

“Hacer cine es poder escuchar esos detalles”: entrevista
con la cineasta paraguaya Arami Ullón sobre *Apenas el sol*
(2020)

Andréa C. Scansani*

Entrevista realizada el 09 de febrero de 2022, vía conferencia remota pela *Rede Nacional de Pesquisa* (RNP).

El último largometraje de Arami Ullón, *Apenas el Sol* (2020), se estrenó en la sesión oficial de apertura del prestigioso Festival de Documentales de Ámsterdam (IDFA) y, a lo largo de estos dos arduos años de pandemia, fue seleccionado para integrar la programación de cerca de medio centenar de festivales y ganó más de quince premios. Antes de *Apenas el sol*, la cineasta ya había recorrido un circuito amplio de proyecciones con su primer largometraje *El tiempo nublado* (2014), que se estrenó en el Festival Internacional de Nyon, *Visions du Réel*, ganando el premio “Nueva mirada” (*Regard neuf*), la Mejor Opera Prima.

Por supuesto, una cineasta y sus películas no son relevantes apenas por sus logros públicos – que en este caso son muchos –, sino por el camino que abren desde sus propias cuestiones y sus modos singulares en la realización cinematográfica. En *El tiempo nublado*, por ejemplo, Arami Ullón construye “una película muy personal sobre un tema universal al que todos debemos enfrentarnos: ¿Qué haremos con nuestros padres, cuando estén viejos y enfermos?”.¹ El tema abordado sitúa a la cineasta en el centro del cuadro como una hija que comparte sus sentimientos con una madre que sufre de Parkinson y epilepsia y que exige cuidados cada vez más intensivos.

Ya en *Apenas el sol*, el protagonista, Mateo Sobode Chiqueno, “atraviesa el árido y desolado Chaco paraguayo grabando las historias, canciones y testimonios de otros Ayoreo que, como él, fueron despojados de la selva, perdiendo su territorio ancestral, sus medios de subsistencia, sus creencias y su hogar”.² Mateo es lo que

*Universidad Federal de Santa Catarina – UFSC), Curso de Cine. 88040-900, Florianópolis, Brasil.
E-mail: daracal@gmail.com

1. Disponible en <https://eltiemponublado.com/>

2. Para mayores detalles sobre el film, su trayectoria en festivales, premios etc. ver <https://www.apenaselsol.com/>

podemos llamar un coleccionista de palabras y sonidos, que en cintas cassette, desde 1979, ha grabado conversaciones, cantos, testimonios de sus parientes Ayoreo, en una suerte de auto etnografía oral. En sus registros, Mateo, además de preservar parte de la memoria de su pueblo, pone en perspectiva y expone las incongruencias, los abismos, las paradojas de su existencia y la resistencia de los Ayoreo al norte del Chaco paraguayo. Arami Ullón – al abordar las complejidades de esta historia que se repite en tantos territorios latinoamericanos desde hace más de medio milenio – tarda siete años en construir, o más bien, en deconstruir una serie de certezas estereotipadas sobre las realidades que decide documentar. De esta manera, creemos que la cineasta paraguaya nos pone en el centro de algunas de las cuestiones que son muy caras al cine documental: ¿cómo filmar al otro? ¿el que no es parte de mi realidad inmediata, pero sigue siendo parte de mí? el que me toca, me conmueve, pero que también acaba sufriendo por mi toque, es decir, por el toque del cine, el poder de la cámara, los abusos que la imagen puede llevar y proliferar ¿Qué es ser una cineasta? ¿Una documentalista? ¿Qué dudas Arami Ullón tuvo que superar (o al menos mirar con cierto detenimiento) durante todo el transcurso de la construcción de la película? ¿Cómo crear junto a otro documentalista (Mateo) que utiliza como instrumentos sus cintas cassette y su grabadora portátil, que son cuidadas como sus bienes más preciados? Estas y otras preguntas estuvieron presentes en nuestra charla del 9 de febrero de 2020 y se pueden leer a continuación.

Andréa C. Scansani: Hay en tu trayectoria profesional un camino autodidacta donde la escritura de ficción y la fotografía forman parte de tus expresiones artísticas. ¿Cómo surge el cine en tu vida y cómo operan estos otros modos de manifestación creativa en tu construcción como cineasta?

Arami Ullón: Bueno, son varias cosas. Probablemente leíste que escribo guiones, pero yo no escribo guiones de ficción, yo escribo tratamientos o acercamientos documentales. Por otro lado, escribo cuentos, relatos ficcionados, pero que no tienen que ver con el cine y no pretenden estar conectados con el cine. Por qué el cine? Porque es el oficio que yo aprendí y, ya después de tantos años de hacer cine, me es difícil encontrar otras expresiones que no sean el cine en sí mismo o las expresiones relacionadas al cine: la escritura por un lado y la fotografía por el otro. También hago fotografía.

Ahora, a mí el cine me ocurrió por accidente. Yo llegué al cine porque me invitaron a ser parte de un colectivo de trabajo. En ese momento, en realidad, trabajábamos contenidos de televisión. Pero me tocó, por suerte, hacer una televisión muy política en un momento muy importante del Paraguay, que es el final de la dictadura de Stroessner y el inicio de lo que se llamó la “transición a la democracia”. Entonces, en ese período transitorio me tocó trabajar con gente que tenía una postura política y una visión política dentro de la imagen, del sonido y del relato audiovisual. Y desde ese momento – yo tenía 16 años y ahora tengo 43 – me quedé trabajando y aprendiendo un oficio, sin ningún tipo de pretensiones.

O sea, en ningún momento yo decidí ser directora, ni tampoco decidí volverme escritora, o volverme fotógrafa. Son cosas que van pasando. Yo trabajaba mucho desde la producción, desde “el cómo lograr hacer”, como facilitar el hacer. Las ex-

presiones de dirección fueron impulsos más personales que ocurrieron después. Para mí, el cine tiene que ver con eso, tiene que ver con un impulso vital que no puede ser contenido. Ahí está la fuerza, me parece a mí, del cine o del cine que yo trabajo, del cine que yo quiero trabajar. Para mí, el cine es una búsqueda personal. A través del cine estoy buscando algo que para mí, en lo más íntimo, es fundamental entender para continuar con mi propia vida. Entonces, el cine es como una excusa para entender el mundo, o para darme una explicación del mundo que en ese momento me sirva, al menos, para sobrevivir.

Yo no podría hacer ninguna película con la que no esté profundamente comprometida y me mantengo a través del tiempo con ese compromiso, porque los procesos son muy largos. Mi primer largometraje *El tiempo nublado* (2014) me llevó cuatro años de trabajo y *Apenas el sol*, me llevó siete. Son procesos largos, complejos, muy cansadores, muy desafiantes, donde se cruzan muchos miedos y a mí me interesa eso. A mí me interesa cruzar los miedos, me interesa saber qué hay en el fondo de eso.

Y volviendo al porqué el cine, creo que es una de las disciplinas más complejas que existe, y me parece a mí, que al demandar esa complejidad en la disciplina misma, me exige también esa misma complejidad en la vida misma. Se abren aristas por todos lados, grietas necesarias para entender el cine y a uno mismo. A través de esos procesos voy entrando en la vida y en la situación que estoy tratando de entender. Creo que no llegaría a una profundidad similar si me enfocara en un medio más unimediático. Porque se habla del cine (sobre todo acá en Europa ahora) como de algo que no es multimediático, sino que es una cosa en sí misma, pero sin embargo, los cineastas atravesamos muchos medios para llegar a eso que se llama cine.

A.C.S.: Tus dos largometrajes documentales, *El tiempo nublado* y *Apenas el Sol*, podrían ser analizados desde puntos de vista opuestos. El primero es una película alineada con lo que podríamos llamar de una “escritura del yo”, en una suerte de reflexión autobiográfica donde tú también eres un personaje. No solamente en una interpretación de su rol como directora, sino como actriz en una representación de sí, que aquí se manifiesta en su relación con su madre y la reverberación de este tema tan universal que la película nos presenta.

En cambio, una primera lectura de *Apenas el sol* nos indica un camino diferente y, en cierta medida, contrario al anterior. Al acompañar la trayectoria de otro documentalista (Mateo) – quien, obviamente, participa de una forma de vida muy diferente a la tuya y la de tu equipo –, las cuestiones propuestas no podían alinearse con las búsquedas emprendidas en tu primera película. Sin embargo, al elegir a Mateo como protagonista y desarrollar tu relación con él a lo largo de los años, podríamos sugerir que hay una especie de espejo entre dos documentalistas que parecen, de diferentes maneras, tener en la escritura del yo (y de su entorno) un punto de partida importante para la realización de sus expresiones. ¿Quieres comentar?

A. U.: Bueno, lo que yo siento es que ambas obras (también las que hago en fotografía o las que hago en escritura) parten del yo para explorar cuál es el punto que realmente me conecta con el otro. O sea, yo necesito de una exploración honesta, primero conmigo misma, para entender cuál es el punto que me conecta con el otro. A partir de esa escritura – que parece ser, en un principio, una escritura del yo –, intento

que se transforme en una escritura que afecta al otro. Entonces, si mi escritura que parte del yo afecta al otro, deja de ser solamente del yo y se convierte en la escritura del “nosotros”. Ya no es solamente del yo.

Pero, para mí, es un ejercicio muy importante empezar por ahí. Tal vez fue el proceso natural que mi primera película me haya colocado dentro del campo, centrada en mí misma para, a partir de ahí, explorar otras formas. Me parece que fue necesario hacer esa exploración porque también, hay que tener en cuenta otra cosa, yo no vengo de ninguna escuela de cine. De ningún tipo. Yo no tengo una formación académica en cine. Me formé – digamos – viendo, escuchando, mirando. Y para mí los procesos son profundamente experimentales. Entonces, todo esto que estoy hablando con vos ahora, de manera racional, en muchos momentos no es racional. En muchos momentos es, por suerte, inconsciente y es también intuitivo. Digo por suerte, porque a veces siento que cuanto más conciencia tengo (hablo solamente de mí misma) sobre el proceso cinematográfico, más autocensura siento.

Entonces, para mí, es también un desafío vivir en un mundo en donde se aprecia mucho al cineasta formado, al cineasta de escuela, el cineasta académico, que tiene respuestas y procesos claros, incluso fórmulas, que pueden llevarle a ciertos resultados. Para mí, es bastante desafiante trabajar de la manera en que trabajo, en un contexto así, porque es un proceso muy intuitivo. A eso me refiero con que es personal, porque está profundamente ligado a lo que yo pueda encontrar en este proceso conmigo misma. No significa que sea sobre mí.

En *Apenas el sol* yo hago el gesto opuesto, casi. El gesto de *El tiempo nublado* es la exposición en campo y en *Apenas el sol* hago el gesto de la desaparición del campo. Yo estoy fuera del campo todo el tiempo, sin embargo, estoy presente todo el tiempo. Y ahí está lo autoral, ahí está esa búsqueda. Yo no sé si esto ocurre en Brasil, pero acá ocurre bastante, hay una confusión con el término “cine de autor” en el documental. Acá hablan del documental de autor cuando el autor está explícitamente de una u otra manera en el campo, ya sea con su voz, su persona, sus propios cuestionamientos. A eso le llaman el cine documental autoral, porque el autor está “visible”. Es bastante básico el planteamiento con respecto a la posición del autor, en ese sentido.

En *Apenas el sol* yo llego a Mateo con las preguntas que a mí realmente me hacían falta responder y tuve la suerte de encontrarme con una persona que tenía una búsqueda muy parecida a la mía. Entonces, hicimos una suerte de espejo. Mateo me espejó mucho y supongo que yo le espejé cosas a él también. Aparte de ser dos documentalistas que se documentan. Porque él también me documentó a mí, o sea, él también me grabó en algún momento, él también me entrevistó. De hecho todo el tiempo desde que me conoció, hizo un proceso de reconocerse también a través de sus preguntas y de sus entrevistas. Fue un proceso mutuo.

Ahí fue también muy importante la escritura del yo, porque en ese mundo tan complejo, como lo es el mundo indígena, en una coyuntura contemporánea como la de los Ayoreo, en un Paraguay contemporáneo e histórico, que también influye, era muy fácil perderse. Hay demasiado contenido y todo es interesante. Pero de todo eso que es interesante yo debía encontrar el anclaje. Y allí es donde yo encuentro que la

escritura del yo, la mirada a uno mismo, es muy importante, porque ese es el ancla. Es el eje que me devolverá a lo que verdaderamente me interesa. Para eso funciona la escritura del yo, para mí, para mantener el para qué estoy haciendo esta película. La pregunta no es porqué estoy haciendo esta película. Porque es importante para los Ayoreo? No, solamente! Para qué estoy haciendo esta película, para entender qué? Y si encuentro algo suficientemente profundo, seguramente allí, en la profundidad mi significado se conectará con otros, porque cuanto más profundo vamos en la búsqueda, más humano se vuelve el encuentro. Acercarse a lo más básico de la humanidad.

A.C.S.: Vemos en tu película un importante trabajo de escucha. Esta escucha no sólo se da en la atención a las palabras, sino también al entorno, a la sequía, al viento, a la arquitectura, al agua, a las vallas etc. Una escucha silenciosa que dibuja, en sonidos e imágenes, el ambiente en que se desarrollan las historias de Mateo y donde también aparece tu propia visión (y experiencia) de este espacio. ¿Podrías comentar cómo se lleva a cabo esta escucha cinematográfica a partir de las lecciones aprendidas de la escucha Ayoreo?

A. U.: Hay algunas cosas primero que quería decir. Uno de los desafíos también, cuando uno empieza en el camino de acercarse a una comunidad indígena, o a un pueblo indígena en este caso, es que la mayoría de las personas cree que estás haciendo una película sobre la otredad. Y a mí me parecía un problema eso. Que se vuelva una película más, tratando de poner en primer lugar la diversidad, lo diferentes que somos. En estos tiempos que vivimos, la diversidad puede polarizar demasiado – sobre todo con estos tiempos tan de supremacía blanca, eurocentrista, que mira al norte del mundo todo el tiempo. Imponer diversidad puede tender a separarnos más. Entonces, pensaba: no quiero hacer una película sobre un pueblo indígena, quiero hacer una película sobre seres humanos que transitan esta situación. En vez de crear otredad, porque la otredad no necesita ser creada. La otredad ya está dada. Está en el lugar donde viven, está en el idioma que hablan, está en las canciones que cantan, está en la forma que perciben el tiempo, está en como se escuchan unos a otros. La otredad está totalmente ahí, pero mi desafío era hacer que la persona que lo está viendo se pueda ver a sí misma. Y yo creo que eso ocurrió. No sé cómo realmente, pero ocurrió. Ese era – un poco – mi objetivo: acortar esa distancia, no?

Sobre el tema de la escucha yo anoté lo que decías y sí, yo escuché y escuché por muchos años. Aprendí a escuchar de nuevo, porque me acuerdo que, como anécdota, la primera vez que llegué a una comunidad, la persona que me acompañó – que lleva años trabajando en estas comunidades – me dijo: “Cuando empezaste a hablar con ellos empezaste a hablar con un tono de voz muy alto y hablabas muy rápido”. Claro, estaba nerviosa y no sabía cómo hablar. Pensaba todavía, que debía hablar diferente. Así de colonizada estaba. Entonces, me di cuenta, que yo tenía muchísimo que aprender, pero no aprender – y ahí vuelve el yo – de ellos solamente, sino aprender de mí en relación con mis propios privilegios, con mi propio colonialismo, porque yo (nosotras) estoy atravesada por el colonialismo. Desde ahí, yo necesitaba ir deconstruyendo las capas de mi propio pensamiento para poder escuchar realmente, y para poder comunicarme. Creo que Mateo observó eso también. Como buen documentalista y como buen observador, y creo que esa intimidad se creó justamente

en ese proceso de honestidad al asumir: “Mira Mateo, ¿vos sabes que yo nunca en la vida pensé que vos me ibas a contar una historia de amor?”. Y él se reía y me decía: “¿Y por qué no?”. Porque uno tiene la idea que cuando uno viene acá, una persona indígena nos hablará de la sabiduría ancestral o, no sé... de algún cliché. Todo un bagaje cultural con el que uno viene. Y esa conversación... el ser honesto y decir: no entiendo, me podéis explicar otra vez?

O, por ejemplo, llorar. Llorar. Los Ayoreo me acompañaron en el proceso de mi arrogancia de llorar. ¿Por que digo arrogancia de llorar? Porque uno llega y piensa que uno tiene el derecho a llorar. Uno se enfrenta con cosas que son terriblemente fuertes y, de hecho, tenemos el derecho de llorar. Pero llorar también es un gesto que tiene una perspectiva vertical: lloro porque vos tenés que vivir así, tus condiciones de vida y tu realidad me hacen llorar. Entonces hay un momento en que uno debe dejar de llorar y entrar en igualdad. Y todo eso es un proceso de escucha, por eso esta película llevo siete años, porque era el tiempo que tenía que llevar y podría llevar más, también. Yo no tendría ningún problema, porque creo uno sigue desarmando cosas y esas estructuras de pensamiento, estructuras altamente coloniales, no se desarmaron todas. Voy a seguir, probablemente, toda la vida intentando observarlas y desarmarlas, o aceptar las que no pueda desarmar etc. Pero bueno, ese fue el proceso de intercambio entre ambos, que me ayudó a aprender a escuchar.

Los Ayoreo realmente se escuchan, cuando vos ves la película, sentís eso. Se sientan a escucharse y se toman el tiempo de hablar y de escuchar. Nosotros estábamos muy sorprendidos, a veces. Parte de mi equipo era de Suiza y en una oportunidad, una mujer respondió a una sola pregunta por más de 20 minutos, sin grandes pausas. Era un desafío sostener eso. Era un desafío porque no estamos acostumbrados, no estamos acostumbrados a que la gente hable de esa manera, no estamos acostumbrados a tener una imagen de que los indígenas hablan mucho. Formamos, en algún momento, una idea de que el indígena se sienta, dice dos palabras, medita y se calla. Dice una gran sabiduría y se calla, verdad? Todas esas discriminaciones positivas, digamos, por citar solo uno de esos condicionamientos. Fue también un desafío para ellos (los suizos) entender que también venían con sus construcciones, sobre todo construcciones de imágenes europeas muy fuertes, sobre los indígenas, sobre los pueblos originarios. Y Suiza es un país que insiste en la idea de que no fueron colonizadores, una idea bastante inocente y falsa de su participación en la colonización.

Tuvimos que aprender a escuchar de nuevo y aprender a escuchar sin entender, sin entender pero entendiendo, o sea, tanto no entendíamos el idioma que se volvió algo positivo, porque tuvimos que entender con otros elementos. Ahí es donde salimos de lo obvio de la palabra y nos adentramos en el entendimiento del ambiente, del todo, de la luz, del silencio, de las cigarras, de la sequía, del polvo, de las bocas secas, de otras cosas. A leer los otros elementos se logró transmitir un poco de esa sensación de cómo se escucha el Chaco y cómo se escucha la realidad Ayoreo.

A.C.S.: Hay en Mateo una disponibilidad para el diálogo, retratada en la película, que parece haber sido abandonada en nuestro mundo contemporáneo. Sus encuentros, grabados en cinta cassette y presentados por tu cámara, a menudo, pre-

sentan contradicciones de sentimientos e ideas extremadamente complejas. Como el diálogo amoroso con su esposa evangélica donde hay una clara oposición de puntos de vista en relación a las formas en que la iglesia ve el trabajo de Mateo y cómo el protagonista ejerce su rol social y político dentro de la comunidad. O, en otro momento, donde Mateo habla con José Iquebi, un Ayoreo capturado de niño por los salesianos que, después, se encargó de mostrar el camino a sus secuestradores para que Mateo y sus familiares también fueran contactados y sacados de sus tierras, llevándose, incluso, a su padre a la muerte (de sarampión). ¿Podría comentar sobre la importancia del diálogo para los Ayoreo y lo que ha logrado aprender en este contexto?

A.U.: Sí, te quiero comentar algo. Hay varias cosas. La historia de amor aparece con Mateo y su esposa y también hay un momento en donde una persona teatraliza, con un arco y una flecha. Cuenta como perdió a su mujer y como nunca más la volvió a ver. Esa historia en que la mujer corrió dentro del bosque hacia un sitio y el hombre corrió hacia otro y que, en esa inmensidad, nunca más lograron siquiera saber si el otro estaba vivo o no y nunca más pudieron encontrarse, fue la historia eje para mí. Me sirvió durante todo el proceso de investigación. Es una de las primeras historias con las que me encontré, que estaba registrada por Mateo en audio, y que fue traducida al español y documentada también por Benno Glauser. Yo me encontré con eso y, cuando yo encontré eso, perdí la distancia de la que te hablaba antes. Es decir, me sentí absolutamente identificada en esa desesperación de perder a alguien, de perder el ser amado. Y encontré allí un punto de relacionamiento a través del cual yo podía hablar de cosas con Mateo. Nosotros podríamos hablar de historias de amor y yo le podría contar las mías, era un lugar de encuentro.

Hay una cosa que atraviesa, creo, a todos los Ayoreo – pero hablando más precisamente de todas las personas que Mateo encuentra a través del proceso de hacer esta película y que yo observé y que tenía la esperanza de que se pueda sentir claramente –, hay una cosa que nosotros estamos perdiendo cada vez más que es el sentido de empatía. Ellos se reconocen en Mateo y Mateo se reconoce en ellos. En el momento en que habla con José (Iquebi), por ejemplo, reconoce que ambos son víctimas de un proceso violento y traumático y que cada uno de ellos está sobreviviendo como puede. Ese entendimiento, el reconocer al otro como víctima y a sí mismo como una víctima también, hace que puedan existir esas conversaciones tan complejas y tan dolorosas sin juicios de valor sobre el otro. Y eso hizo que, a través de los años, tantas personas se abran a Mateo. Porque Mateo llega con ese entendimiento. Mateo, para pensarlo en una frase imaginaria, llega y dice: “hola, nosotros dos pasamos por esto, no estoy acá para juzgar, simplemente para compartir y para procesar”. Y en ese compartir y ese procesar, en ese dar espacio a la palabra, y darle tiempo a la palabra, también se puede encontrar posibles ideas de cómo seguir adelante. Entonces, creo que es esa empatía la que hace que esas conversaciones puedan darse. La que hace que los Ayoreo estén de alguna forma, ahora mismo, teniendo más fuerza como pueblo, como grupo, empezando realmente a reclamar su territorio. A reclamar una reposición con mucho más fuerza porque creo que ese proceso de entenderse todos parte de un mismo genocidio, etnocidio, es lo que ahora mismo está ayudando a construir el futuro.

A.C.S.: Hacer cine siempre es una elección de qué y cómo filmar (o no filmar). Estas decisiones son aún más importantes cuando el cineasta se dedica al documental y mira hacia la realidad histórica que lo atraviesa. ¿Hay momentos en los que decidiste no filmar? ¿Podrías hablar un poco sobre eso?

A. U.: Sí, hay muchos, hay muchos momentos en donde nosotros decidimos no filmar. Al principio, hicimos unas pruebas, donde la cámara tomaba imágenes desde la camioneta en movimiento a través de esos espacios y de esos lugares del Chaco. De repente nos sentimos como si fuésemos un programa de televisión, verdad? Mostrando algo sin ninguna discriminación de lo que pasa frente a cámara. Y eso, el segundo día de rodaje, dejó de existir.

Otra decisión que tomé radical en el momento de filmar fue decidir cambiar mi director de fotografía después del primer periodo de rodaje, porque él tenía una prioridad: el preciosismo de las imágenes. Esa búsqueda de perfección estética, por llamarlo de alguna manera, estaba puesta sobre la persona. Y cuando el ángulo de la luz fue más importante que como se sentía la persona a la que estábamos filmando, ya no podíamos seguir trabajando juntos.

Entonces, sí, yo creo que hubo varios momentos en donde se tomaron decisiones radicales. También hubo otro momento. Los Ayoreo, históricamente, cuando tenían territorio, o al menos acceso a él, se alimentaban de animales salvajes y uno de ellos era la tortuga. Por supuesto, a estas comidas ellos ya no tienen acceso y, en un momento, alguien tuvo la posibilidad de llegar al monte. Tuvo la posibilidad de ir muy lejos en el monte, y volvió con tortugas. Eso era una fiesta realmente, verdad? Entonces, yo decidí que era un momento tan importante para Mateo y para su familia que íbamos a filmar el proceso de recibir la tortuga, de estar con la tortuga, de celebrarla y de cocinarla. Tuve un pequeño motín y uno de los técnicos suizos no quiso filmar cómo se cocina a una tortuga. Y ahí tuve un fuerte choque cultural, obviamente no ya desde de una distancia entre un europeo suizo y un pueblo indígena. Simplemente, entre un europeo y una latinoamericana, paraguaya, verdad? Uno de ellos me dijo: “no voy a participar en esta filmación porque no quiero que nadie nunca vea esto”. Y yo le pregunté para qué exactamente él estaba haciendo esa película, si estaba haciendo la película para confirmar todos sus puntos de vista, era la película equivocada, porque estábamos ahí para cuestionar nuestros puntos de vista. Finalmente, después de esa conversación, decidió acceder y filmar el momento en que cocinan a la tortuga.

Al final, no hubo lugar en el montaje de la película para la tortuga. Pero ocurren esos momentos en que está ahí y debe preguntarse por qué uno está ahí. Podemos discutir los argumentos largamente porque, por ejemplo, el técnico decía que eso era crueldad animal. Pero hablar de crueldad animal en ese contexto, y con ese nivel de superficialidad, es bastante complicado. Porque estamos frente a una crueldad humana anterior a la crueldad animal. Por otro lado, las hectáreas de deforestación, realizadas cada día en el Chaco, mata muchísima más tortugas que la que una familia Ayoreo pueda necesitar para alimentarse. Bueno, son largas conversaciones.

Hay momentos en donde uno decide no filmar por ciertas actitudes y, en otros momentos, donde uno necesita filmar también por otras razones. Pero hay una cosa

que evitamos en el documental casi en su totalidad: la observación de situaciones cotidianas. Esa mirada más etnográfica de qué comen, cómo comen, cómo cocinan, donde lavan su ropa, con qué lavan su ropa. Todo ese tipo de cuestiones que hace que sigamos tratando de encontrar el exotismo en la cuestión cotidiana de la gente. ¿Cómo comen? Comen cómo comemos todos. ¿Cómo duermen? Duermen como dormimos todos. Entonces, tratar de romper un poco eso de “ay, pero mira cómo duermen”, “ay, pero mira cómo ...”. Las únicas situaciones en que nosotros estamos observando, estamos observando otras cosas. Estamos observando la violencia de la iglesia, estamos observando la violencia de los militares que reparten dinero, estamos observando lo que es realmente particular. No estamos observando una situación cotidiana del día a día que podría vivir cualquier persona.

A.C.S.: Al final de la película, hay una secuencia de imágenes de un incendio de grandes proporciones que amplifican los sentidos hasta entonces dispuestos en las escenas anteriores. ¿Podrías comentar un poco cómo y dónde se filmaron estos planos?

A. U.: Desde del principio quería mucho lograr tener fuego en la película. No por una cuestión efectista, sino porque eso existe, ocurre todos los días. En Paraguay los fuegos son – no sé, supongo que en Brasil también – ocasionados, les llaman “fuegos controlados” que, en realidad, salen de control y terminan generando grandes desastres ambientales. Cuando nosotros estábamos filmando, la mayor parte del tiempo, no pudimos acceder a ningún fuego porque los fuegos ocurrían en propiedades privadas, en su mayoría, a las que no nos dejaban entrar. Hasta que, en un momento, ya se había cerrado la filmación del 2019, que fue la última. Todo el mundo había ya regresado a sus casas, se cerró la administración, todo estaba cerrado ya. Y ocurrió el gran incendio en la Amazonía que también, al mismo tiempo – no sé si conectado o no –, precipitó que todo ese fuego baje. todo el norte del Chaco estaba completamente en llamas y, en ese momento, yo hablé con mi productor y le dije: “a mi me parece que merece la pena que vaya un grupo, que esté allá, que filme”. Fue un despliegue bastante complejo, porque había que tener un geolocalizador de fuego en tiempo real para que ellos al mismo tiempo puedan ir monitoreando donde estaba el fuego. Y, por otro lado, yo iba dirigiendo por *WhatsApp* (risas) y mandando unas referencias de encuadres... Yo acá y los técnicos allá, buscando. Fue un camarógrafo con el que yo nunca había trabajado, pero era la persona indicada. Y con las referencias de encuadre, funcionó muy bien. Una persona de producción acompañó e hizo sonido. Bueno, fue todo muy precario para ellos, pero me parecía que era importante intentarlo. Esos fuegos son los incendios del Chaco, del territorio Ayoreo del año 2019, de la zona de Chovoreca. No quedó absolutamente nada de ese bosque. Se perdió un bosque que va a tardar cien o más años en empezar a recuperarse. Y esas son las imágenes del fuego que se ven en la película.

A.C.S.: El agua, o más bien, la falta de agua es un tema central en la película y, a pesar de no estar en los diálogos mismos, está presente de otras maneras, eventualmente, más pungentes. La escena en la que un indígena sirve agua de un cántaro de plástico en un solo vaso compartido entre los fieles (también indígenas), en un culto

religioso, termina mostrándonos no sólo las consecuencias de la sequía, sino el uso de la escasez como poder político y económico ¿Podrías comentar un poco sobre la sequía en el Chaco?

A. U.: Campo Loro, donde vive Mateo, es un lugar muy grande, hay muchas familias. Campo Loro es un territorio bastante amplio, pero muy seco, en una de las zonas más áridas del Chaco. Ahí solamente se tiene acceso al agua de lluvia para, para beber. Entonces, recolectan al agua en lo que lo que sea que tengan a mano, cualquier tipo de recipiente, todas las veces que llueva. Pero, por ejemplo, en el 2021 estuvieron en estado de emergencia porque realmente ya no llovía y en estas situaciones dependen de la caridad, dependen de la asistencia de ONGs, del Estado, no. Porque realmente no hay un sistema de distribución de agua generada por el gobierno. Se habla, o se habló por algunos años, de generar un desalinador porque el agua que existe debajo de la tierra en esa zona es salada. Entonces, tampoco es una cuestión de cavar y llegar a alguna fuente de agua porque no sería agua que pudiesen tomar directamente. Además, los tajamares artificiales que hicieron los misioneros en algún momento, son ahora tajamares que nunca recibieron mantenimiento. Contienen agua en estado de putrefacción, donde hay animales muertos y todo tipo de enfermedades. Por suerte, los Ayoreo no toman esas fuentes de agua como válidas. Entonces, es solamente agua de lluvia y si no es agua de lluvia, es caridad.

A.C.S.: El título, *Apenas el sol*, conlleva dos connotaciones, a mi juicio, fundamentales para la construcción de la película. La primera, presentada justo al principio, viene dada por la tradición Ayoreo de subirse a un árbol muy alto para hablar con el sol. La otra, comentada al final por el propio Mateo, está dada por la reflexión sobre cómo el hombre no indígena decidió crear una relación de propiedad con todo: con la tierra, el agua, los árboles, etc. quedando sin dueño, por ahora, apenas el sol. Para finalizar, me gustaría que hablaras un poco sobre eso.

A. U.: Te cuento una imagen que tiene Mateo, bueno, dos que me parece que son importantes: “el sol es benevolente cuando estamos en el monte” dice Mateo. “Porque el sol hace que exista vida, pero nosotros tenemos refugio, están allí los árboles. El sol ya no es benevolente cuando estamos abandonados en estos espacios donde no hay monte”. Entonces el sol tiene ese doble filo. Y, por otro lado, el viento. Ese viento que está constantemente levantando y arrastrando polvo y Mateo dice: “en el monte no hay polvo, el polvo existe solamente cuando ya no están los árboles”. Son esos detalles – eso que te decía a vos sobre la escucha – que son tan importantes, porque todos los detalles están afectados, y hacer cine es poder escuchar esos detalles.