

## El País Cultural

Con el cineasta Pablo Stoll sobre "Hiroshima"

# "Sentí una especie de peso que se iba"

Ximena Aguiar

UN DÍA, el cineasta Pablo Stoll se encontró con un hijo de su padre al que no conocía y que era curiosamente parecido a él. Como un alter ego complementario, el hermano trabajaba de noche y desaparecía durante el día. El encuentro no dejó de ser sugerente y Stoll comentó con su amigo Juan Pablo Rebella la idea de convertirlo en material para una película. Luego pasaron muchas cosas: la muerte de Rebella, las ganas de irse, el paso por la televisión, el regreso de las ganas de filmar. Finalmente, pudimos ver en la pantalla de cine a este personaje, de nombre Juan Stoll, esperando a que su familia se levantara de la mesa para entrar a su casa sin cruzar palabra, provisto de una escafandra musical que le permitió, entre otras cosas, sobrevivir en una película muda llamada Hiroshima.

Es el retrato de un personaje o de una manera de existir dominada por el extrañamiento, logrado gracias a la permanencia de un recurso entre humorístico y agobiante: personajes que gesticulan sin voz, seguidos por intertítulos que portan el mensaje escrito, levemente separado de su contexto normal. Cine mudo deliberado que provoca un desplazamiento de la atención hacia la construcción del relato, de la misma manera que otros directores pueden recurrir a la filmación en blanco y negro o a un narrador omnipresente.

En este caso, la ausencia de voces tiene su peso. El silencio, la interrupción y la traducción de lenguajes disparan la pluralidad de significados. En el cine Casablanca -el único en el que se exhibió la película-, en una función de sábado a las 22, se podía escuchar al público reír y leer los diálogos en alta voz, tapando en parte la mudez de la película, como si diera pudor. Una señora comentó a su marido: "Lo abandona, claro, como lo abandona todo". Otra preguntó: "¿Eso se fuma?". El personaje miró el mar y se escuchó: "Se va a bañar. Te lo dije, se iba a bañar".

Sin embargo, "no es una película sobre la incomunicación", aclara Pablo Stoll. Tampoco es una película sobre un adolescente tardío que no sabe qué hacer de su vida. "El 95 % de la gente va a ver al personaje como un pelotudo que no sirve para nada, pero a un grupo muy chiquito de personas le va a erizar la piel verlo gritar con una música de fondo. No será a un empleado de un banco, pero hace algo que a otros como él los emociona. Acá nadie vio eso. Cada sociedad ve el reflejo que le interesa ver", sostiene el director. "En todo caso" aclara, "si fuera sobre algo, sería sobre un tipo que va hacia un lugar y vuelve".

La película es también la historia de una deriva, de un viaje iniciático en el que se contempla más de lo que se concluye. En ese recorrido, Juan Stoll parte de la estación de Ferrocarriles del Estado (AFE), atraviesa la maleza de Solís y llega a un mundo en el que los personajes y sus ofertas para detenerse estarán siempre disponibles: el jardín sin tiempo, el juego sin fin, el alimento en abundancia, una mujer de ojos azules y cientos de habitaciones, una para cada día del año. O, simplemente, un empleo en el que se pueda dormir todo el día. Pronto el carácter alegórico excede los límites del tren y tiñe toda la película, emparejando esquematismos y exageraciones, colocando en el mismo nivel las anotaciones de la madre, los empujones con el padre o el loop en la entrada del hospital. El viaje, como corresponde, durará todo un día y al llegar a la noche Juan cantará su canto.

Engarzado en el relato aparece mucho de Pablo Stoll: su hermano, su padre, sus amigos, sus películas familiares, sus canciones favoritas o la dedicatoria a su amigo Rebella.

SIN PALABRAS.

-La banda sonora tiene tanta presencia que se presentó a la película como "un musical mudo".  
¿Cómo fue la parte creativa en relación a la música?

-Mi hermano escucha mucha música y nuestra relación tiene mucho que ver con eso. Tenía un menú de canciones que nos gustaban a los dos y que tenían que ser instrumentales. Además, yo sabía que había cuatro o cinco momentos en los que había música y filmé pensando en eso: la

canción del final, la que rasga en la guitarra, la parte del hospital en que hay un tema de Rebella... No lo hice como se filma un videoclip, pero sí tenía la música en la cabeza. También hay otra de Juan [Rebella], en la primera escena en que él anda en bicicleta. Quería que estuvieran en la película porque Juan escribió muchísimos temas y los grabó, y nadie los escuchó más allá de sus amigos. Después fui eligiendo la música por un tema emocional del personaje: música más pesada, menos pesada, más hipnótica, menos hipnótica... para ir haciendo la curva dramática.

-Has comentado que se te ocurrió la idea de que fuera muda porque tu hermano habla poco. Más allá de eso, ¿por qué elegiste el recurso?

-Lo que más me inquietaba era cómo contar el silencio de mi hermano sin que en la película pareciera que el tipo es mudo o sin que se repitieran determinadas frases puntuales. Además, había algo de la irrealidad del personaje que me gustaba manejar. La parte del lenguaje cinematográfico que se me ocurrió usar para este caso fue la de los cartelitos del cine mudo. Lo que yo buscaba lograr era ese distanciamiento que se da por ejemplo en el cómic, donde los personajes están parados y al lado están los globitos con lo que dicen. En las películas ese distanciamiento se diluye y a mí me gustaba mantenerlo. Hay que recordar que esto es una película y este personaje habla así porque es el personaje de una película.

-Las únicas voces que se escuchan son las grabadas en las cintas familiares y la del niño. ¿Por qué?

-En mi recuerdo esas películas no tenían sonido y en el rodaje descubrimos que sí lo tenían. Se pasaron a una velocidad distinta, las voces se deformaron, y nos gustó a todos; no se entiende mucho lo que se dice y se usa como una banda sonora. Son esas cosas que hacés y después disparan la polisemia. Si querés pensar que las voces del pasado son las únicas que se escuchan, funciona, y si las querés escuchar sólo como un sonido que te retrotrae a momentos en que tu familia veía películas Súper 8, también... Además, las películas familiares buscan capturar esos momentos con la idea de que queden inalterados en el tiempo, pero las películas, como las fotos, van perdiendo color. Es curioso: por más que quieras mantenerlos intactos, los recuerdos se alteran. Con el niño pasó que hablaba en el rodaje y en un momento dijimos "en vez de hacerlo callar, que hable. Está bueno que hable". El niño es parte de la galería de personajes que él va encontrando. Hace mucho tiempo que no va a ese lugar, hubo un paso del tiempo, hay un niño en donde no lo había, se lo dan y no sabe qué hacer con él... Estaba bueno que parte de su incomodidad fuera porque el niño hablaba.

-La falta de voces produce un cierto agobio, falta algo muy humano.

-Para mí lo mudo en la película tiene que ver más con que hay una operación estética por la cual no escuchamos a los personajes, pero la verdad es que sí están hablando. Y en un momento desaparece esa operación estética y se escucha lo que dicen. También hay algo que no es menor, y es que la voz del personaje, de todos los personajes, es siempre nuestra voz. Como cuando lees un libro.

#### FICCION Y REALIDAD.

-¿Cómo es la relación de Hiroshima con la novela La ciudad, de Mario Levrero?

-El libro está nombrado en los créditos porque tiene algunas cosas basadas en él: la parte en que la chica se le sube a caballito, cuando él se pone el mameluco y las botas, son escenas que están en La ciudad. También hay una pelea interminable de dos personas, que pasan las horas y siguen discutiendo, que se convirtió en el partido de fútbol. Yo sabía que mi hermano en algún momento tenía que jugar al fútbol porque le gusta y lo hace muy bien, y ahí se unieron dos cosas que tienen sentido.

-Más allá de las escenas, pasar de una ciudad realista a una ciudad onírica es algo que hace muy bien Levrero, y la película también logra darle esa dimensión alegórica a espacios conocidos.

-No leí de vuelta La ciudad para hacer el guión, ni mi hermano lo leyó para actuar, pero Levrero es otra de las cosas que nos unió cuando éramos adolescentes, y cuando estaba escribiendo el guión me gustó incluirlo en la parte de Solís, que es la parte más onírica de la película. Después me di cuenta de que de alguna manera contaminaban el resto, porque además mi hermano tiene una impronta "levreriana" en su vida. Es un drifter, como dicen los americanos: va por ahí, anda en la vuelta, le pasan cosas como en secuencia que se continúan y él está todo el tiempo como medio indolente al respecto. Mostrar esa sensación de extrañeza frente al mundo, que se encuentra mucho en Levrero, era lo que quería contar.

-¿Y cómo fue que tu hermano se convirtió en tu musa inspiradora?

-Porque mi relación con mis hermanos es una relación rara. Un día aparecieron tres hermanos, yo los conocí cuando ya habían nacido porque mi padre vivía en otro país. Cuando ellos eran adolescentes empecé a darme cuenta de que teníamos un montón de puntos en común: escuchaban la misma música que yo, se vestían igual que yo... En un momento mi hermano Juan empezó a trabajar en una panadería, trabajaba de noche y de día dormía y después hacía cosas que nadie sabía muy bien. Empecé a decirle, "¿por qué no escribís lo que hacés?". A esa altura Levrero ya era una cosa en común. Él obviamente no lo hizo, pero fue una idea que me fue quedando, como un personaje que me interesaba desentrañar.

-¿Qué había en el personaje que te parecía significativo de contar?

-Yo sabía que había algo que me interesaba como personaje de un tipo que trabaja de noche y de día desaparece, entonces ahí hay un lugar grande para la ficción, un espacio para inventar. Y ahí se entrecruzan cosas que él hacía, que me fue contando o me fui enterando, cosas que yo quería contar en general... Cosas basadas en hechos reales y puestas de determinada manera para que tengan un sentido narrativo en ese día inventado. A la vez me parecía que para ser correcto y que fuera ficcionalmente coherente, él tenía que ser el personaje que se representara a sí mismo. También eso llevó a que el personaje de mi padre tenía que ser mi padre, la banda tenía que ser la banda en la que toca mi hermano... Hubo toda una situación que fue armándose y que después empieza a ser por otras cuestiones más relativas a lo cinematográfico, como el tema de hasta qué punto necesitás ficcionar para contar cosas reales.

RECEPCIÓN.

-Fue una película anunciada con afiches pegados en la calle, se exhibió en un solo cine. ¿Qué tipo de público querías que la viera?

-Fue una decisión que tomamos sabiendo el tipo de película que era y sabiendo cómo se maneja el mercado del cine en Uruguay. No quería que fuera una opción dentro de un menú de películas en el que voy a ver Toy Story 3, no encuentro entradas y termino viendo Hiroshima, que es terrible. Queríamos que la película estuviera en un lugar en que la gente que sabía lo que era la película y la quería ver, la fuera a ver. Creo que fueron 1.600 personas a verla, o 1.400. Y estoy recontento con que haya sido así.

-¿Querías que la viera un público con una cierta complicidad?

-No sé si complicidad, pero sí interés. Es para gente que le gusta determinado tipo de cine. El desafío de la película es que vos podés verla conociéndome a mí y a mi hermano o sin conocer nada de nosotros. Hay un problema que es la gente que conoce la mitad de la historia e intenta buscar la otra mitad en la película.

-En Uruguay la película se lee como la primera película que hizo Stoll después de la muerte de Rebella.

-Sí, claro.

-¿Sentiste ese peso?

-No, sentí una cosa mucho más jodida. Cuando se murió Juan, lo último que pensé fue en hacer películas. De hecho, la duda que tuve al respecto no fue qué película hacer, sino "¿volveré a hacer una película o no?", "¿me quedaré viviendo en Uruguay o no?". Y otras dudas mucho más grandes, dudas en serio. Esto era un granito en medio de otras cosas, y finalmente fue una cosa que se decantó sola. Estuve trabajando en televisión un tiempo y estuvo buenísimo. Un día me di cuenta de que quería volver a hacer una película, y la que estaba en la vuelta era ésta. Era una película factible y la podía hacer rodeado de mi familia y mis amigos, lo cual venía bien para el momento. Y pensaba que después de hacer esta película podía tener un panorama más claro como para hacer otra. Pero, como en todas las cosas que se planean de esa manera, no fue eso lo que pasó. Escribí este guión, lo empecé a producir y el tiempo comenzó a estirarse. En el medio terminé el guión que habíamos iniciado con Juan antes de su muerte (Tres), y en un momento estuve con los dos proyectos al mismo tiempo. Este se concretó primero, el otro se va a hacer ahora.

-¿Hubo un momento en el medio en que te liberaste de ese peso?

-En el momento de estrenar la película acá sentí una especie de peso que se iba. Es una película que creo que a Juan le hubiera gustado mucho y que no creo que hubiéramos hecho juntos. Hacerla y mostrarla fue un proceso un poco cargadito por momentos. Es algo que para mí es un acto de entrega y desprendimiento. Lo que seguro va a pasar es que dentro de 10 o 12 años, si

siguiera haciendo películas, alguien va a decir: "Ésta es la película de Stoll después de Rebella". La próxima va a ser igual y la otra igual, porque es Uruguay. Los desgraciados que jugaron en el mundial todavía cargaron con el peso del '50.

-Las otras dudas, más existenciales, están también en la película.

-Sí, claro. Pero para mí hay cosas que tienen mucho humor. Es algo que siempre manejamos con Juan [Rebella]. Además, mi forma de lidiar con las cosas más pesadas que han pasado, y la forma de otra gente cercana de lidiar con las cosas que les han pasado a ellos, siempre tiene un dejo de humor, como postura de vida. Y sí, se llama Hiroshima pero a la vez tiene chistes. Y sí, hay un montón de cosas existenciales más en la película. Antes eran más y de Juan, ahora son más solas.