí el artista tiene que crear algo.

—**Capaz que él pensaba lo mismo... A mí me llama la atención que, cuando el me dió la cámara que te había comprado a vos, me dijo que yo la podía tener si hacía un curso. Pero nunca me mostró las fotos que él sacó. Lo cual me parece raro. Capaz que pensó que era algo...**

—Que no eran buenas, de repente. O que no te iban a importar.

—**Pienso que puede haber sido por ese lado.**

—Él nunca las vió como que eran... importantes las fotos. Eran importantes del punto de vista del recuerdo y afectivo. Pero no como una creación artística. A veces decía "me salió bien, está buena esta foto".

—**Pero más nada.**

—Nada más.

—**Creo que del abuelo no tengo más preguntas.**

—Por lo que veo las preguntas que estás haciendo es todo enfocado en la fotografía.

—**En el arte. Ahora te voy a preguntar sobre Heriberto y sobre tí.**

—El abuelo... para él el arte más importante era la naturaleza. Era un arte en sí.

—**¿El cuidado o la observación?**

—La observación. Más que observación era contemplación.

—**¿Alguna vez hablaba al respecto de eso?**

—No, no. Pero se pasaba horas mirando los árboles cómo cambiaban de una estación a otra. A mí también me gusta, yo amo los árboles.

—**¿Y le gustaba contemplar a la gente?**

—No. Era solitario pero no le molestaba, era mucho más tolerante que yo. En los viajes se desbolaba y era mucho más sociable que yo. Pero en general... le encantaba que vinieran todos. Ni rechazaba ni le gustaba (...)

—**¿Cómo definirías a nuestra familia?**

—Para mí es lo más importante del mundo. Creo que es una buena familia. No somos familia pegote pero nunca nos peleamos. Según Sandra, ella un día dijo "ellos no se pelean porque no se ven nunca". Y yo digo, prefiero eso a que anden trenzados. Tolerantes. Y llegado el momento creo que cada uno va a defender al otro, como cuando eran chicos: se peleaban entre ellos pero ante los demás estaban unidos. Llegado el momento sacan pecho para defender al hermano. Yo creo que entre los hermanos se quieren. Y con los sobrinos aunque no los ven mucho los quieren. ¿Tú sentís eso?

—**¿Y una actividad que nos unifique como familia?**

—Viajar. El amor por el arte de la mayoría. Trabajadores. Estudiosos la mayoría. ¿Qué más? No se me ocurre...

—**¿La política?**

—¡Ahh! Sí. Los ideales. La solidaridad. Y, en cierto modo, somos austeros.

—**Simple capaz.**

—Sencillos. Honestos. No somos fanfarrones. Tendremos nuestros defectos, no sé cuáles en este momento.

—**Bueno, hablé con Mimosa que puedo ir pero que me va a hablar ella porque Heriberto no está muy bien. ¿Cómo describirías a Heriberto?**

—Un tipo muy difícil. Es muy buena persona. Honesto. Muy inteligente pero muy difícil. Hosco y algunas veces hasta maleducado. Una cosa que yo no soportaba cuando Mimosa hablaba, que es conversadora, él le decía "callate la boca". Yo no soportaría nunca. Si Roberto me decía callate la boca yo creo que me peleo para siempre. Ese tipo de cosas. Conmigo se llevaba bien. Yo me llevaba bien con él y con el Abuelo Stevenazzi que era de ese tipo. Heriberto es peor. No tuvimos demasiado trato. Con el abuelo se llevaban seis años y además Heriberto trabajó mucho en el exterior. Estuvo muchos años viviendo en Brasil, Perú, y no sé qué lugares más por el trabajo. En el Puente de Fray Bentos estuvieron trabajando ellos dos mucho tiempo. Estuvo mucho tiempo afuera así que no teníamos una relación muy fluida. Además Andrés es bastante menor que los chicos míos, no sé cuántos años tiene Andrés ahora. Mimosa lo tuvo de muy veterana. Nos llevamos bien, yo con Mimosa me llevo muy bien pero no nos vemos nunca. Cada vez que hablamos decimos que tenemos que juntarnos a tomar un café que nunca se concreta. Mimosa es excelente, no sé como la aguanta. La verdad que la van a canonizar por aguantar todo eso.

—**¿Y en qué se parece al abuelo Heriberto?**

—En nada (risas). Los dos eran buenas personas. Honestos, serios, callados. Heriberto más. Los dos muy Stevenazzi.

—**¿Qué significa eso?**

—Mariana dice todo lo malo de Stevenazzi. No es lo malo, yo identifico a los Stevenazzi con mi suegro: esa sequedad de carácter que hace que las personas digan "qué antipático". Dicen que mi suegro en el barrio nunca saludaba, la primera vez que le oyeron la voz fue cuando nació Luis Roberto. Luis Roberto tenía más de mi suegra, más soto. Los Stevenazzi son todos gente buena. No sé en qué se parecían, no creo que en mucho. No tenían demasiado contacto y habían muchos celos de parte de Heriberto al abuelo.

—**Sí, y más con tanta diferencia de edad. Y, ¿Heriberto tocaba la guitarra normalmente?**

—Sí, divino.

—**Así en frente a ustedes.**

—Sí, música clásica sobre todo.

—**¿Se presentó en algún lugar?**

—Que yo sepa no. Para mi fue una novedad eso que me dijiste que había hecho... había compuesto música para películas... no sabía. Lo he escuchado tocar. Creo que aprendió guitarra con un profesor que no empuerdo cómo se llamaba ahora. Un guitarrista famoso. Se había comprado una guitarra en España, creo que la debe de tener todavía. Hasta hace un tiempo, unos años, seguía tocando.

—**Ósea que él nunca se dedicó a eso.**

—No, no. Especialmente no. Lo hacía como un hobby. Pero divino. Espectacular. Una vez fuimos con Álvaro, el que había sido novio de tu madre, que tocaba precioso. ¿Te contó?

—**Ah sí. Que Heriberto se fue.**

—Se fue a otra habitación por las dudas que tocara mal pero al ratito estaba ahí presente, porque tocaba muy bien.

—**Me da mucha gracia porque explica muy bien a Heriberto esa anécdota. ¿Dirías que Heriberto es más ingeniero que músico?**

Sí, diría que sí. Le gusta... mirá, con un portero bajaba a conversar de matemáticas. Porque al portero le gustaba y hacían juegos de matemática. Era una cosa que a Roberto le gustaba también, y a Luis Roberto también.

—**¿Vos sabías que a Heriberto y a Mimosa les gustaba mucho el cine?**

—No, no sabía.

—**¿Ubicas cine universitario?**

—Sí.

—**Ellos fueron algo que se llamaba socios fundadores.**

—Mirá.

—**¿Por qué empezaste?**

—Bueno, primero, durante un tiempo cuando yo tenía 17 años me había dado por dibujar. No tenía ganas de salir, no sé qué me vino. Los fines de semana.... porque yo era de lo más metódica. Estudiaba toda la semana: los sábados y domingos nada. Y dibujaba, copiaba de los caricaturas Tommy y Jerry y esas cosas. Eso y nada más. Después nunca más pensé. Y cuando me jubilé. Me encontré con una amiga compañera del banco que todavía estaba en actividad, y hablando de qué estaba haciendo y yo antes de jubilarme me había anotado en Jardinería, y después si, Historia del Arte, Curso Literario, de todo un poco. Italiano empecé hace mil años. Y... un día me encontré con esta amiga que estaba yendo a un taller de Philip. Y me dijo porqué no venis. Y le digo "qué voy a hacer si no tengo nada". "Sí, andá, vas a ver". El primer día que fui digo, qué estoy haciendo yo acá le digo a Philip. Y me dice, estás aprendiendo a pintar. ¡Pero no tengo la menor idea! Bueno, elegí de estas láminas una. Me acuerdo que elegí una puerta, tengo el cuadro allá en el galpón. Una puerta antigua y la pinté. Y a partir de ese día empecé a ir una vez por semana, fui ocho años. Pero... nada del otro mundo. No soy la gran pintora. Nunca podría crear. No se me ocurriría. Copio.

—**¿Por qué? ¿Por qué nunca te animaste?**

—¡Porque no se qué hacer! ¿Qué pinto sino? ¿Manchas?

—**Sí, o algo que ves sin copiar.**

—Sin copiar. Bueno eso si. Estaba pintando copiado de una foto de unos árboles y quería que fueran más árboles y los empecé a mirar y los dibujaba, los copiaba. Pero sí, no, no se me ocurre.

—**¿Por qué te gusta pintar, ahora?**

—No pinto casi nunca.

—**¿Y cuando pintas?**

—¿Por qué me gusta? Porque es una cosa que sé hacer y me entretiene pero... no soy artista. Yo soy copista. Soy minuciosa, y tengo buena vista para ver los detalles. En eso me quedan bastante bien. Pero mirá, compró las telas y las tengo ahí amontonadas. Es por etapas. Ahora, ¿no? Después tengo que tener un tema. Elijo el tema. Hago el dibujo. Y está ahí hace no sé cuántos días en el caballete. Y después un día me levanté y ya saqué

todas las pinturas que iba a usar, los colores y los puse ahí y saqué la paleta y los pinceles y ahí están. Y todavía no estoy inspirada.

—**No tenés ganas capaz.**

—Después entro en trance, después estoy dos días que no me acuerdo ni de ir al baño ni de comer. Es bárbaro para adelgazar. Estoy pintando un lugar que después se lo voy a mostrar a Cecilia porque ella estuvo ahí. Cuando fuimos a Inverness, en determinado momento el grupo bajo (...) El otro día cuando vino Gabriela, mi sobrina, me dijo "fui a visitar a mamá y me puse a ponderar un cuadro y resulta que lo habías pintado tú". Y le digo, "bueno cuando vengas elegís uno", "¡No, en serio, no puedo creer!". Le digo "yo nunca ofrezco ni regalo porque me parece que regalar un cuadro es como obligar a la persona que lo cuelge, ¿y si no tiene ganas?". No, no. Bueno cuando vengas. (...)

11.3. Entrevista a Álvaro y Titina (Pérez, A., 02/01/2020)

T— Bueno Andrea, si querés hacer la entrevista.

—**Bueno, la entrevista es sencilla. Empezamos un poco con vos Álvaro. Es un poco que me cuentes... de cuándo empezaste a pintar, los inicios de tu interés por la pintura.**

A— Bueno, dibujar dibujábamos todos. Nos sentábamos en la mesa redonda del comedor y el entretenimiento que teníamos los cuatro era dibujar.

T— Tanto es así que una vez que se la llevó Marisa que la desarmamos, la parte de abajo estaban todos los dedos marcados con pintura, porque ellos se limpiaban las manos.

A— Dibujar siempre me gustó. Empecé más con... a decir... bueno, voy a pintar... y a los 17 o 18 años, y ahí empecé a ir a un taller. El de Montans. Y en aquel momento yo pensaba ser pintor. Pensaba dedicarme a eso y vivir de ser artista de profesión. Y después la realidad me demostró que... presenté una vez para la semana del estudiante, ahí si expuse algún cuadro, y... el de las rejas.

T— Porque era la dictadura.

A— Y después hubo un llamado en el Banco República para hacer una exposición y ahí presenté los cuadros y no me seleccionaron ninguno, y fue como que me dijeron: "Está bien como hobby pero...". Cuando uno se creía que tenía lo que se necesitaba... Después lo tomé siempre como un hobby, un pasatiempo.

—**Esa vez que no quedaste seleccionado, decidiste no seguir.**

A—Claro. No iba a vivir de la pintura. Fue un golpe de esos. Cuando la evaluación está dada por alguien que entiende. Si no lo vieron es porque no había. No era bueno en serio.

T— Para mí no puedes pensar eso.

—**Bueno, pero a tí te pasa algo parecido.**

T— No, no. Yo creo que... Ah, con la escritura y lo de Cecilia.

—**Que a veces uno... es cierto que a veces te pueden evaluar correctamente pero también puede ser super subjetivo.**

T—Yo no creo que los pintores de entrada hayan sido exitosos.

A— No, pero te ven. A Van Gogh no lo habían aceptado en la escuela de dibujo. No necesariamente. Pero cuando uno considera... yo pensaba ser pintor y vivir de la pintura pero bien. No pensaba exponer en la feria de artesanos. Ser como Sayago, yo qué sé.

—**¿Referentes tenías? Personas más grandes que vos que se hayan dedicado a eso.**

A— No. Cuando empecé con el taller fue a través de Graciela, una compañera de la abuela del Banco. Porque era la amiga de la madre de un pintor, Juan José Montans, que justo estaba por abrir un taller y justo ahí empecé a ir. Enganché un amigo mío. Su madre tenía una pensión y nos dió una pieza para que pintáramos.

T— No me acordaba de eso.

A— Sí. Con Ricardo. Teníamos el taller con el caballete íbamos y pintábamos ahí. Después dejé mucho tiempo de pintar.

—**¿Después de eso?**

A— Sí, debo haber estado... capaz que 15 años sin pintar y en el 2005 ahí empecé a pintar de nuevo.

—**¿Cuándo fue que empezaste a dedicarte a lo que te dedicás ahora, la informática?**

A— Eso fue en el 1984, 1985.

—**¿Te acordás si el abuelo emitió algún tipo de opinión de que empezar as a pintar o a dedicarte a otra cosa?**

A— Es que la informática... cuando mi padre me dice... primero era como una salida laboral. Como que te digan andá a hacer dactilografía. Cuando fui a la ORT y empecé me apasioné y ese fue el cambio. Pasé de ser un desastre a ser un traga.

T— Un trabajador compulsivo.

A— Un enfermo de la computadora. Y ahí sí, en esos años fueron, no existía el mundo. No había playa, no había baile.

T— Cambió una moto por una computadora.

A— Ahí la mayoría de la computadora la pagó Papito.

—**El abuelo había hecho algo, ¿no? De informática o computación.**

A— Él era jefe de informática en el Sanatorio Americano. No era técnico era autodidácta, inteligente, de pensar las cosas, pero... lo que hacía era diseñar sistemas pero no los implementaba, no programaba. Era buen usuario de computadora sobre todo al inicio, después la tecnología lo pasó por arriba. Creo que él mismo eso lo vió como una... esas cosas cuando es el territorio de uno. Ahora Internet es de todos, en una época era de unos pocos. Yo conocía Internet cuando había que escribir los comandos para ir a la de www. Acepto con buena cara que es una herramienta que está al servicio de la gente. Los otros de informática la computadora no la podía tocar nadie que no supiese de computación, eras un burro.

—**¿Cuándo tu empezaste con informática entonces fue a raíz del abuelo?**

A— Claro, el primer contacto fue que fui con el abuelo al Sanatorio Americano a mostrarme las computadoras. Y que hiciera un curso de computación. Pero pensando en ser un curso de operador PC para conseguir trabajo en una oficina. Yo fui a la ORT a averiguar y vi el tema de programación y me gustó sin tener mucha idea de qué era bien. Y el primer día de clase quedé fascinado. Además claro...

T— Sos inteligente.

A— (ríe) no quería decir. Era muy bueno en matemáticas naturalmente. Entonces cuando me entusiasma y lo agarró, al poco tiempo era el mejor de la clase. Me pasaban cosas graciosas, había que hacer los grupos para hacer los obligatorios y todos querían hacer equipo conmigo. Esas cosas que como estudiante no era muy común que me pasaran.

T— En cierto modo fuiste un privilegiado en encontrar lo que te gustaba. No todos pueden hacerlo.

—**¿Decís que el pintar y la informática te gustan al mismo nivel?**

A— Yo ahora no estoy pintando.

T— Pero dibujás siempre.

A— Sí, estoy permanentemente dibujando sí. Rayando, ¿no? Porque después son todo papeles que se van a la papelera.

T— Pero rayas con sentido.

A— Normalmente estoy... yo como rápido y Sandra está terminando de comer, y mientras seguimos conversando yo estoy dibujando. Rayas. Son sin diseño. Son rayas. Abstracto.

T— Yo no las tiraría.

A— (ríe).

—**Las podrías archivar.**

T— Yo creo que sí.

A— No, no. Bue... cuando pinto, porque hace tiempo que no pinto, en el momento que estoy pintando quedo extasiado y me tengo que... a vos te pasaba lo mismo.

T— Me olvido de comer y de dormir.

A— Voy a comer y pongo el cuadro ahí, y como mirando el cuadro. Y me maravilla. En el momento en que lo estoy pintando me parece que es una cosa espectacular. Que es una obra maestra.

—**¿Y después?**

A— Después entra la normalidad y algunos me gustan, otros me gustan más, otros menos, otros no me gustan.

—**¿Y qué hacés cuando los terminás?**

A— Sandra los mandaba a encuadrar. A Sandra le gustan todos.

T— Están muy buenos algunos.

A— Algunos... bueno... como muy buenos. Dos o tres.

T— Aquel de los barcos está muy bueno. Le prendo la lámpara y queda iluminado

A— Se...

—**¿Te llamarías a vos mismo artista?**

A— No.

—**¿Por qué no?**

T— Yo diría que sí.

A— Para mí el artista dedica... me considero más artista programando que pintando. Considero que ahí hay una cuestión de creación, sobre todo cuando uno hace todo el ciclo, yo hago desde la idea hasta la ejecución, no trabajo con nadie. Ahí es trabajo de creación. Para mí el artista tiene dedicación. Cuando se me ocurre pinto pero... incluso cuando dejé de ir al taller... yo cuando empecé con el taller contaba los días para ir al taller. Al final ya no tenía ganas porque no se me ocurría qué pintar. Forzaba. Estaba por llegar el día y tenía que empezar un cuadro de nuevo y me preocupaba en vez de disfrutar.

T— Porque tu creabas. Por eso, él es artista. Crea. Yo copio.

A— Bueno, por copiar sí tendría mil cosas para copiar.

T— ¿Viste? Claro.

A— No me gusta.

—**¿Y el abuelo alguna vez te mostró sus fotos? Osea sí, porque vos me contaste abuela que él se las mostraba de chico. Pero, ¿te las acordás?**

A— Sí, sin duda. Se hacía una proyección con la música de fondo acorde a la situación. Eso sí era un trabajo de producción muy estudadio.

—**¿Te acordás de las fotos para decir qué pensás de ellas así artísticamente?**

A— Eran buenas. Y de antes, cuando nosotros éramos niños.

—**Pero el abuelo en sí, más allá de mostrar las fotos del viaje, no hablaba mucho del hecho en sí de sacar fotos, ¿no?**

A— Yo llegué a tener, a raíz de Papito, una máquina de fotos. Me enseñó cómo se revelaba y eso.

—**Nunca enganchaste.**

A— Sí. Me acuerdo que algunas fotos le ponía un papel tipo estrellita para que quedara la foto adentro de una estrella. Pero nunca logré el contraste.

T— ¿Sacabas fotos bien?

A— Muy intuitivamente. Quise aprender, pero nunca fui bueno. Y ahora me compré una Nikon pero saco pocas fotos. A Bruno jugando al fútbol, pero le saco en automático. Es como que después con lo digital se perdió la producción de la foto. Sacas 45, y después elijo una.

—**¿Te acordás, tipo en la educación, qué les fomentaban en relación a la creatividad? ¿Había un foco en eso?**

T— En el Latino sí.

A— Nosotros fuimos al Latino que era un colegio particular, que pese a estar en plena dictadura era un colegio que tenía el tema del seguimiento psicológico y el tema de las libertades en la medida de lo posible, distinto al resto de la educación.

—**¿Planteado desde un lugar de recreación?**

T— Para mí no sé si sólo era de recreación sino más bien la parte psicológica.

—**El estímulo.**

A— Yo no... en ese momento no tenía mucho criterio de evaluar el fin...

11.4. Entrevista a Andrea [autora]. (Ferreiro, A. 11/03/2020)

— **Lo que me estás diciendo es que, de la familia viva, vos sos la artista.**

— Es que es un problema. ¿Soy "una artista"? Me cuesta verme de ese modo. Soy, junto con mi hermana, las únicas que decidieron "dedicarse" a... eso. Como tomárselo más en serio y darle un espacio mayor.

— **Al margen de lo feo de este gesto [las comillas], es falso porque todo lo que haces se vincula a creación. Y lo que estudiás se vincula a creación.**

— Si, tenés razón. Pero me cuesta decirlo sin tener que echarme para atrás.

— **Quizás ese sea el motivo por el cual en el Uruguay es difícil. Quizás la gente tiene una mediocridad afectiva para aceptarse y aceptar el hacer cosas inútiles.**

— El problema es no poder aceptarlo y no poder tomármelo como es. Creo que lo que cambié entre el haber empezado la tesis y ahora es que intento, por más que me cuesta, aceptar que hago "arte"... en cierto sentido. Es difícil. Lo tengo metido en el cerebro. "Vos no sos artista y no lo vas a ser", "tocas instrumentos, pero no hacés arte". Un constante... palo.

— **Yo hice una generalización, a mí eso no me gusta. Pero capaz que Uruguay al ser un país tan chiquito en el que a los artistas los ves en la panadería, disminuye a veces cierta aura o elegancia que da la distancia. No cruzarte nunca con Charly García, cruzarte todos los días con Fernando Cabrera. Pero aparte de eso, si cambiamos la palabra artista por creador, ¿te pesa igual?**

— No.

— **El problema sería la palabra arte. ¿Qué es el arte entonces? Porque estás hablando de tu familia y el arte, ¿te referís a tu familia y su vínculo con ir al cine, ver pinturas?**

— No, con hacer. Mismo cuando yo le preguntaba a mi abuela qué es el arte para ella, ella me contestó que es crear algo nuevo. Algo nuevo que tenga que ver con embellecer o no la naturaleza.

— **Como si se pudiera embellecer la naturaleza.**

— Y cuando me dice que mi tío, porque pinta cuadros, es artista pero mi abuelo que sacó fotos no lo es, es cuando empiezo a pensar en qué es lo que está pasando ahí. Y siento que tiene mucho más que ver con cómo vos lo sentís que con la cosa en sí.

— **En eso que dice tu abuela hay algo que está bueno, que es lo que te está pasando a vos. Vos no sos artista porque si bien estás haciendo algo, no lo pensás como arte.**

— Creo que tiene que ver con tu autoconcepto.

— **Bien. ¿Vos decís que a tu familia cuando los empezaste a cuestionar les generó un poco de vergüenza presentarse como gente no sensible o al revés?**

— Creo que les dio vergüenza las dos cosas. Que puede ser lo que me pasa a mi también. Es como... a mi abuela le da vergüenza pensarse como una persona sin imaginación, aunque te lo dice, pero a la vez resalta ciertas cosas que tienen que ver con tener

imaginación y con su miedo a liberar esa imaginación. Bueno, cuando le pregunté que se definiera a ella misma, me dijo que era una tipa un poco cómoda y que se arrepentía no haberse entregado a los demás más de lo que hizo por miedo a la intensidad de la sensación.

— **¿Y a vos te pasa lo mismo?**

— Sí, un poco. En el tema de arriesgarte. Creo que entregarte es tomar un salto y nunca sabés que va a pasar del otro lado, si vos hacés y lo largás para afuera.

— **¿Vos estás de acuerdo con esta definición de tu abuela de que producir arte es crear algo nuevo, no existente, y sobre todo a la condición necesaria de tener imaginación?**

— Es extraño. Cuando lo pienso objetivamente, como salido de mí, creo que hacer arte es la subjetividad de una persona puesta en la creación de una cosa, que no tiene porqué ser innovadora... un objeto, algo, sin una funcionalidad directa. Si me pongo a hacer una silla, sólo por hacer una silla, no sé si es arte. Pero si quiero expresar algo que siento o pienso en esa silla, ahí ya sí. Es la expresión de una subjetividad. Lo que pasa que cuando lo traigo a mí es cuando necesito que esa subjetividad sea válida. Cualquier expresión de una subjetividad ajena me parece válida, la mía... siento que necesita un carácter de excepcionalidad. Y nunca me parece excepcional, sino todo lo contrario.

— **Pero vos cuando decís eso, desde el lugar que lo decís, incluye que cuando vos valorás la subjetividad de otro se establece un diálogo. El otro hizo o dijo algo que, en el momento que lo hace tiene una condición de monólogo, pero cuando vos lo lees e interpretas esa subjetividad se entable el diálogo y vos digas "se produjo el hecho artístico", alguien creó algo inútil, sin una intención utilitaria, y alguien encontró en eso, un eco dentro suyo que lo hace válido. Pero vos, cuando te pones en el lugar de lo que yo hago, ahí estás solamente en la primera parte. Quien tiene que decir es el otro. Pero a la vez vos podés manifestar tus ganas de que se genere el diálogo. A mí me parece... es un tema que... a mí me pasa eso que decís, es común. Cuando uno habla de arte, de artistas, uno, inmediatamente, habla de buen artista, y ese es el problema.**

— Creo que cuando lo pienso en otra gente, nunca necesito validar lo que hacen los demás.

— **Pero vos hiciste películas.**

— No, hice unos cortos.

— **Bueno son películas cortas.**

— Bueno, sí. Es que con el cine no me pasa igual que con la música. Pero creo que es porque es más racional.

— **¿Qué cosa?**

— El hacer un corto es para mí es un proceso mucho más racional, sistematizado en el que puedo resguardarme mucho mejor. Porque no habla directamente de mí (...).

— **Vos decís que Niña Lobo no habla de vos.**

— Sólo “Barcelona”, y eso que es una canción que hice porque yo qué sé... pero me parecía una canción de mierda.

— **Ósea que vos serías un engranaje dentro de un grupo que hace cosas artísticas, pero en el cual vos solamente sos un pistón.**

— Una servidora.

— **¿Estás conforme con ese lugar?**

— ¡No! Yo siento que Niña Lobo me da todo el espacio que quiero, el problema es cómo yo lo vivo. Musicalmente y líricamente.

— **Llegado este punto tu madre podría haber hecho un corto sobre la vinculación de su familia con el arte y vos serías alguien consultado por su madre: "Che, ¿cómo te vinculas con el arte? Dado que en Niña Lobo sos un pistón y que en los cortos sencillamente sos alguien que sistematizó un proceso ya definido hace años".**

— Es lo que estoy intentando deconstruir.

— **Vos dirías que esto que estás haciendo, de interpelar a tu familia, confirma que sos parte de esa familia.**

— Sí.

— **¿Eso es bueno?**

— Yo qué sé. Es eso. No sé si es bueno o malo.

— **Bueno en relación al "nosotros y el arte" te pregunto.**

— Y no. Porque habla de una cosa que... yo no puedo decir que en Uruguay el arte se vive de una forma u otra porque tampoco tengo claro qué es el arte en sí, pero si veo la situación de mi familia y cómo se vinculan con el hecho de crear, y cómo yo me vinculo con el hecho de crear, no me parece bueno. No me parece algo sano.

— **¿Vos creés que esto tiene que ver con un tema de madurez? Digo, de años de creación. Al comienzo de la vida creativa uno tiene más inseguridades y con el tiempo, si se sostiene y tiene la voluntad de seguir insistiendo, como todo en la vida, cuando vos reproducís una actividad, muchas veces vas mejorando en esa actividad.**

¿Creés que esto es algo que con el tiempo va a quedar atrás, o te das cuenta que es una especie de base familiar que te puede ganar durante años?

—Quiero creer que la primera, aunque me parece que lo segundo está. Porque yo no puedo decir que me dedico a crear sin desmentirme en seguida. Me siento como un pistón y es mucho más fácil pensarme a mí misma como realizadora y música, que como creadora. No me permito la cualidad de crear algo.

— **Esta película no está terminada, pero ya me pregunto... No será que después terminado este proceso se te abra la curiosidad, porque a mi se me abre la curiosidad, si ella que está investigando esto a la vez es consciente que ella es parte de esto, no te dan ganas de pensar cómo sucede esto mismo en otros hogares.**

— Sí.

—**No será una cosa bastante humana universalizada. No sé en el mundo pero... ¿no ves en amigos tuyos o familias algo parecido?**

—Puede ser. No sé si el miedo a la intensidad. Pero el no permitirte ser.

—**Supongo que vos querés salir de ese lugar.**

—Sí, porque quiero hacer música mía y me da mucha vergüenza.

—**¿La vergüenza está vinculada a cómo va a ser tomada esa música?**

—Sí.

—**Pero podrías hacer esa música y no exponerte.**

—Sí, pero necesito una motivación externa para terminarla.

—**Ósea que vos pretendés ser artista, y que la palabra te calce.**

—Claro.

—**Hay algo que es confuso, no en vos, sino en general, todos sabemos que si tenés un piano no sos pianista. Podés ser pianista sí, pero en principio tenés un piano. Pero si tenés un hijo aparentemente sos padre, y en realidad tampoco... sos progenitor, pero quizás no seas padre, es una tarea que viene después. Si en la facultad de arquitectura te dieran el título antes de estudiar lo veríamos como algo raro. Generalmente alguien que dice que es arquitecto, es alguien que durante años, con dudas, realizó esa tarea. El título te habilita para diseñar ese edificio, pero los grados de arquitectos y cómo vos lo vivas es otra cosa. Esto es clarísimo en el amor: la gente tiene el título de arquitecto antes de ser arquitecto. La lógica debería ser inversa, quizás, vos sólo podrías casarte cuando puedas comprobar con testigos que hace veinte años estás con esa persona. Si lo llevamos a esto, que puede parecer medio**

ridículo, al tema artista... yo te diría pero, ¿vos pretendés ser artista antes de ser artista! ¿No te parece lógico lo que te está pasando?

—Es que sí. El problema es que no me permito emprender el camino hacia eso.

—**Pero haciendo esto que hacés, ya lo estás haciendo. Haciendo esto película sobre tu familia, Niña Lobo... es parte del trabajo de un artista, que es construir parte de su vida artística. ¿No será ansiedad? ¿No será querer poner, con esa frase horrible, la carreta antes de los bueyes?**

—Creo que tiene que ver con el autoboicot. Como un "che, no lo sos y no lo serás, entonces ni te gastes".

—**No pierdas tiempo.**

—¡Es eso! No pierdas tiempo.

—**Para mí un proceso creativo hecho y derecho tiene que ver con querer hacer una cosa, porque la quiero hacer, me preocupa que me salga bien, quiero que haya una comunicación, un diálogo, y nunca voy a estar conforme porque siempre puedo hacerla mejor porque me apasiona esto. Y eso es lo que te está pasando. Yo te podría decir estás en pleno proceso artístico, pero la palabra "arte", ya desde el título de esto "nosotros y el arte", si vos me dijeras "nosotros y el proceso de creación", "nosotros y el vínculo con la sensibilidad", ya la palabra arte indica un estándar de algo que es para pocos. Y a mi eso me parece un gran error educativo.**

— (...)

—**Por lo tanto sos artista.**

—O estoy en vías de.

—**Es que el único artista es el que está en vías de. Ser artista nunca viene antes del proceso.**

—Al final lo único que importa es "hacer".

—**Ahí lo que pasa es que ya entramos en un tema filosófico de qué es la vida.**

—¿En qué sentido?

—**Lo único que importa es hacer. Sí, yo creo que lo único que importa es hacer, y deshacer también. Todo es en relación a los sentimiento de uno. Hacer lo que te parece que valga la pena hacer, no que es útil, sencillamente que vale la pena. Es una idea que se muerde la cola. Es difícil que no te consideres en el camino artístico, cuando estás haciendo una película sobre eso. Yo te hago una pregunta, ¿Nick Cave es un artista?**

—Sí.

—**¿Te gustaría ser un artista?**

—Me gustaría ser Nick Cave.

—**Está bien. Ahí no te puede ayudar ni Nick Cave. Pero... ¿te gustaría ser cineasta? Estás estudiando para eso. Es raro porque uno si está estudiando para panadero, dice claramente, "voy a ser panadero".**

—Hay vergüenza en aceptar, en hacer.

—**Para mí ese es un tema de clase social.**

—**¿Haber estudiado música te hace más música que una persona que no estudió?**

—No. Es que para mí no tiene que ver con eso, sino con cómo vos lo vivas. Por eso a mí me angustia porque si yo lo vivo como lo vivo, digo “pucha, ¿no me estaré boicoteando que cada paso que doy me quiero serruchar el piso?”.

—**Volvamos un poco al principio. ¿Cuándo detectas entonces en Andreita que ibas a tomar ese camino?**

— (...) A mí la música nunca me fue fácil. A veces yo, y capaz la gente también, pensé que vos sos artista y te dedicas al arte porque tenes un talento natural. Y te sale, naturalmente, y vos expresas tu subjetividad en una cosa nueva y emocionante. Y yo con la música nunca tuve ese vínculo, siempre me costó mil huevos.

—**¿Y qué se te da natural?**

—Creo que el cine se me da un poco más naturalmente. No me frustro tanto.

—**Y entre el cine y la música podrías decir, en el fondo, ¿con cuál te gustaría más ser reconocida?**

—Creo que lo que me daría una felicidad... Yo si el día de mañana puedo hacer un disco con canciones mías, sería el sueño. Hacerlo de verdad, y hacerlo sonar lo mejor que pueda sonar en ese momento. Hacer una película... estaría demás pero no sería EL sueño.

—**¿Vos tenés talentos?**

—Sí, son pragmáticos. Tengo un talento organizativo, administrando tiempos, agilizando procesos.

—**¿Y no podrías usar ese talento para agilizar el proceso de la música?**

—Sí, pero hay un montón de trabas antes.

—**Capaz tu próxima película debería ser la de tus trabas.**

—Sí. Creo que lo bueno es que al menos las veo. Aceptar que pienso que no tengo imaginación capaz es lo que me permite trascender esto, y hacer. Y dejar de pensar en todo esto, que no sé si es real.

—Yo si hago la proyección de lo que vos decís en mí... me doy cuenta que sigo sintiendo esas cosas. Si vos claudicás no vas a ser artista, ni creadora. Si vos te mantenés en un camino... ¿es mejor la vida si largo la música y el cine? ¿hay otra chance?

—No.

—Dado que no hay otra chance, esto no es un problema. La tarea es la de preguntarse todo el tiempo estas cosas. Yo nunca usé la palabra artista para definirme a mí. Y la palabra escritor, ¿se basa en que yo publiqué? Si no hubiese publicado nada... la gente no diría que soy escritor. Y si escribo y no publiqué, es que en realidad no soy un buen escritor. Tu problema yo lo tengo, pero, entre nosotros, yo soy artista. Y estoy haciendo un esfuerzo enorme por decirlo. La palabra es la que, al nombrar, crea. Quizás si decís más artista, serás más artista. Es difícil sacarle las pátinas de trascendental.

—Quiero hacer algo ya de por sí sea suficiente.

—¿Qué aprendiste en el proceso este? ¿Qué identificaste?

—Identifiqué un problema.

—¿Edificaste un problema?

—No, no. Identifique.

—¿Qué buena frase! Como no la dijiste vos, es mía. ¿Qué identificaste?

—Sólo identifiqué que hay un problema. El hacer genera... parálisis. Pero no sé bien qué es lo que pasa.

—¿Cómo llega a buen puerto esta película? Termina esta película, y la película está bien hecha y es una buena película para vos, y lograste hacer la película que querías, en la medida que esa película revele cuál es el problema, o simplemente lo exponga en su mayor dimensión.

—Sólo lo expone. No hay forma de revelarlo.

—¿El arte existiría si se revelaran las dudas del artistas? ¿Si se revelara la solución?

—Sin saber bien todavía que es el arte, creo que el hecho artístico existe cuando justamente se exponen las dudas. No existe revelar la solución, no hay solución.

—Yo creo que el arte tiene una función completa cuando agranda la duda. Sino es ciencia. Si esta película me explica el tema... es sociología. La gracia del arte es que amplie la duda.

11.5. Fotografías de Roberto Stevenazzi

11.5.1.



11.5.2.



11.5.3.



11.5.4.



Titina (María Delia Rivas). Década del 80.

11.5.5.



11.5.6.



11.5.7.



11.5.8.



11.6. Fotografía de Víctor Stevenazzi junto a Miguel Castro



De izquierda a derecha: Miguel Castro, Víctor Heriberto Stevenazzi y Oteque.

11.7. Portada del álbum *A dos cuartos* del grupo musical Cuadro Negro



Fotografía tomada e intervenida por Micaela Feijóo.

11.8. Contratos de cesión de derechos de la propia imagen

11.8.1. Modelo de contrato María Delia Rivas

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHO DE IMAGEN

En la ciudad de Montevideo, el día 30 de marzo de 2020, María Delia Rivas, titular de la cédula de identidad número _____, con domicilio en la calle Feliciano Rodríguez ... de esta ciudad –en adelante el Titular– AUTORIZA a Andrea Pérez Stevenazzi, titular de la cédula de identidad número 5045566-1, con domicilio en la calle Parva Domus 2511 de esta ciudad –en adelante La Productora– el uso de su propia imagen, su voz, su nombre, imágenes de objetos y fotografías suyos y relacionados con Roberto Stevenazzi, imágenes de su hogar/terreno y la fachada de su hogar/terreno, en los términos que aquí se establecen.

ANTECEDENTES:

La Productora se encuentra en etapa de producción de un proyecto cinematográfico de tipo documental, titulado *Nosotros y el arte* –en adelante La Obra–, dirigida por Andrea Pérez Stevenazzi, para el que se está en tratativas tendientes a incluir a El Titular como entrevistado/testigo. En ese marco, las partes se aprestan a celebrar el siguiente acuerdo, reconociéndose mutuamente la capacidad para contratar y obligarse y, en especial, para celebrar este contrato.

PRIMERA: La presente autorización comprende los siguientes actos: fijación de las imágenes, de la voz, del nombre, imágenes de objetos y fotografías suyos y relacionados con Roberto Stevenazzi, de imágenes del hogar/terreno y de la fachada del hogar de El Titular a cualquier tipo de soporte y formato; reproducción en todo tipo de soporte y formato; exhibición en forma pública y privada, gratuita y onerosa; su transmisión y retransmisión por cualquier medio y con cualquier fin; su comercialización dentro del territorio nacional o extranjero; por lo que La Productora en exclusividad podrá enajenar, reproducir, distribuir, publicar, adaptar,

transformar, refundir, fraccionar, comunicar o poner a disposición del público el objeto de esta autorización en cualquier forma o procedimiento, cualquiera sea su soporte, para ser explotado a través de cualquier medio conocido o por conocerse, con cualquier fin, sin limitación de cantidad. Asimismo, el alcance temporal de esta autorización debe entenderse hasta que La Obra ingrese al dominio público y el espacial sin límite geográfico alguno.

SEGUNDA: El Titular se compromete a estar presente los días y horas que La Productora disponga durante el rodaje de La Obra, así como también los días y horas que se requieran de su presencia fuera del rodaje (durante la etapa de postproducción) ante cualquier requerimiento que sea necesario para el buen fin de La Obra. Ambas partes acuerdan que en el segundo de los casos La Productora coordinará previamente con El Titular disponibilidad de días y horas.

TERCERA: La presente cesión se realiza de forma gratuita por lo que La Productora queda eximida de realizar cualquier pago por concepto alguno que se derive o pueda derivarse de la firma de este contrato.

CUARTA: El Titular declara expresamente que está al tanto de la cláusula anterior y que, por consiguiente, renuncia a cualquier clase de reclamación extrajudicial o judicial. El Titular sabe que la propiedad sobre La Obra, así como también sobre el material negativo, descartado o inutilizado durante el proceso de postproducción del film, pertenece a La Productora.

QUINTA: El presente acuerdo incluye el uso secundario de imagen, voz, nombre de Maria Delia Rivas, imágenes de objetos y fotografías suyos y relacionados con Roberto Stevenazzi, imágenes del hogar/terreno y la fachada del hogar de El Titular con fines de difusión y/o publicitarios de La Obra en todas sus formas y medios conocidos y por conocerse dentro y fuera del territorio nacional. Las partes acuerdan que esta autorización específica se encuentra incluida en los términos pactados en la cláusula anterior.

SEXTA: Ambas partes declaran que el presente acuerdo no supone asociación de especie alguna entre ellas y sólo los obliga por lo que él establece.

SÉPTIMA: Las partes convienen en que toda la información relacionada entre las partes y el proyecto será tratada por parte de El Titular como confidencial y no deberá ser divulgada, distribuida o suministrada a ningún tercero, salvo decisión previa entre La Productora y El Titular.

OCTAVA: A todos los efectos derivados del presente contrato, las partes constituyen domicilio en los declarados como suyos en la comparecencia.

NOVENA: Las partes acuerdan como medio de comunicación válido entre ellas el teléfono y el correo electrónico.

DÉCIMA: En señal de conformidad, las partes suscriben dos ejemplares del mismo tenor del presente contrato, recibiendo un ejemplar cada uno.

11.8.2. Contrato Mariana Stevenazzi

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHO DE IMAGEN.

En la ciudad de Montevideo, el día 29 de marzo de 2020, Mariana Stevenazzi, titular de la cédula de identidad número 1840337-9 con domicilio en la calle Parva Domus 2511 de esta ciudad –en adelante el Titular– AUTORIZA a Andrea Pérez Stevenazzi, titular de la cédula de identidad número 5045566-1, con domicilio en la calle Parva Domus 2511 de esta ciudad –en adelante La Productora– el uso de su propia imagen, su voz, su nombre, imágenes de sus objetos y fotografías, imágenes de su hogar/terreno y la fachada de su hogar/terreno, en los términos que aquí se establecen.

ANTECEDENTES:

La Productora se encuentra en etapa de producción de un proyecto cinematográfico de tipo documental, titulado *Nosotros y el arte* –en adelante La Obra–, dirigida por Andrea Pérez Stevenazzi, para el que se está en tratativas tendientes a incluir a El Titular como entrevistado/testigo. En ese marco, las partes se aprestan a celebrar el siguiente acuerdo, reconociéndose mutuamente la capacidad para contratar y obligarse y, en especial, para celebrar este contrato.

PRIMERA: La presente autorización comprende los siguientes actos: fijación de las imágenes, de la voz, del nombre, imágenes de objetos y fotografías, imágenes del hogar/terreno y de la fachada del hogar de El Titular a cualquier tipo de soporte y formato; reproducción en todo tipo de soporte y formato; exhibición en forma pública y privada, gratuita y onerosa;

su transmisión y retransmisión por cualquier medio y con cualquier fin; su comercialización dentro del territorio nacional o extranjero; por lo que La Productora en exclusividad podrá enajenar, reproducir, distribuir, publicar, adaptar, transformar, refundir, fraccionar, comunicar o poner a disposición del público el objeto de esta autorización en cualquier forma o procedimiento, cualquiera sea su soporte, para ser explotado a través de cualquier medio conocido o por conocerse, con cualquier fin, sin limitación de cantidad. Asimismo, el alcance temporal de esta autorización debe entenderse hasta que La Obra ingrese al dominio público y el espacial sin límite geográfico alguno.

SEGUNDA: El Titular se compromete a estar presente los días y horas que La Productora disponga durante el rodaje de La Obra, así como también los días y horas que se requieran de su presencia fuera del rodaje (durante la etapa de postproducción) ante cualquier requerimiento que sea necesario para el buen fin de La Obra. Ambas partes acuerdan que en el segundo de los casos La Productora coordinará previamente con El Titular disponibilidad de días y horas.

TERCERA: La presente cesión se realiza de forma gratuita por lo que La Productora queda eximida de realizar cualquier pago por concepto alguno que se derive o pueda derivarse de la firma de este contrato.

CUARTA: El Titular declara expresamente que está al tanto de la cláusula anterior y que, por consiguiente, renuncia a cualquier clase de reclamación extrajudicial o judicial. El Titular sabe que la propiedad sobre La Obra, así como también sobre el material negativo, descartado o inutilizado durante el proceso de postproducción del film, pertenece a La Productora.

QUINTA: El presente acuerdo incluye el uso secundario de imagen, voz, nombre de El Titular, imágenes de sus objetos y fotografías, imágenes del hogar/terreno y la fachada del hogar de El Titular con fines de difusión y/o publicitarios de La Obra en todas sus formas y medios conocidos y por conocerse dentro y fuera del territorio nacional. Las partes acuerdan que esta autorización específica se encuentra incluida en los términos pactados en la cláusula anterior.

SEXTA: Ambas partes declaran que el presente acuerdo no supone asociación de especie alguna entre ellas y sólo los obliga por lo que él establece.

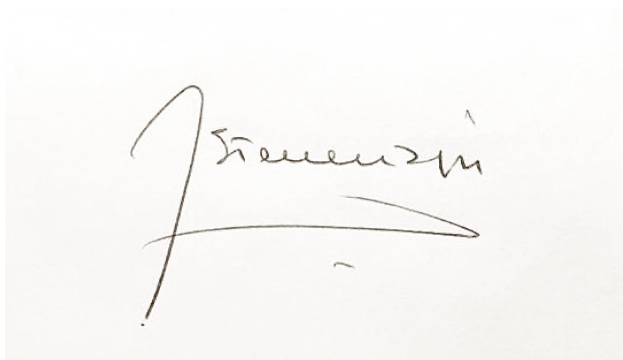
SÉPTIMA: Las partes convienen en que toda la información relacionada entre las partes y el proyecto será tratada por parte de El Titular como

confidencial y no deberá ser divulgada, distribuída o suministrada a ningún tercero, salvo decisión previa entre La Productora y El Titular.

OCTAVA: A todos los efectos derivados del presente contrato, las partes constituyen domicilio en los declarados como suyos en la comparecencia.

NOVENA: Las partes acuerdan como medio de comunicación válido entre ellas el teléfono y el correo electrónico.

DÉCIMA: En señal de conformidad, las partes suscriben dos ejemplares del mismo tenor del presente contrato, recibiendo un ejemplar cada uno.

A handwritten signature in black ink on a light-colored background. The signature is cursive and appears to read 'Mariana Stevenazzi'.

Mariana Stevenazzi

11.8.3. Modelo contrato Ángela Delia Introini

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHO DE IMAGEN

En la ciudad de Montevideo, el día _____ de _____, Ángela Delia Introini Araújo, titular de la cédula de identidad número _____, con domicilio en la calle _____ de esta ciudad -en adelante el Titular- AUTORIZA a Andrea Pérez Stevenazzi, titular de la cédula de identidad número 5045566-1, con domicilio en la calle Parva Domus 2511 de esta ciudad –en adelante La Productora– el uso de su propia imagen, su voz, su nombre, sus objetos y fotografías suyos y relacionados con Víctor Heriberto Stevenazzi, imágenes de su hogar/terreno y la fachada de su hogar/terreno, en los términos que aquí se establecen.

ANTECEDENTES:

La Productora se encuentra en etapa de producción de un proyecto cinematográfico de tipo documental, titulado *Nosotros y el arte* –en adelante La Obra–, dirigida por Andrea Pérez Stevenazzi, para el que se está en tratativas tendientes a incluir a El Titular como entrevistado/testigo. En ese marco, las partes se aprestan a celebrar el siguiente acuerdo, reconociéndose mutuamente la capacidad para contratar y obligarse y, en especial, para celebrar este contrato.

PRIMERA: La presente autorización comprende los siguientes actos: fijación de las imágenes, de la voz, del nombre, de objetos y fotografías suyos y relacionados con Víctor Heriberto Stevenazzi, de imágenes del hogar/terreno y de la fachada del hogar de El Titular a cualquier tipo de soporte y formato; reproducción en todo tipo de soporte y formato; exhibición en forma pública y privada, gratuita y onerosa; su transmisión y retransmisión por cualquier medio y con cualquier fin; su comercialización dentro del territorio nacional o extranjero; por lo que La Productora en exclusividad podrá enajenar, reproducir, distribuir, publicar, adaptar, transformar, refundir, fraccionar, comunicar o poner a disposición del público el objeto de esta autorización en cualquier forma o procedimiento, cualquiera sea su soporte, para ser explotado a través de cualquier medio conocido o por conocerse, con cualquier fin, sin limitación de cantidad. Asimismo, el alcance temporal de esta autorización debe entenderse hasta que La Obra ingrese al dominio público y el espacial sin límite geográfico alguno.

SEGUNDA: El Titular se compromete a estar presente los días y horas que La Productora disponga durante el rodaje de La Obra, así como también los días y horas que se requieran de su presencia fuera del rodaje (durante la etapa de postproducción) ante cualquier requerimiento que sea necesario para el buen fin de La Obra. Ambas partes acuerdan que en el segundo de los casos La Productora coordinará previamente con El Titular disponibilidad de días y horas.

TERCERA: La presente cesión se realiza de forma gratuita por lo que La Productora queda eximida de realizar cualquier pago por concepto alguno que se derive o pueda derivarse de la firma de este contrato.

CUARTA: El Titular declara expresamente que está al tanto de la cláusula anterior y que, por consiguiente, renuncia a cualquier clase de reclamación extrajudicial o judicial. El Titular sabe que la propiedad sobre La Obra, así como también sobre el material negativo, descartado o inutilizado durante el proceso de postproducción del film, pertenece a La Productora.

QUINTA: El presente acuerdo incluye el uso secundario de imagen, voz, nombre de El Titular, objetos y fotografías relacionados con Víctor Heriberto Stevenazzi, imágenes del hogar/terreno y la fachada del hogar de El Titular con fines de difusión y/o publicitarios de La Obra en todas sus formas y medios conocidos y por conocerse dentro y fuera del territorio nacional. Las partes acuerdan que esta autorización específica se encuentra incluida en los términos pactados en la cláusula anterior.

SEXTA: Ambas partes declaran que el presente acuerdo no supone asociación de especie alguna entre ellas y sólo los obliga por lo que él establece.

SÉPTIMA: Las partes convienen en que toda la información relacionada entre las partes y el proyecto será tratada por parte de El Titular como confidencial y no deberá ser divulgada, distribuída o suministrada a ningún tercero, salvo decisión previa entre La Productora y El Titular.

OCTAVA: A todos los efectos derivados del presente contrato, las partes constituyen domicilio en los declarados como suyos en la comparecencia.

NOVENA: Las partes acuerdan como medio de comunicación válido entre ellas el teléfono y el correo electrónico.

DÉCIMA: En señal de conformidad, las partes suscriben dos ejemplares del mismo tenor del presente contrato, recibiendo un ejemplar cada uno.

11.8.4. Modelo de contrato para el resto de los figurantes

CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHO DE IMAGEN.

En la ciudad de Montevideo, el día _____ de _____, _____, titular de la cédula de identidad número _____, con domicilio en la calle _____ de esta ciudad -en adelante el Titular- AUTORIZA a Andrea Pérez Stevenazzi, titular de la cédula de identidad número 5045566-1,

con domicilio en la calle Parva Domus 2511 de esta ciudad –en adelante La Productora– el uso de su propia imagen, su voz, su nombre, imágenes de sus objetos y fotografías, imágenes de su hogar/terreno y la fachada de su hogar/terreno, en los términos que aquí se establecen.

ANTECEDENTES:

La Productora se encuentra en etapa de producción de un proyecto cinematográfico de tipo documental, titulado *Nosotros y el arte* –en adelante La Obra–, dirigida por Andrea Pérez Stevenazzi, para el que se está en tratativas tendientes a incluir a El Titular como entrevistado/testigo. En ese marco, las partes se aprestan a celebrar el siguiente acuerdo, reconociéndose mutuamente la capacidad para contratar y obligarse y, en especial, para celebrar este contrato.

PRIMERA: La presente autorización comprende los siguientes actos: fijación de las imágenes, de la voz, del nombre, imágenes de objetos y fotografías, imágenes del hogar/terreno y de la fachada del hogar de El Titular a cualquier tipo de soporte y formato; reproducción en todo tipo de soporte y formato; exhibición en forma pública y privada, gratuita y onerosa; su transmisión y retransmisión por cualquier medio y con cualquier fin; su comercialización dentro del territorio nacional o extranjero; por lo que La Productora en exclusividad podrá enajenar, reproducir, distribuir, publicar, adaptar, transformar, refundir, fraccionar, comunicar o poner a disposición del público el objeto de esta autorización en cualquier forma o procedimiento, cualquiera sea su soporte, para ser explotado a través de cualquier medio conocido o por conocerse, con cualquier fin, sin limitación de cantidad. Asimismo, el alcance temporal de esta autorización debe entenderse hasta que La Obra ingrese al dominio público y el espacial sin límite geográfico alguno.

SEGUNDA: El Titular se compromete a estar presente los días y horas que La Productora disponga durante el rodaje de La Obra, así como también los días y horas que se requieran de su presencia fuera del rodaje (durante la etapa de postproducción) ante cualquier requerimiento que sea necesario para el buen fin de La Obra. Ambas partes acuerdan que en el segundo de los casos La Productora coordinará previamente con El Titular disponibilidad de días y horas.

TERCERA: La presente cesión se realiza de forma gratuita por lo que La Productora queda eximida de realizar cualquier pago por concepto alguno que se derive o pueda derivarse de la firma de este contrato.

CUARTA: El Titular declara expresamente que está al tanto de la cláusula anterior y que, por consiguiente, renuncia a cualquier clase de reclamación extrajudicial o judicial. El Titular sabe que la propiedad sobre La Obra, así como también sobre el material negativo, descartado o inutilizado durante el proceso de postproducción del film, pertenece a La Productora.

QUINTA: El presente acuerdo incluye el uso secundario de imagen, voz, nombre de El Titular, imágenes de sus objetos y fotografías, imágenes del hogar/terreno y la fachada del hogar de El Titular con fines de difusión y/o publicitarios de La Obra en todas sus formas y medios conocidos y por conocerse dentro y fuera del territorio nacional. Las partes acuerdan que esta autorización específica se encuentra incluida en los términos pactados en la cláusula anterior.

SEXTA: Ambas partes declaran que el presente acuerdo no supone asociación de especie alguna entre ellas y sólo los obliga por lo que él establece.

SÉPTIMA: Las partes convienen en que toda la información relacionada entre las partes y el proyecto será tratada por parte de El Titular como confidencial y no deberá ser divulgada, distribuída o suministrada a ningún tercero, salvo decisión previa entre La Productora y El Titular.

OCTAVA: A todos los efectos derivados del presente contrato, las partes constituyen domicilio en los declarados como suyos en la comparecencia.

NOVENA: Las partes acuerdan como medio de comunicación válido entre ellas el teléfono y el correo electrónico.

DÉCIMA: En señal de conformidad, las partes suscriben dos ejemplares del mismo tenor del presente contrato, recibiendo un ejemplar cada uno.