

GUAPO'Y (2022) Y LA ÉTICA DE LA IMAGEN: UNA CONVERSACIÓN CON DELFINA MARGULIS DARRIBA

Andréa C. Scansani¹ e Luz Mariana Blet²

En la conexión entre memoria, política y poesía visual, la directora de fotografía argentina Delfina Margulis Darriba comparte sus reflexiones sobre el cine en una entrevista conducida por Andréa C. Scansani el 21 de febrero de 2025 en torno a la realización de *Guapo'y* (2022), película de Sofía Paoli rodada en Itá, Paraguay. La trayectoria de Margulis está marcada por colaboraciones duraderas, siendo su primer largometraje, como directora de fotografía, *Tiempo perdido* (2019) de Francisco Novick y Natalio Pages, directores con quienes ya había trabajado en dos cortometrajes: *La Astucia y la fuerza* (Francisco Novick, 2017) y *Una Sombra en el Brillo del Nácar* (Natalio Pages, 2017).

Desde entonces, la cineasta³ ha colaborado en proyectos de distintas naturalezas y géneros, como *El espacio de los cuerpos* (Vanina Sierra, 2020), *Las cosas que se quedan con vos* (Bruno Bogdanoff, 2020), *Político* (Francisco Novick, 2020), el ya mencionado *Guapo'y* (Sofía Paoli, 2022), *Martín García* (Aníbal Garisto, 2024), *Betto* (Pablo del Teso, 2024, sobre la vida de Frei Betto), *It Baby* (Martina Matzkin, 2025), entre otros. Su mirada nos pone frente al papel político de la imagen desde la ética de la cámara y de la luz. Su enfoque se caracteriza por equipos colaborativos y, como ella misma dice: "es una forma de desmontar jerarquías". Es bajo este espíritu de reciprocidad que sus proyectos se distinguen por un tratamiento delicado y veraz de cuerpos y territorios, donde lo político —implícito en cada encuadre— amplía nuestra comprensión de las dimensiones subjetivas que habitan sus historias.

¹ Professora do curso de Cinema e do PPG em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) com pesquisa voltada para os cinemas latino-americanos e caribenhos e ênfase na filmografia paraguaia. Tem ampla experiência acadêmica e profissional na área da imagem cinematográfica, com publicações em torno da teoria da imagem, fotografia, cinematografia e cinemas latino-americanos. Contato: daraca1@gmail.com.

² Doutoranda em Antropologia Social e graduanda em Cinema, pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Mestre em culturas e Territorialidades, pela Universidade Federal Fluminense (UFF), Especialista em Linguagens Artísticas, cultura e Educação, pelo Instituto Federal de Ciência e Tecnologia do Rio de Janeiro (IFRJ), Bacharel em Comunicação Social com Habilitação em Publicidade e Propaganda, pela Faculdade Estácio de Sá. Contato: luzmarianablet@gmail.com

³ O termo cineasta é utilizado aqui de modo a agregar todas as funções de uma equipe de cinema e não apenas a direção. Uma ideia dada pela *Teoria de cineastas* com pensadores como Manuela Penafria e Eduardo Baggio, entre outros. Para uma leitura sobre o assunto, ler *Por uma teoria compartilhada: processos e práticas de cineastas*, organizado por Andréa C. Scansani e Jamer Guterres de Mello, publicado pela Editora Fi em 2023.

Así, en esta entrevista, Delfina Margulis comparte sus experiencias, desde sus primeros pasos en la fotografía hasta las estrategias para transformar en imágenes narrativas como la de *Guapo'y*. Un filme que nace de una nota de prensa — “Canciones de cuna en los calabozos de Stroessner” (2010) —, en el cual se relatan las crónicas de las familias de bebés nacidos en las prisiones políticas de Stroessner. Es allí donde la directora encuentra el nombre de la militante Celsa Ramírez Rodas, madre de Derlis Miguel Villagra Ramírez, el preso político más joven de Paraguay. A partir de ese encuentro y a lo largo de más de una década, *Guapo'y* fue cobrando forma en el diálogo íntimo entre Sofía Paoli y Celsa Ramírez. Hoy, el filme resuena en esta charla con Delfina Margulis, donde memoria y cine se entrelazan para revelar el poder transformador de las imágenes.

Andréa C. Scansani (ACS): Gracias por compartir este tiempo y tus memorias. Empecemos por las motivaciones que te llevaron a elegir el camino de la dirección de fotografía. ¿Cómo fueron esos primeros años de formación profesional?

Delfina Margulis Darriba (DMD): Yo estudié dirección de fotografía en la ENERC [Escuela Nacional de Experimentación y Realización Cinematográfica], acá en Buenos Aires, que es una escuela de cine que depende del Instituto de Cine de acá (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales – INCAA). Ingresé a la carrera en el 2013, pero yo, previo a eso, había estudiado fotografía fija y en algún momento, no sé muy bien por qué, tomé la decisión de ir más hacia el cine. Nunca me ha interesado otra cosa, especialmente en la carrera de la ENERC. Después, hice el camino, no sé si clásico pero el camino posible, que fue empezar a trabajar como video assist, y después como segunda asistente de cámara. La verdad que es algo que yo agradezco mucho porque me permitió aprender el oficio y la profesión, pasando por todas las tareas. Creo que es algo que está bueno no solo para formarte, como para entender realmente cómo es el trabajo. Sino que también es algo clave para cuando estás en un rol de cabeza de equipo donde tenés que llevar adelante el trabajo de la manera más humana, empática y profesional posible. Así que, en ese sentido, aprendí trabajando con gente con muchísima experiencia y con muchísimos años de carrera. Paralelamente a este caminito más clásico, yo fui haciendo cosas como directora de fotografía en cortometrajes y proyectos

más chicos como videoclips y distintas cosas. De hecho, el primer largometraje que hice como directora de fotografía, que es *Tiempo perdido* (Francisco Novick, 2019), lo filmamos en el 2016-17, si no me equivoco, y yo en ese momento seguía trabajando de segunda de cámara en la industria.

ACS: ¿Qué te motiva en el trabajo como directora de fotografía? ¿Qué herramientas o aspectos del oficio te resuenan a nivel creativo?

DMD: Mira, yo creo que una de las cosas que a mí me motivaron fue esta idea de ser la persona - o parte de las personas - que va a crear, va a dar imagen a una historia. No es un trabajo que depende solo de quién hace la fotografía. Es en conjunto con las ideas que quien dirige quiera llevar adelante y, después, es un trabajo en conjunto con la dirección de arte, la dirección de vestuario y demás. Como si ilustrara visualmente esta historia que otra persona quiere contar. Cuando ya estudiaba fotografía, me llegó el libro de Néstor Almendros, *Días de una cámara* (1983), en lo cual él dice que se considera a sí mismo una persona con muy poca imaginación y que por eso le gusta mucho ser el director de fotografía que hace la imagen de las historias de otros, porque él no tiene imaginación para pensar en las historias. Y yo, cuando leí eso, me acuerdo que me dio como un alivio, como que pensé: ay, ¡qué bueno!, porque yo tampoco tengo mucha imaginación y puedo trabajar con la imaginación de otros. Después, claro, igual tenés imaginación y la imaginación pasa por otro lado, la imaginación pasa por un lugar más visual y no tan de contar un cuento. ¿Como poner en imágenes esto que otra persona quiere contar?

Hay algo muy lindo del trabajo que tiene que ver con la comunicación. Porque el trabajo cambia mucho en función de cada proyecto, de cada historia y de cada director o directora. Pero, en general, siempre hay una parte de nuestro trabajo que tiene que ver con todas las cosas que te dice un director o una directora para poder aislar ciertos elementos y ciertas palabras-clave y, de ahí, empezar. Como construir en conjunto esa imagen que va a ser como la mejor manera de potenciar desde lo visual esa historia, para mí, siempre es un desafío muy lindo. Cuando el director o directora tiene algo visualmente claro, hay algo como de potenciarnos mutuamente, de dar forma, de moldear. Creo que se trata un poco de eso. Pero

si lo quisiéramos simplificar, básicamente, tenemos la cámara y la iluminación como esas dos grandes herramientas que después se tienen que complementar, sí o sí, con la dirección de arte y, sí o sí, con la dirección de vestuario. Cuál es la mejor manera, ¿no? ¿Cuál es la imagen que mejor se adapta a una película? ¿Cuál es la imagen que va a potenciar una historia al punto justo? Que va a potenciar los personajes, que potencie las actuaciones y que, al mismo tiempo –y esto se es una opinión personal–, pero que, al mismo tiempo, no se coma la película. Una película es como un conjunto de elementos que tienen que dialogar entre sí en un equilibrio justo. Pero eso también depende de cada peli, los procesos son muy distintos.

Lo otro que para mí es muy lindo es que yo no tengo muchos años de carrera, me falta muchísimo por recorrer y espero muchísimas películas por hacer, pero es muy loco cómo se va cambiando siempre. Es un trabajo que es muy camaleónico porque, si bien todos tenemos un estilo, siempre el estilo se va a ir moldeando en función de esa persona con la que trabajas y en función de la historia. Entonces, es muy loco como de un proyecto al otro puede cambiar radicalmente la manera de acercarte a él y la imagen que vas a crear.

ACS: ¿Cómo abordas la construcción de la imagen de manera distinta en documentales y ficciones? ¿Hay diferencias fundamentales en tu metodología?

DMD: Para mí, algo que siempre me marca el camino de los documentales tiene que ver con cuánto vamos a intervenir en ese espacio-tiempo en el que vamos a filmar. No porque crea que todos los documentales tienen que responder a esa pregunta antes, pero es algo que, a mí por lo menos, me sirve como un punto de partida. Es una pregunta que me sirve para encarar el trabajo con los directores y las directoras, porque desde ahí, desde esa respuesta que no siempre es clara, que no siempre es lineal, se acomodan como una serie de casilleros. Cuánto vamos a intervenir en el espacio-tiempo en el cual va a suceder esta historia determina una estética. Da un par de opciones y me va a determinar una estrategia de qué voy a hacer yo con la cámara, cómo me voy a parar cuando entre en el lugar y qué interacción puedo tener, como camarógrafo, con estos personajes y con estos lugares. Qué voy a hacer con la luz, si voy a poder armar una iluminación para este lugar o tengo que adaptarme a lo que existe.

Más allá, hay las cuestiones ideológicas. Si quiero, por ejemplo, estar muy cerca del personaje y estar preguntándole cosas todo el tiempo. O no, quiero tener distancia porque prefiero no intervenir. Son cosas que te ayudan a entender el proyecto. Después podemos crear un montón de cosas. Si a mí me decís que querés intervenir lo menos posible en un espacio, eso no quiere decir que tengamos que entrar, prender la cámara y no hacer nada. Podemos elaborar un montón de cosas, pero ya determina un camino. Porque, a veces, de repente, si vos me decís: "bueno, yo quiero filmar esta historia y la quiero filmar como si fuera Wes Anderson, pero no quiero tocar absolutamente nada de lo que hay en esta casa", no es muy fácil. Pero podemos encontrar puntos en común y podemos buscar la manera de acercarnos a una propuesta estética con ciertos lineamientos de cómo movernos en el espacio-tiempo.

Esto, para mí, también se vincula con la ficción porque muchas veces la ficción tiene estos tipos de limitaciones. Por ejemplo, yo hace unos meses filmé un cortometraje con niñas, y trabajar con niñeces es muy especial, es muy particular y te determina ciertas formas. Queríamos que en los sets hubiera poca gente, pocos elementos y que las chicas pudieran actuar de la manera más libre y lúdica posible. Eso nos obliga a pensar la estrategia fotográfica de una forma en particular. Creo que hay algo de eso cuando trabajás con no actores, por ejemplo, con actores no profesionales. O con directores de ficción que trabajan con una lógica documental y quieren que la puesta permita mirar para todos lados.

Pensar cuál es la intervención sobre el espacio y sobre el tiempo, para mí, es como un punto de partida y después todo es posible. Si la propuesta del documental es ser invisible, ¿qué estrategia fotográfica yo voy a llevar adelante para poder hacerlo? A veces, es al revés: si la propuesta del documental es algo súper prediseñado, prearmado y estipulado, a veces, eso implica pensar una estrategia que tiene que ver más con generar y sostener un clima documental, una comodidad de trabajo y, a pesar de lo estipulado, permitir que otras cosas pueden desarrollarse.

ACS: Guapo'y tuvo un largo proceso de producción. ¿Cómo fue tu incorporación al proyecto, la construcción de la relación con la protagonista Celsa Ramírez y con la directora Sofía Paoli?

DMD: Sí, *Guapo'y* fue un proceso muy largo, es un proyecto que Sofi [Sofía Paoli] trabajó durante muchísimos años y que tuvo muchas instancias de trabajo. En la primera etapa de filmación, quién se hizo el director de fotografía fue Willy Behnisch. En realidad, la segunda porque una primera fase la hizo Sofi sola, que fue como una etapa más de investigación, que igual, parte de ese material, después terminó en la película. Porque el documental también tiene eso, hay procesos de investigación que pueden llegar a ser parte del filme. Después, hubo una segunda instancia de rodaje que fue prácticamente casi todo de entrevistas que trabajó Willy Behnisch. Y, en esta última etapa de filmación, o sea, para esta última fase de rodaje me incorporo yo. A mí me convocaron a comienzos de año y yo viajaba para Paraguay y en el medio de 2020. O sea, fue el momento de la pandemia. Entonces, se tuvo que posponer el rodaje. Después, falleció la madre de Celsa [Celsa Ramírez] y pusimos el rodaje un poco más allá, lo que terminó pasando es que se alargó mucho el proceso. Pero, al mismo tiempo, fue algo bueno porque es un proyecto con el que Sofi venía trabajando hacía muchos años y, cuando uno se incorpora a un proyecto que ya tiene tanto tiempo de trabajo, yo decía a Sofi: "yo necesito como meterme en tu cabeza un poco y hay como un montón de cosas que vos ya tenés saldadas, trabajadas, discutidas con vos misma y con un montón de gente. Quiero poder acceder a eso para llegar a estar un poco a la par tuya en el vínculo con el proyecto y con Celsa, sobre todo a la hora de filmar". Aparte, estábamos a distancia - Sofi en Paraguay, yo en Argentina -, y teníamos reuniones virtuales. Era muy particular el modo de hacer preproducción, porque fue una preproducción de escritorio. Eso tiene un límite porque vemos referencias, charlamos ideas, nos mandamos mensajes, pero hay algo de estar cara a cara, de hacer cosas, de decir cómo vamos a ver este lugar, que siempre es más dinámica.

Justo hoy revisaba mi cuaderno como para acordarme un poco cómo había sido. Pues siempre tengo mis cuadernos de los proyectos. Charlamos mucho de referencias que ella tenía, hablamos mucho de la historia de Celsa y del acercamiento particular que Sofi tenía a esa historia. Hablamos mucho del guion, ella me compartió muchas de las devoluciones que le habían hecho en distintas tutorías y laboratorios y eso a mí también me sirvió mucho, como para entender en qué momento del proceso ella estaba. Ella, en ese momento, tenía como mucho trabajo hecho con todas estas entrevistas y quería trabajar otro tipo de acercamiento a Celsa en esta última instancia de rodaje. ¿Cómo dar imágenes a todas esas cosas que ella ya,

quizás, había resuelto como contar con palabras, pero no tenía del todo resuelto como contar en imágenes? Entonces, trabajamos mucho con eso, si bien es una película en la que obviamente se habla mucho - porque es muy importante el relato oral que hace Celsa, Derlis [Derlis Miguel Villagra Ramírez] y María Lina [María Lina Rodas]-, queríamos construir un poco más la imagen de la película.

Después, viajé para Paraguay, tuvimos una semana o diez días de pre juntas y ya las semanas de rodaje. Ahí fue muy lindo, porque yo llegué con Gabriela Cueto, que es una de las productoras de Argentina, ahí la conocí a Sofi. Tuvimos tres días como super intensos de preproducción en el hotel, porque yo tenía que estar aislada. Después, ya cuando pasan mis días de aislamiento, fui a conocer a Celsa y la casa de ella, donde íbamos a filmar. Y ahí sí, ya entramos como en una etapa de pre un poco más amigable en estos términos del documental, porque fue ir a la casa, conocerla a ella, pasar tiempo con ella, pasar tiempo en ese espacio y empezar a pensar la película ya de una manera un poco más tangible. Como entendiendo cómo era ese lugar donde ella vivía, cómo era ella, cómo se vinculaba conmigo. Fue como empezar a hacerlo de un lugar un poco más humano.

ACS: ¿Cómo equilibrar la delicadeza ética y la fuerza estética al retratar una historia tan compleja como la de Celsa? Digo, ¿cuándo prender o apagar la cámara?

DMD: Es tremendo. Y en ese sentido, creo que la peli de Sofi es muy valiosa. Porque ella se animó a hacer una película sobre un tema del que se había hablado muy poco en el país. Y se animó a hacerla con un punto de vista que no era el que todos estaban esperando. Porque si uno mira el proceso histórico de las películas argentinas relacionadas con la dictadura —que es lo que yo tengo más cerca—, primero se hicieron películas más panfletarias y periodísticas. Con el tiempo, se fue desarmando un poco y se pudieron hacer cosas menos clásicas cinematográficamente. Y para las pocas películas sobre el tema que hay en Paraguay, Sofi podría haber ido por ese camino. Y no lo hizo. Decidió hacer una película que no fuera una película clásica, ni en su narración ni en su acercamiento a la historia. De hecho, es una peli que no es informativa. No te da información sobre la dictadura. Y eso para mí es lo que la hace muy valiosa como película. Y creo que también lo es en ese contexto, porque es pensar el cine

desde esa libertad. Desde una libertad del lenguaje, que me parece súper importante. En todas las funciones en las que yo estuve, lo que la mayoría de la gente decía era que terminaban con muchas más preguntas que respuestas en cuanto a cuestiones históricas. Y con muchas ganas de salir y saber más. Mucha gente eso se lo criticó también. Pero yo creo que el cine no tiene que necesariamente darte una clase de historia. El cine te cuenta lo que quiere y te abre puertas. Y lo mejor que puede hacer es dispararte a que vos quieras saber más. Así que, en ese sentido, es súper valiosa para mí la forma que ella encontró para contar esta historia.

Eso es fundamental porque te estás metiendo en la privacidad, en la intimidad de alguien, mucho más si estás en su casa, y mucho más si siempre es en su casa. Para mí, hay algo como muy importante en los acuerdos que se establecen con los personajes en este tipo de proyecto, creo que hay que hacer acuerdos, creo que la manera ética de acercarse a estas historias es establecer acuerdos. Los acuerdos no tienen por qué ser fijos, se pueden modificar. Y en eso Sofi fue súper, la prioridad de Sofi siempre fue Celsa. Ella, su casa y su bienestar: que se sintiera bien, que se sintiera cómoda, que ella pudiera decir a qué sí y a qué no. También fue la prioridad de los productores. Y yo, no sé si tuve la lucidez en el momento o fue algo que simplemente sucedió, porque esas cosas nunca sabés, pero yo sabía que llegaba y tenía muy poco tiempo para poder generar un vínculo con ella, poder trabajar cómoda con ella y que ella confiara en mí. Lo que pasó es que nosotros llegamos a su casa y tuvimos una semana de pre, que íbamos casi todos los días a la casa a hacer distintas cosas. Primero a conocerla, después a que yo conociera el espacio. Yo me quedaba mucho tiempo, un poco porque yo necesitaba tiempo en la casa para poder ver qué pasaba naturalmente con el sol, como para entender en qué horarios nos convenía filmar en cada lugar, ir como pensando estrategias. Después, otros días, era más para ver opciones de planos con Sofi y empezar a pensar desde dónde nos convenía filmar cada espacio o cada situación que ella ya tenía pensada. En esos días, también, ellas hacían otras cosas en la casa. Vieron cosas de la ropa con Celsa, la ayudaron a ordenar algunas cosas de la casa que ella quería ordenar antes de que se empezara a filmar y, al poder estar tanto tiempo ahí, yo me fui vinculando con ella.

Algo que yo siempre cuento, que para mí fue muy lindo, es que una de esas cosas que ella quiso hacer fue ordenar todos sus yuyos, sus plantas de la cocina. Entonces, hubo una tarde que se iban a dedicar Sofi, Gabi [Gabriela Cueto] y Celsa a ordenar todo eso. Y me

encanta ordenar cosas en frascos, o sea, me divierte mucho, y me encantan las plantas, y todo eso era un mundo que para mí era muy, muy interesante. Me acuerdo que Gabi me dijo: "Andá si querés al hotel a descansar", y yo dije: "No, yo me quedo". Y pasamos como que cinco horas ordenando todos los yuyos. Y ahí Celsa nos iba contando: "Este lo uso para esto, esta planta sirve para esto otro", y me iba explicando. Y yo iba como ayudándole a etiquetar y a preparar todo. Ahí fue como un momento de poder relajarnos y charlar, y que ella me cuente cosas, yo contarle cosas, y que entramos en confianza. Porque cuando filmamos las escenas adentro de la casa, solo estábamos Celsa, Sofi, Diego [Diego Kartaszewicz], el sonidista, y yo, nadie más. En algunas pocas escenas estaba Carlos [Carlos Giménez], que era mi asistente. Entonces, éramos solo nosotros cuatro, y ella tenía que tener la confianza y la comodidad de poder hablar de las cosas que Sofi le proponía hablar. Eso fue clave, porque después, por más de que uno siempre trate de ser respetuoso, cuidadoso, de ir tanteando e ir preguntando, siempre hay un momento en el rodaje que entrás en una vorágine que, a veces, lamentablemente, te olvidás de cosas.

En relación a esto que vos decías de cuándo prender la cámara, de cuándo empezar y cuándo terminar, esto es lo que yo te decía de los acuerdos, ¿no? Un poco lo que Sofi iba planteando a Celsa, era día a día, contándole lo que íbamos a filmar. En general, había como temáticas, ¿no? Como, por ejemplo: "Bueno, hoy quiero filmarte en la cocina preparando el romero, y vamos a charlar sobre algunas cosas de las plantas". Después, las conversaciones van derivando y surgen otros temas, y eso es la magia del documental. Pero ella planteaba como eso, ¿no? Como temas, temas y lugares. Como: "Bueno, ahora te queremos filmar en la habitación, y quiero que busques tal cosa. Ahora nos vamos a sentar y vamos a charlar de esto otro". Siempre teníamos esta pauta de empezar cuando ella se sintiera cómoda para empezar. O sea, no fue un documental de entrar con la cámara filmando y ver qué pasaba. Fue un documental en el que pautamos muy bien qué se iba a hacer. Celsa sabía lo que íbamos a hacer, en dónde íbamos a filmar, y empezábamos y terminábamos en un momento específico. No fue una cosa de tomarla por sorpresa, ni filmarla sin que ella supiera que la estuviéramos filmando. O sea, el acuerdo no era ese. Era trabajarla en conjunto. No, mirá, lo único que creo

que fue una sorpresa para Celsa fue la escena en la que Sofi le muestra el cassette⁴. Eso fue lo único que siempre supimos que iba a ser una sorpresa, porque Sofi quería registrar ese momento.

No hubo ninguna situación en la que sea como agarrar la cámara y filmar porque Sofi y yo queríamos. Cuando teníamos escenas de muchos planos, sabíamos que el plano más abierto lo íbamos a hacer desde determinado punto, y que yo, en determinado momento, que iba a pasar a los planos cortos, y que nos íbamos a estar comunicando constantemente. Todos esos planos a los que yo me movía los teníamos precharlados, visto juntas el tipo de planos detalle que queríamos hacer, el tipo de primeros planos que queríamos hacer. Pero siempre hay lugar a la improvisación, a que aparezcan cosas nuevas que no están pautadas.

Trabajamos mucho con la luz natural, muchísimo, pero también trabajamos mucho iluminando. Por varias razones. Una, porque no nos daban los tiempos de la luz natural para poder sostener toda la filmación de las escenas. Y después, porque estuvo nublado casi todos los días. En la semana de pre que yo tuve, todo estuvo muy bien, porque yo preparé como un par de estrategias en función de la luz del sol: "Bueno, conviene esto a esta hora, esto a esta otra", "che, a las tres de la tarde entra una luz hermosa en la habitación, hagamos algo ahí". Pero después, muchas veces se nubló. Fue como de las peores semanas de Paraguay. Y lo que hicimos —que igual fue muy lindo— es que a partir de esas imágenes que habíamos visto en el *scouting* tratamos de recrear esas sensaciones visuales. Entonces, si no lo teníamos naturalmente, tratábamos de recrear algo similar, un poco inspirándonos en lo que naturalmente sucedía en esa casa. No inventamos nada. O sea, sí, pero siempre basándonos un poco en cómo era el clima lumínico de su casa. Y justamente por eso, como teníamos que armar algo de luces, siempre teníamos un tiempo de preparación de las escenas —o llámemosle situaciones— en las que con Sofi veíamos un poco la cámara o yo preparaba algunas luces con Carlos.

⁴ Fitas cassettes gravadas de modo clandestino no campo de concentração de *Emboscada* dos festivais realizados à sombra do guapo'y (uma espécie de figueira que dá nome ao filme) nas quais Celsa Ramírez tocava harpa. Sobre esta e outras questões do filme, ler Scansani, Andréa C. "Beyond the Map: Shadows of Dictatorship in Paraguayan Cinema and the Healing Poetics of Guapo'y". In Halperin, Paula. *Movement, Collectivity, and Circulation: The Handbook of Historical and Sociological Approaches to Post-'60s Latin American Cinema and Television*. Londres: Routledge, 2025.

Sofi charlaba con Celsa sobre lo que íbamos a hacer, y como que estábamos todos un poco en la misma sintonía, sabíamos exactamente cómo íbamos a empezar. Y ahí sí, cuando prendíamos la cámara y empezábamos a filmar, ya nadie cortaba. Y si a Celsa se le ocurría darse vuelta, nos acomodábamos a eso. Entonces, creo que un poco eso iba construyendo el vínculo con ella. Y ella sabía que podía frenar cuando quisiera. Digo, el corte era siempre de ella. Eso para mí es algo re importante en el documental. Es como: el corte es tuyo, ¿no? Digo, el momento en que vos necesites frenar —por la razón que sea— frenás. Nadie te va a exigir que sigas más de lo que querés o podés.

En relación a la luz, una de las cosas que acordamos con Sofi, que fue un pedido de ella, pero que me pareció lógico y clave, fue que adentro del espacio no se interviniere prácticamente nada. Todas las luces que nosotros pusimos —luces, telas, banderas y lo demás— todo siempre fue desde afuera. Adentro de la casa solo estábamos: la cámara —o sea, yo con la cámara—, Diego con el micrófono y Sofi. Eso sí le permitía a Celsa dos cosas que para mí fueron muy importantes. Una, moverse libremente por el espacio. Dentro de la cocina, dentro de la habitación o dentro del living se podía mover libremente. No es que no podía ir hacia allá porque había una luz, o no podía ir hacia allá porque había una bandera. Yo podía mirar para donde quisiera con la cámara también. Y lo que para mí creo que es lo más importante: ella tenía su propio campo de visión, su casa. O sea, lo que fuera que estuviera haciendo, lo que veía a su alrededor era su casa de todos los días. Obvio que no es exactamente lo mismo, porque tenés a tres personas ahí con una cámara, pero era lo más cercano a su casa. Porque eran charlas muchas veces muy íntimas, muy densas, muy emotivas. Y era importante que ella se sintiera lo más “en casa” posible. Y que no hubiera cosas que la sacaran de esa comodidad. Claro que interveníamos, pero lo más camufladamente posible.

ACS: Dentro de la creación de ese espacio-tiempo que dijiste antes ¿qué estaba ahí como concepto? Además de lo natural, el espacio es construido, tiene un color, tiene un contraste, tiene una densidad. La casa de Celsa es un personaje central en la película. ¿Cómo trabajaron la imagen para reforzar su presencia y su relación con la memoria?

DMD: Sí, la casa es un personaje más, creo yo. Por un lado, porque se decide que todo suceda ahí adentro, que eso suceda en este lugar que es suyo, ¿no? Había algo que era como mostrar todo lo que, en ese espacio, habla de ella y habla de su memoria, y habla de su pasado, y habla también de su futuro y de su presente, ¿no? Porque, de alguna manera, por ejemplo, uno de los elementos de los que hablamos mucho eran los objetos de memoria. Los objetos de memoria, decidimos mostrarlos de tres formas distintas que implicaran cierto acercamiento. Eso hay que ver en el montaje, obviamente, no es que tiene una progresión lineal, pero nosotras queríamos que esos objetos que hablaban de su memoria se vieran de fondo. O sea, que estuvieran presentes, pero que casi no los vieras, que formaran parte del fondo, del espacio —que, de hecho, así es como están—; que los viéramos en acción, o sea, que por momentos ella interactuara con ellos a través de una acción que no tiene necesariamente que ver con el objeto, o sí. Y que, en determinado momento, fueran protagonistas de un plano.

Después están las plantas. Las plantas tienen también una presencia dentro y fuera de la casa. Dentro de la casa, sobre todo, están en la cocina. Y, de alguna manera, ese living, esa habitación, están llenos de estos objetos que son todos sus recuerdos: las fotos, los libros, los afiches, los carteles. Todas cosas que tienen que ver con su historia, con su pasado, y también con su presente, ¿no? Y en la cocina están esas plantas que ella está usando constantemente para estar mejor. Creo que un poco tiene que ver con eso, con el cuidado a una misma, con el cuidado al cuerpo. Un poco sucede en esa cocina donde ella prepara esa medicina natural que usa para ella misma. Y también es donde sucede una de las charlas más lindas con María Lina [la madre de Celsa Ramírez], que es mientras preparan un tereré. Pero bueno, el tereré también forma parte, digo, de algo que tiene mucho que ver con el cuidado, con el vínculo y con el intercambio, ¿no?,

También están las plantas afuera, que son como otro espacio de la casa. Algo que era muy importante era que ese espacio estuviera un poco siempre presente, ¿no? Como que el afuera tenía que estar presente de dos formas. Un poco está ese afuera que es el afuera del horror que se sigue viviendo. Ese afuera del horror lo sentimos a través de esos audios que se escuchan, de esas radios, de esas voces que van relatando, sí, el horror y la desmemoria que se sigue viviendo. Ese afuera un poco tiene que ver con eso, con decir: bueno, detrás de esta

ventana está esto que todavía no es del todo feliz — no sé si feliz es la palabra—, que todavía no es del todo seguro. Pero también hay otro afuera, que es el patio, que es parte de su casa, pero que también es un afuera. Y ese patio, que es un jardín, está lleno de plantas que son las plantas que a ella le dan vida, que la han curado y que la ayudan a estar mejor. Nosotras queríamos que estuvieran presentes en el adentro también. Entonces, también las ventanas son un poco eso, ¿no? Esas sombras que vemos a veces proyectadas de afuera hacia adentro son un poco eso. Hay algo con la luz y con el color de la luz que siempre, en el interior, la luz tiene algo levemente verdoso. La búsqueda era que se sintiera o se insinuara que esa luz viene de ese jardín. Porque realmente es así. La luz que entra a través de esas ventanas que dan a ese jardín es medio verdosa, porque está rebotando en una selva. Entonces hay algo de ese color que era importante potenciar en determinados momentos para sentir la presencia del afuera.

En cuanto a cómo mostrar los espacios en sí lo fuimos viendo. No lo pensamos tanto en función de los espacios, sino en función de las escenas. O sea, lo que nosotras sí pensamos mucho fue en cada escena, en cada situación. Nos planteamos, con Sofi, armarnos como dos grandes cajas, que eran el tipo de acercamiento que íbamos a tener con la cámara: a la situación y a Celsa en cada escena. Y eran como dos formas. Una era la cámara que “observaba” y otra era la cámara que “acompañaba”. Entonces, cuando hicimos el desglose de todas las escenas que queríamos filmar, de todas las situaciones, nos íbamos dividiendo entre las que “acompañábamos” y las que “observábamos”. Y eso nos daba, en principio, si íbamos a trabajar con cámara en mano o con trípode. Después, eso implicaba también la manera de cortar, la manera de movernos en la escena. Las escenas en las que íbamos a estar observando, decidíamos una posición de cámara que iba a ser fija y que iba a sostener toda la escena, pase lo que pase. Y lo que sucediera iba a suceder dentro o fuera del plano, pero la cámara iba a estar ahí, sin tener demasiada presencia. En las escenas en las que la cámara iba a estar un poco más acompañando es una cámara más libre, que se mueve. Nunca nos movíamos mucho, pero sí cambia de plano, busca, tiene una presencia. La representación del espacio vino como consecuencia de eso.

En las escenas en las que queríamos estar observando, fue en las que, de manera más amplia, mostramos el espacio. Por ejemplo, la escena en la que ella está sentada en la

habitación y encuentra la tarjeta de cumpleaños. Ahí, la cámara se quedó súper lejos, en un rincón. Sabíamos que iba a ser una escena muy compleja, porque era una de las charlas en las que Sofi más le preguntó sobre la maternidad y sobre lo que implicó parir en cautiverio. Entonces, queríamos que la cámara tuviera esa distancia. Al mismo tiempo, cuando la cámara está acompañando, también Sofi está más presente, y eso se da en muchas escenas, en las escenas del romero, que la cámara está ahí dando vueltas y se escucha la voz de Sofi, la escena de los cassetes también. Pero en las escenas en que la cámara observaba, tampoco estaba presente Sofi, pero en la escena de la tarjeta de cumpleaños se mezclan esas dos cosas, porque la presencia de Sofi era clave. Era como: "Sofi, vos acá tenés que estar cerca, charlando con ella, y la cámara tiene que estar más lejos".

ACS: ¿Hubo una intención consciente de vincular el guapo'y de Emboscada con las plantas del jardín o esa sombra verdosa que entra por la casa?

DMD: Sí, lo de la sombra, seguro. Eso fue una idea que Sofi trajo muy desde el principio y que era muy importante para ella. Era esta idea de las sombras que entraban. Ella me trajo una peli de referencia que se llama *Tren de sombras* [de José Luis Guérin, 1997] que trabaja mucho con los reflejos y con las luces reflejadas, y las sombras de plantas y de algunos elementos. Un poco, todas las formas de mostrar el exterior y un poco este jardín, lo pensamos siempre yendo hacia la secuencia final. Como una línea que tenía que ver con: bueno, ¿cómo nos vamos adentrando en este espacio?, ¿cómo vamos entrando en el vínculo de ella con este espacio, con estas plantas? Para que todo termine en esa secuencia final que es un poco el súmmum de todo, ¿no? De ella, de su vínculo con la tierra, con las plantas. Queríamos que fuera lo más sensorial posible. Que vos pudieras sentir eso: la textura, la brisa, ese andar entre las plantas. Lo mismo en las escenas de adentro, cuando ella trabaja con las plantas. Era muy importante que se sintiera ese vínculo que ella tiene con todo el proceso de la planta: desde que sale de la tierra hasta que termina en una infusión, en un sahumo, en una pastita para la piel. Queríamos que se sintiera la conexión que tenía ella físicamente con esos elementos. Entonces, era muy importante filmar su cuerpo, su piel, el trabajo con las manos, cómo se

siente, ¿no? La textura de la planta sobre la textura de la piel. Y cómo eso se va fusionando a lo largo de toda la película.

Queríamos que fuera desde un lugar de conexión sensorial, no desde una cosa mística o mágica. No era eso. Era más desde el cuerpo, desde la necesidad del cuerpo. Vimos muchas referencias, incluso de escenas de brujería armando pocións, para decir: "Bueno, esto no". En las escenas de afuera, la idea era ir mostrando cómo ella se va adentrando cada vez más, cómo se va metiendo entre las plantas. Todo el trabajo físico que eso conlleva. Porque también era muy importante hablar de su vínculo con su cuerpo: un cuerpo que fue torturado de forma espantosa, pero que al mismo tiempo es un cuerpo que ella cuida hace muchos años, y que hoy la mantiene en pie. La escena en la que ella se mete por el jardín, va entre las plantas, y las plantas la van tapando, y ella se va fusionando con ellas... esa escena era súper importante en ese sentido, de llegar a ese final, en el que hay una unidad entre todo: su cuerpo, su mente, su bienestar, las plantas y la tierra.

ACS: La escena final tiene un tratamiento de color casi onírico, una simbiosis de Celsa con las plantas y la tierra. Es lindísimo, porque uno sale de los colores naturales y llega al azul que no está presente en la piel humana tampoco es común en las hojas de las plantas. **¿Cómo se dio la creación de los colores?**

DMD: Gracias. Bueno, el trabajo con el verde durante toda la película lo pensamos mucho. El color lo hizo Ada Frontini, acá en Argentina. Y fue un tema el color, o sea, los verdes. Fue clave el trabajo con ella porque yo no quería que nos quedaran verdes artificiales o digitales. Quería trabajar verdes más sutiles. Y Ada logró eso desde el color, sin perder la sutileza y sin perder la variedad. Y yo estaba muy obsesionada con el verde eléctrico, el verde que llama mucho la atención. Y en un momento, Ada me dijo: "Sí, pero la magia del verde es que son muchos". Me lo recordó. Entonces ahí hicimos un trabajo de buscar juntas toda esa variedad de verdes que existen y lograr que eso se siga viendo sin caer en lugares muy artificiales. Fue un proceso lindo.

La escena final tenía que ser de noche, sí o sí. Por lo que pasaba en la narración, tenía que suceder de noche. Le dimos muchas vueltas a esa escena con Sofi, pues teníamos dos

problemas. Uno era que teníamos una estructura muy pequeña para el rodaje, donde no podíamos armar una puesta de luces para la noche que nos sirviera para contar eso. Pero además de eso, no la podemos tener a Celsa acostada en la tierra toda una noche filmando. No va a funcionar. Va a ser un problema para ella, no va a ser cómodo. Entonces dije: bueno, vamos a hacer una noche americana. Y antes de proponerlo, me puse a mirar un millón de referencias de noche americana. Porque las primeras referencias que a todos se nos vienen es *El Zorro* [serie de Disney (1957-59), protagonizada por Guy Williams], y no era *El Zorro* lo que queríamos hacer. Digo, *El Zorro* es maravilloso, pero no iba con esta película, ni la estética Western. Entonces, empecé a buscar muchas referencias, y encontré una película de terror que se llama *Hagazussa* [Lukas Feigelfeld, Alemania, 2017] —que tiene mucho trabajo con noche americana en los Alpes suizos. Nada que ver, pero tiene algo muy interesante. Tiene algo de azul, pero lo que buscamos un poco fue ir hacia esa noche un poco fría, un poco azulada y un poco desaturada. Como buscando eso que tiene la noche, que tiene mucho que ver con cómo la vemos nosotros. Porque cuando nuestros ojos tienen poca luz, empiezan a percibir menos los colores, y se perciben más las longitudes de onda más frías. Por eso tendemos a ver todo un poquito más azulado, más frío, en realidad. Buscamos un punto de color donde se desature un poco todo y tendiera hacia el océano, hacia el frío. Y en el fondo fue una decisión casi de producción, o sea, una propuesta mía, pero fue una decisión de producción. Porque fue la estrategia que encontramos para poder levantar esa escena, que era una escena muy importante dramáticamente. Era muy importante que Celsa se sintiera cómoda, y que Celsa tenía que actuar, actuar de verdad en esa escena —la única en la que tiene que actuar. Entonces tenía que poder hacerlo con naturalidad.

Y claro, fue muy loco, porque yo caí un día y le propuse primero a Sofi, que le gustó estéticamente. Y cuando Sofi me dijo que sí, le llevé la propuesta a los productores, a Gabi y a Fede [Federico Pozzi], cuando les dije "noche americana", me miraron como: "se volvió loca". Entonces, les hice pruebas de color y se los presenté. Les dije: "miren cómo funciona, la filmamos de día, va a ser más cómodo para Celsa, no va a hacer frío". Igual, a mí me da risa porque mientras les decía eso, me daba bastante miedo. Me parecía que era la mejor opción, pero al mismo tiempo era una apuesta, porque venimos de una película que es muy naturalista todo el tiempo, que trabaja mucho con lo natural. Y eso, por más que lo veas más o menos

azul, va hacia algo más mágico, si se quiere. Finalmente, me parece que funciona bien. Que le da una carga dramática y poética a la escena que está buenísima. Porque lo que pasa en esa escena, cómo nos vamos metiendo entre las plantas, se empiezan a escuchar las voces —las voces que son la grabación de Emboscada— que son súper conmovedoras. Porque venimos toda la película escuchando esas voces horribles de gente en la radio diciendo cosas espantosas, y finalmente terminás escuchando las voces de los compañeros y compañeras que estaban ahí en la peña. La escena es dramática y, al mismo tiempo, bella y poética. Y eso creo que logramos, darle un punto justo. Que es a lo que combina la película todo el tiempo, ¿no? Lo dramático y lo doloroso con lo poético y lo esperanzador.

Logramos algo que creo que es mejor de lo que hubiéramos logrado si teníamos todos los recursos del mundo y podíamos hacer una noche iluminada común y corriente. Porque ese toque mágico no lo hubiéramos tenido quizás. Las limitaciones existen siempre. Algunas nos dan odio —a mí me encantaría hacer películas con más presupuesto, la verdad—, y otras las entendés. Porque hay limitaciones que tienen que ver con esto. Por más que tuviéramos toda la plata del mundo, tener a Celsa acostada toda la noche en un jardín no era una gran idea. Otra cosa que nos dimos cuenta en el proceso, y haciendo pruebas, es que en esta escena era muy importante ir mostrando las texturas. Las texturas de las plantas, de la piel. En esta escena es donde más cobra valor eso. Que hay casi un juego directo entre la textura de la piel y la de las plantas. Y quizás se corre un poco el límite de cuál es cuál. ¿Cuál es la planta? ¿Cuáles son las vetas? ¿Cuáles las arrugas? Haciendo pruebas nos dimos cuenta que también, con esta noche americana, con esta desaturación, con esta monocromía entre los azules, negros y blancos, se destacaban mucho más esas texturas. Ganábamos algo ahí. Hicimos un millón de pruebas. Sacamos fotos, porque trabajamos mucho con macros para trabajar las texturas de las plantas y de la piel. Filmamos una cantidad de plantas que no te podés imaginar. Horas filmando plantas y texturas. Porque nos fascinaba. Agarrás un macro y con unas luces chiquitas, unos reflejos de espejos, muy muy chiquititos, armamos un set para iluminar estas plantas y hacer las pruebas de color. Porque, por ejemplo, las plantas que tenían rojo, cuando le sacás la saturación y lo llevás al azul, se vuelven negras. Entonces tuvimos que trabajar distinto los rojos que los verdes. Así que fue muy divertido.

ACS: Llegando al final de nuestra charla, no puedo evitar de preguntar: En un contexto global de avance de la extrema derecha, hablando de la vida de Celsa Ramírez, de Paraguay o de Argentina, ¿qué hay de político en tu oficio como directora de fotografía?

DMD: Esa es una pregunta muy difícil estos días. Yo creo — y no lo tengo súper claro— que hay algo político en el cine en sí mismo. Y digo que me genera dudas porque cada vez que atravesamos crisis culturales —entre otras cosas, porque la crisis del mundo ahora es una crisis del corrimiento a la derecha, una pérdida de valores y de derechos humanos gigante—, pero, a parte en Argentina, ahora estamos viviendo una crisis cultural muy fuerte. En la cual se pone en duda el valor de la cultura, tanto en términos políticos, educativos, como también humanos y laborales. Entonces, cada vez que entramos en estas crisis y que vuelve a aparecer la derecha diciendo "¿por qué financiar el cine?" —en el medio a una crisis sociopolítica y económica muy grave— yo entro en duda. Y pienso: ¿por qué hacemos películas? Me lo pregunto. Porque creo que es difícil no preguntárselo en un contexto donde se atacan tantos derechos que afectan a la vida de las personas en lo inmediato. Es difícil no cuestionarnos nuestro lugar —muchas veces privilegiado, y de clase— que implica hacer arte y hacer cine. Al mismo tiempo, creo — y trato de pensarlo en conjunto, en comunidad— que el cine es una herramienta de comunicación muy valiosa. Que a través de las películas podemos contar historias, y que esas historias atraviesen un montón de lugares y personas. Que gracias al cine nos enteramos de puntos de vista, de situaciones, de visiones de personas en muchos lugares del mundo, en muchas épocas distintas. Y que eso, como herramienta de comunicación, es muy valioso, y tiene un poder político muy grande.

También porque creo que es una forma de entretenimiento —pero en el mejor sentido. Como la importancia de tener cosas que nos hagan bien. Ver películas que nos hagan bien, porque no creo que todo el cine tenga que ser directamente político. Me parece que hay películas para sentarse, disfrutar y ser un poco más felices. O poder llorar, gracias a ver una película. O poder fantasear mundos que no existen. La fantasía, ¿no? El cine como forma de propagar la fantasía, me parece súper importante. Así como lo es la literatura o la poesía el teatro, ¿no? Creo que eso tiene un valor político, porque tiene el valor de hacernos más felices, y creo que eso es importante. Digo "político" en ese sentido. Justo hace unos días fui a ver una

película de un director español que me gusta mucho, Jonás Trueba. La película se llama *Volveréis* [2024], y en ella él menciona un libro que se llama *El cine ¿Puede hacernos mejores?* [de Stanley Cavel, 2008]. Él habla de ese libro en la película, lo muestra y dice: "Yo sigo pensando que el cine puede hacernos mejores personas". Y yo también pienso eso: que podemos ser mejores personas por el solo hecho de conocer historias diversas. Ojalá logremos ser cada vez más diversos en el cine. Que deje de ser tan de clase, tan de hombres, tan de personas cis, y que sea cada vez más diverso en términos de género, sexualidad, clase social y demás. Pero bueno, es un camino que vamos recorriendo de a poco. Y particularmente en lo que tiene que ver con ser directora de fotografía, yo creo que soy un engranaje de ese camino —en el mejor sentido. Soy parte de un equipo que hace que las películas sean posibles. El cine solo es posible gracias a un grupo de personas. Entonces, me da muchísima felicidad ser parte de eso, ser una pieza fundamental dentro de un conjunto que hace que una película exista.

Recebido em 31/01/2025
Aceito em 20/06/2025