DOSSIER #14 // OTOÑO 2020

FRENTE AL ESPEJO

CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

Editores
Eduardo Cruz
Rodrigo Garay Ysita

Corrección de estilo
Rodrigo Garay Ysita

Web
Benjamin Juárez

Coordinadora de comunicación
Amanda Salinas

Diseño editorial y gráfico
Daniela Gómez Chapou

Coordinadora de materiales
Fiama Díaz

Fundadores
Eduardo Cruz
Rafael Guilhem

Correspondencias. Cine y pensamiento
Frente al espejo // Año 04 // No. 14 // Otoño 2020
Ciudad de México, México, 2020
ISSN: En trámite

Imagen de portada: *Hi Wa Katabuki,* Naomi Kawase, 1996.

Imagen de contraportada: *El silencio es un cuerpo que cae*, Agustina Comedi, 2017.

Algunos derechos reservados.
Bajo licencia Creative Commons.
(Atribución-No comercial-No derivadas).

Correspondencias. Cine y pensamiento
es una publicación trimestral independiente.

contacto@correspondenciascine.com
www.correspondenciascine.com

CORRESPONDENCIAS

CINE Y PENSAMIENTO

DOSSIER #14 OTOÑO 2020

FRENTE AL ESPEJO

EDITORIAL

06 **Cristales**

ARTÍCULOS

10 ***Amazona*: autoetnografías fílmicas y maternidades disidentes**
ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO

18 **Leyendo lo que puede un cuerpo**
GEMMA AGUILAR

30 **La clandestinidad de escribirse**
El caso de *Paranoid Park*
ALFREDO VALERIO

40 **Vals en las ramas**
El cine de Margaret Tait
LUCRECIA ARCOS ALCARAZ

50 **Mi boca quiere pronunciar el silencio**
A propósito de *El silencio es un cuerpo que cae*
BELÉN PALADINO

56 **Ella, siendo tú: ensayo doble sobre Eva y Karina**
FEDERICO GALINDO Y MAURICIO JARUFE

66 **La placenta es de un rojo luminoso**
Sobre *Tarachime* de Naomi Kawase
MARIEL VELA

ENSAYOS AUDIOVISUALES

74 **Espectros de tiempo**
JORGE NEGRETE

76 **Tocar el mundo, tocar el tiempo**
Notas sobre los documentales de Naomi Kawase
MAIA GATTÁS VARGA

78 **La rebeldía de la cotidianidad**
LUIS EDUARDO RODRÍGUEZ DE LA CERDA

ENTREVISTAS

82 **Un cine en clave personal**
Entrevista a Andrés Di Tella
ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO

92 **Nada sobre nosotros será hecho sin nosotros**
Entrevista a Camila de Moraes
ESMERALDA REYNOTH

Cristales

Ficción privada,
Andrés Di Tella, 2019.

La exploración del mundo sigue sin ser la misma. Con el cambio de nuestros límites y el distanciamiento, este año hemos mirado adentro más veces de las que en realidad queríamos. Introspecciones forzadas, nuevas viejas formas de contacto. Volvimos a las cartas, a los diarios y a los espejos (como una colega nos hizo notar en uno de sus textos hace algunos meses, hay un espejo hasta en la pantalla del televisor que reemplazó a la sala de cine en 2020). Le escribimos largos y pensados párrafos a quienes podrían respondernos en segundos; sustituimos la reacción por la respuesta.

Compartir un mensaje sin inmediatez parece ser algo que necesitábamos desde antes de estar encerrados. La proliferación del formato epistolar en la

crítica y en la realización cinematográfica es un síntoma que en realidad precede a la pandemia. Por ejemplo, si bien pudimos ver la *Correspondencia* (2020) de Carla Simón y Dominga Sotomayor durante el confinamiento (cuando se mostró en Visions du Réel todavía teníamos esperanza de un recuperamiento pronto; para su regreso en FICValdivia, la perspectiva de la crisis ya era completamente distinta), el filme se realizó un año antes, sin la sospecha del aislamiento radical que nos azotaría a todos, pero con una distancia que ya transmitía nostalgia y una especie de miedo de que el presente se nos fuera de las manos.

Ese encuentro de geografías distantes por comunión y contraste es el afán que en este *dossier* une dos textos originalmente autónomos dedicados a documentalistas experimentales: Eva Villaseñor y Karina Cáceres. Cada una por su cuenta ahora tiene la oportunidad de emparejarse de frente con una *doppelgänger* extranjera. Así enfrentamos también a Hans Richter con Chantal Akerman. ¿Qué se encuentra en el cuerpo ajeno del otro lado del espejo? ¿Qué encontramos nosotros después de meses de escudriñar nuestra imagen mental? La extrañeza en lo conocido (revisamos *Paranoid Park* [2007], *Amazona* [2016] y *El silencio es un cuerpo que cae* [2017]), la transformación de lo cotidiano (nos acercamos a Margaret Tait, Manuel Fernández-Valdés y Naomi Kawase), el terror del distanciamiento (en un ensayo audiovisual, Robert Altman, Irvin Kershner y John Carpenter reflejan algo invisible): todas son tangentes de un cristal que se cuartea para volverse millones.

En nuestras últimas páginas del año, recolectamos esos millones y se los entregamos a ustedes, con la esperanza de que nos guíen quienes de la introspección ya han salido avantes: cineastas que moldean los días a su imagen y semejanza. Ⓒ

ARTÍCULOS

El silencio es un cuerpo que cae,
Agustina Comedi, 2018.

Amazona: autoetnografías fílmicas y maternidades disidentes

ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO

Directora y programadora de cine documental. Sus documentales se han exhibido en diversos festivales internacionales de cine y de arte contemporáneo. Ha sido docente universitaria (Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma de Baja California y Universidad de la Comunicación). Fue fundadora y directora de programación de BorDocs Foro Documental en Tijuana (2003-2013). Es programadora del Festival Ambulante y estudia el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM.

El cine documental atraviesa una serie de transformaciones en sus planteamientos teóricos y resoluciones formales que han puesto en cuestión su carácter factual, objetivo y neutral como evidencia del mundo, ampliando su enfoque hacia un campo de libertad subjetiva en continua experimentación. El paradigma de los grandes relatos y teorías que explican la realidad y el comportamiento social, así como la atención a los protagonistas históricos, ha sido reemplazado por la búsqueda de microhistorias narradas desde una perspectiva más cercana, íntima y propia. Este giro subjetivo ha originado una serie de reconfiguraciones planteadas en primera persona: diarios fílmicos, bitácoras de viaje, álbumes familiares, crónicas, ensayos, biografías, autobiografías y autoetnografías han sido algunas manifestaciones vanguardistas de las últimas décadas. Entender este cine personal nos puede ayudar a repensar críticamente y quizás a desdibujar las fronteras entre géneros fílmicos, entre documental y ficción, entre cine experimental, político o artístico. Tales clasificaciones son, según Efrén Cuevas, «especialmente difusas desde que estos ámbitos comenzaron a mezclar sus intereses y a producir obras

Amazona,
Clare Weiskopf y Nicolas van Hemelryck, 2016.

híbridas, rompiendo las convenciones temáticas, narrativas, estéticas, formales de la tradición del documental clásico».[1]

A finales del siglo XX, comenzaron a consolidarse corrientes fílmicas y trayectorias de cineastas en Latinoamérica que han buscado exponer su propia identidad y proyectar su historia familiar situándolas críticamente en un contexto social.[2] Las heridas y cicatrices tras las dictaduras, sus desaparecidos, movimientos de resistencia, guerrillas, múltiples conflictos armados, movimientos sociales y luchas feministas han motivado la creación documental en clave personal, presumiblemente bajo la premisa de que todo lo personal es político y lo político es personal.[3] En los últimos veinte años, nuevas generaciones de mujeres documentalistas se han apropiado de este estilo de cine personal y ensayístico, que acaso podemos denominar autoetnográfico, en el que desdoblan procesos subjetivos complejos para cuestionar su mundo a través de recuerdos, deseos, resistencias, resiliencias y luchas, o, como dice Marianne Hirsh, para erigir una posmemoria.[4]

Según Catherine Russell, la principal diferencia entre la autoetnografía y la autobiografía cinematográficas —ambas herederas de géneros literarios homónimos— radica en la autoconciencia de la dimensión social e histórica del relato personal.[5] Siguiendo a Russell, el concepto «autoetnografía» fue acuñado en 1992 por Mary Louise Pratt de forma contestataria, contra la tradición etnográfica europea destinada a representar a los otros, generalmente marginalizados o subalternos, desde miradas «metropolitanas»,[6] con la intención de otorgarle a esos «otros» autoridad narrativa ante los discursos dominantes. En el terreno cinematográfico, la autoetnografía se ha expandido a través del diálogo intersubjetivo y la participación performativa de los cineastas con su entorno social.[7]

La película colombiana *Amazona* (Clare Weiskopf y Nicolas van Hemelryck, 2016) es un ejemplo de documental autoetnográfico que nos permite hacer evidente cómo ciertos recursos estilísticos del lenguaje cinematográfico remiten a la subjetividad o tratan de expresar la vivencia intersubjetiva de los personajes. Este filme, que revisa reflexivamente la historia personal y familiar de su directora, utiliza una serie de elementos para abrir un diálogo intergeneracional e intercultural con su propia madre y cuestionar una serie de supuestos culturales, cánones sociales y normas de comportamiento en torno a la maternidad desde una perspectiva femenina y acaso feminista.[8]

Weiskopf presenta con orgullo a su madre, Valerie, como una mujer que siempre ha privilegiado su libertad por encima de todo. Sin embargo, la tensión radica precisamente en la confrontación de sus ideas sobre la vida, el amor, el sacrificio y la construcción de vínculos familiares disidentes con un modelo de maternidad más convencional, justo cuando Clare está a punto de convertirse en madre por primera vez. Este choque de miradas se evidencia a través de diversos recursos estilísticos donde el manejo del discurso verbal es uno de los más importantes: la narración es construida y guiada principalmente por el sonido diegético, a través de la voz en *off* reflexiva de la directora y el testimonio de Valerie.[9] En ese sentido, se puede decir que la película es *verbocéntrica*, según el término de Michel Chion, ya que está organizada y sostenida a partir de la palabra.[10]

Las voces de ambas tienen un nivel de bajo a medio y sus timbres son muy distintos, con cualidades tonales particulares que nos facilitan identificar quién está hablando. La entonación de Clare tiene un notorio acento colombiano, mientras que Valerie habla español como segunda lengua con un marcado acento irlandés. El nivel bajo en la voz de ambas protagonistas denota calidez y suavidad, que podemos asociar al vínculo amoroso de una madre con su hija, a la intimidad femenina y la complicidad de secretos compartidos. Esta información sonora proporciona una serie de referencias e interpretaciones posibles sobre la historia familiar: su calidad binacional implica encuentros, intercambios y choques interculturales. En un contexto latinoamericano en donde las migraciones generalmente fluyen de sur a norte, la historia de una mujer blanca angloparlante que viaja al sur para adentrarse en la selva indudablemente genera curiosidad sobre su trayectoria de vida.

La secuencia seleccionada para este ensayo[11] se cuenta desde el presente, en la selva colombiana donde vive Valerie, pero hace referencia a eventos del pasado, fuera de campo, construidos por la narración sonora. A través de su voz en *off*, la directora evoca memorias infantiles que contrasta con los testimonios frente a cámara de su madre y sus propias reflexiones y preguntas como mujer ya adulta. Ese cruce de voces, tiempos y miradas le permite a la directora —y a nosotros como espectadores— ir del pasado al presente continuamente, complejizando la historia desde tres puntos de vista distintos (la niña, la adulta y la madre), subjetividades en tensión que intentan reconciliarse discursiva y afectivamente.

En esta secuencia, una de las más importantes de la película, la directora interroga frontalmente a su madre: «¿Nunca sentiste que pusiste por encima de tus hijos a ti?», a lo que Valerie responde contundentemente:

> Yo creo que sí, claro. Porque esos son los problemas de ser mamá, ¿no? Pero, pues lo más importante en la vida de uno es la vida de uno, y en eso sí no hay nada qué decir. (...) Entonces, si algo no deja que vivas tu vida, tienes que hacer algo. (...) ¿De qué sirve una mujer, una mamá sacrificada?

En este diálogo se sintetiza la tensión principal en la relación de Clare y Valerie que motivó su búsqueda personal y que constituye el conflicto central en la estructura dramática de la película. Para Clare, la experiencia de filmar se convierte en el dispositivo de indagación en su memoria familiar y la historia de su madre, pero es también el pretexto perfecto para cuestionarla sobre sus sentimientos, ideas y decisiones, que afectaron profundamente el destino de su familia. Esta experiencia fílmica revela una característica importante del cine autoetnográfico: la película terminada resulta tan significativa como el proceso de realización, ya que el desarrollo de la investigación y la creación cinematográfica afectan directamente la vida personal de sus realizadores y protagonistas.[12]

Amazona,
Clare Weiskopf y
Nicolas van Hemelryck, 2016.

Otros recursos estilísticos empleados para visibilizar el vínculo afectivo entre madre e hija son la cinematografía, la iluminación y el color. En esta misma secuencia de diez planos, la cámara se mantiene muy cercana a Valerie mientras habita su casa, lo cual da cuenta del lazo de intimidad a través de la mirada atenta de su hija. En contraste, los escenarios naturales de la selva se filman con un encuadre de mayor amplitud. Además de la entrevista a cuadro, vemos a Valerie tejiendo, tomando el sol mientras contempla a las mariposas que se posan sobre ella y, en el octavo plano de la secuencia, el único en el que Clare aparece a cuadro, nadando junto a su hija en una laguna. Este plano enfatiza el sentimiento que expresa Clare en el testimonio que se escucha simultáneamente: «Cuando yo era una niña, me encantaba el olor de mi mamá. Yo tenía la idea que las familias viajaban juntas, permanecían unidas para siempre». La iluminación solar es constante en toda la secuencia, brinda una sensación de calidez y resalta la piel blanca y el cabello rubio de Valerie, así como los fondos compuestos por el verde intenso de plantas, árboles y el lago, el café de la madera de la casa y el azul del cielo.

Esta serie de elementos visuales y su organización en el montaje construyen una atmósfera emocional armónica alrededor de Valerie, como si se sintiera más cómoda respondiendo a las reglas naturales que a las convenciones sociales de las que se ha alejado casi por completo. Esto nos conduce a la pregunta antropológica que la película postula como subtexto: ¿hasta qué punto la maternidad se define a partir de necesidades biológicas concretas y qué tanto es una construcción sociocultural y contingente?

El sonido ambiente de la selva —compuesto por pájaros, insectos y el viento que mueve árboles y plantas— permanece en segundo plano como elemento cohesionador que genera sensaciones de humedad y fertilidad. En la segunda mitad de la secuencia, el fondo sonoro es acompañado por música extradiegética interna, sutilmente colocada sobre las reflexiones en voz alta de la directora, expresando así un momento de autocontemplación.

Hay un plano en el que aparece la gata de Valerie acostada en la ventana; este plano alude a una secuencia posterior en donde vemos a esta gata dando a luz. Valerie, con mucha tranquilidad, toma a algunos gatos recién nacidos y, aún vivos, se los da como alimento a una boa que se los come frente a la cámara. Para Valerie, esto aligera la carga de su gata. Desde una lectura psicológica, esta acción pudiera reflejar una proyección (en términos freudianos) de su propio imaginario sobre la maternidad, que la directora aprovecha muy bien para subrayar el conflicto central.

Amazona es entonces una clara muestra de cómo el cine, a través de la poética audiovisual, puede sacudir nuestros sentidos y trastocar nuestras concepciones con uno de sus recursos más poderosos: la empatía o el extrañamiento frente a diferentes formas de ser humanos. C

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Efrén Cuevas, «Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica» en *Documental y Vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, Madrid, Cátedra, 2005, p. 223.

[2] El uruguayo Jorge Ruffinelli, académico de la Universidad de Stanford, hace una muy interesante revisión de cinco películas autobiográficas de directores latinoamericanos en: Jorge Ruffinelli, «Del cine doméstico al documental personal en América Latina. Cinco casos» en *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Madrid, Ocho y Medio, Libros de Cine, 2010, p.225.

[3] Según Carmen Viveros, en el cine colombiano «la institución familiar ha vuelto a convertirse en el epicentro de narrativas y relatos que plantean diálogos y cuestionamientos sociales al acontecer público desde la esfera privada. Además, ha contribuido en muchos casos a la reconstrucción de la memoria y al posicionamiento ético y político de los individuos desde el marco social de la familia»: Carmen Viveros, «Hacia una posible cartografía de la memoria audiovisual en Colombia: de los archivos fílmicos familiares al documental subjetivo» en *Memorias. Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe* Nº 29, Barranquilla, Universidad del Norte, 2016. {Revisado en línea por última vez el 11 de noviembre de 2020}.

[4] Marianne Hirsh explica la posmemoria como una recapitulación de la historia traumática realizada por una segunda generación a partir de los recuerdos de sus protagonistas: Marianne Hirsh, *La generación de la posmemoria, escritura y cultura visual después del Holocausto*, España, Carpe Noctem, 2015.

[5] Catherine Russell, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Reino Unido, Duke University Press, 1999, p. 276.

[6] Mary Louise Pratt, *Ojos imperiales: literatura de viajes y transculturación*, trad. Ofelia Castillo, México, Fondo de Cultura Económica, 2010, p. 7.

[7] *Ibíd.*, p. 276

[8] La marginalidad del cine feminista lo ha convertido en uno de los espacios más independientes y creativos del cine de las últimas décadas, ya que se ha desarrollado «en un espacio de libertad deliberadamente aprovechada para conjugar una oposición radical de confrontación con los modos de representación hegemónicos»: Marta Selva, «Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental» en *Documental y vanguardia*, ed. Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, Madrid, Cátedra, 2005, pp. 65-80.

[9] La revisión de los elementos estilísticos se desarrolla en este análisis siguiendo las propuestas de: David Bordwell y Kristin Thompson, *El arte cinematográfico*, España, Paidós Comunicación, 2010

[10] Michel Chion, *La audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*, España, Paidós Comunicación, 1993, p. 14.

[11] Secuencia que transcurre entre el minuto 10:37 y el 13:25.

[12] Cabe aclarar que este rasgo no es exclusivo del cine autoetnográfico. Se puede decir lo mismo de otros géneros fílmicos como el cine comunitario, colaborativo, indígena, etc.

Leyendo lo que puede un cuerpo

GEMMA AGUILAR

Doctora en Bellas Artes con la tesis Narrativas procesuales: sujeto, errancia y fragmentación virtual. Pensar el relato digital la lleva a verbalizar travesías entre textos e imágenes: algunas como artículos en congresos especializados, otras alojadas en lugares como *e-limbo*, *SalonKritik*, *Interartive*, *La Comunidad Inconfesable* y *OcultaLit* o impresas en papel en la revista de literatura *Quimera*.

En su película *He venido a leer la noche* (2020), Manuel Fernández-Valdés acompaña a Mónica Valenciano y Raquel Sánchez en su proceso de trabajo durante el proyecto *Imprenta acústica (en 14 borrones)… de una aparición*, desarrollado en Naves Matadero (Madrid). Trasladando a la pantalla el diálogo que las creadoras mantienen con voces literarias y dramatúrgicas, el director acaricia el movimiento con su cámara de tal manera que hace vibrar el cuerpo sedente frente a la pantalla. El seguimiento que lleva a cabo abre rutas personales, túneles que enlazan vivencias a un lado y otro de la proyección.

También la oscuridad es necesaria. Sabedlo.
Chantal Maillard

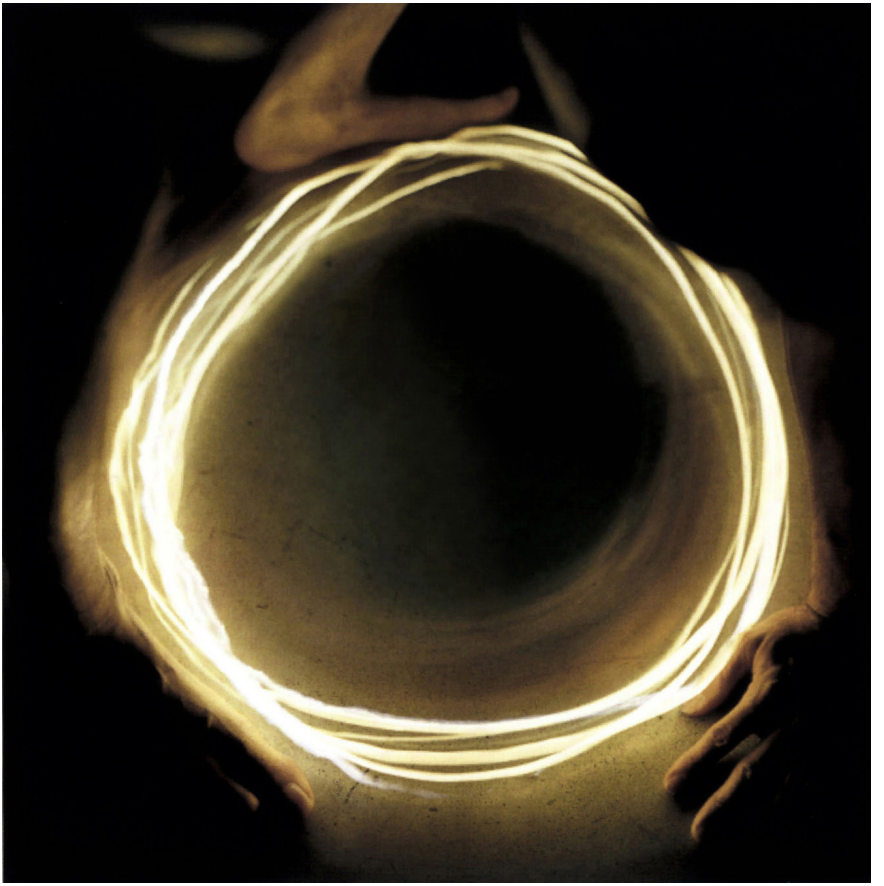
He venido a leer la noche,
Manuel Fernández-Valdés, 2020.

1 PREVIO

No únicamente en el mundo bermejo vive Dionisios. Vive también en el agua blanca, si esta violentamente se agita, como en todo aquello que se vuelve dinámico en la locura de la fuerza.
Eugeni d'Ors

Cara A (PANTALLA)
Marea 1. Bajamar

Aproximarse a las tinieblas que envuelven la creación ajena (no tanto por la oscuridad cuanto por la intimidad) requiere un recorrido centrípeto. O, si centrífugo, a las afueras del yo (superando los límites corporales de uno y otro interior) a lo largo del cual se establecen vasos comunicantes: «Para llegar a otro tan solo es preciso aquietarse y descender bajo el mí, bajo la personal historia que nos define, nos distingue y nos separa».[1]



Autogramas,
Javier Valhonrat, 1991.

pero a la inversa: quisiera
poder salir de mí, estar en vos, quedar
sin denuedo constante de un sentir
a la contraria manera del modo
sentirte fuera[2]

En el tejer de ciertas ficciones, el espacio de la página se puede convertir en atajo. Tal es el caso de *Husos* (Chantal Maillard, 2006), que, por otra parte, trabaja el devenir en curso: en el rectángulo de la página, el propio desarrollo del proyecto de escritura volcado negro sobre blanco. Metanarración de un

tiempo a dos voces: el de la narración principal y, al margen, como notas al pie, los comentarios que emergen no tanto *al* como *en* el hilo de lo narrado, cuya demarcación por momentos se aproxima al límite superior de la página, acaparando el foco de atención tras desbordar el margen. Marea de anotaciones fluctuantes. Tipografías con y sin serifa, y pequeñas diferencias en el tamaño de cuerpo para demarcar ese flujo de dentro afuera a simple vista, sujeto el espacio al tiempo de mirada, salpicando el interior de fuera adentro. ¿Beber la noche? ¿Leerla?

> ¡El árbol de la ficción! ¡No lo pruebes! ¡Es solo un sueño! Quien prueba del fruto de ese árbol ya no sabe de qué lado despertarse. Cada noche, bosques de textos, mesas cargadas de letras fantásticas. ¿Cómo resistir? ¿Prohibida, toda esa escritura?[3]

Cara B (CRÁNEO)
Marea 2. Pleamar

Aproximarse a las tinieblas que envuelven la creación ajena requiere, en buena medida, el acto de dejar a un lado la razón en tanto sucesión de causalidades y dejarse embriagar por la emoción del abandono leído como un *Arrebato* (Iván Zulueta, 1979) con matices proustianos en tanto desencadenante de memoria involuntaria.

> Perdido en la representación, olvidado de sí, el espectador se ha liberado de su propia historia, de su voluntad incluso. Vive por un momento la vida de otros y sus afectos, sin que sus circunstancias le conciernan. Desligadas de sus causas, las emociones acuden a él en su estado más puro, y esto —además de los efectos propios de las artes escénicas— es lo que le permite «saborearlas».[4]

El cielo sube (Marc Recha, 1991). Ejercicio visual sustentado en el libro *La oceanografía del tedio* (1921), ensaya la manera de traducir a imágenes palabras con las que Eugeni d'Ors ilustra el tiempo que pensar o el tiempo de existir dentro, en las afueras de una morada. En el punto cero de la mirada, qué hacer con la cámara.

> Ver cómo la mente se desboca.
>
> Contemplar sus idas y venidas: imágenes-memoria construyendo imágenes-futuras que, a su vez, pulsan en presente las cuerdas sentimentales y encadenan nuevas imágenes-memoria y así, sucesivamente.
>
> Ver construirse el tiempo.[5]

Somos nosotros, nuestros cuerpos y mentes en movimiento; nosotros, que detenemos nuestras vidas para convertirnos en espectadores ante la pantalla. Es Manuel Fernández-Valdés y es su cámara presenciando el trabajo en una sala. Son Mónica Valenciano y Raquel Sánchez leyendo vidas a través del movimiento de los labios y los cuerpos. Ensayo. Escritura. Mentes ensimismadas en el movimiento. Labios. Cuerpos. Afectados.

«Afecto: la respuesta sonora de un cuerpo al impacto de otros cuerpos. Todos los cuerpos, sin excepción, son susceptibles de ser afectados. Su afectación mantiene en movimiento el universo».[6]

2 ACCIÓN

Otro imaginándolo todo para hacerse compañía. En la misma obscuridad que su criatura o en otra. Rápido, imagina. La misma.
Samuel Beckett

Cara A (ARRIBA)
Espacio 1. A cielo abierto

«'Me siento sola', dijo. Y obtuvo un sorprendente consuelo al escuchar el eco que el interior de la palabra 'sola' provocaba al ser atravesado por su voz».[7]

Fuera. Inspiración. Amarillo. En el exterior, una cámara inquieta, a ratos deslumbrada por la luz, se abre camino tras unos pies descalzos sobre la vegetación agreste: alta, quemada por el sol, se mueve y cruje al peso del cuerpo. Campo sin domesticar. Incomodada, la cámara ha de hacerse hueco en una cabaña: se ve torpe adaptándose al espacio, regida por el compás (aun improvisado, ágil y hábil) de la coreografía requerida para preparar un té, entonarse, proveerse de material y arreglarse antes de volver a salir. Ropa suelta y oscura. Hay algo oriental en todo este ritual: incluso el rostro tan vital de la artista, palimpsesto de expresiones, parece traslucir un cierto estoicismo (nada estático, como vemos). Estoicismo o indolencia que, sin embargo, conllevan una tonificación y sugieren la puesta a punto emocional:

> Aquel primer día ya me había enseñado en su banalidad una cierta coincidencia con el mundo, con el curso de la naturaleza. Mi viaje sería impasible si no era una exploración, un desciframiento, un cuestionamiento curioso. Comprendía que no hay nada más difícil de captar que la evidencia, la igualdad, la banalidad, en una palabra, la impasibilidad.[8]

Apropiación. Ver a Mónica Valenciano como Pierre Menard cuando, unas secuencias más allá, Manuel Fernández-Valdés la mire pasear con una amiga y su asno Mantecado por el campo reseco a pleno sol a través de los ojos del Albert Serra de *Honor de caballería* (*Honor de cavallería*, 2006) —esos momentos de respiro entre un episodio y otro del ingenioso hidalgo de La Mancha que se dilatan infinitamente en pantalla en una transición eterna que se convierte en película—. Como reescribiendo el relato de Jorge Luis Borges *Pierre Menard, autor del Quijote*[9] y donde dijo «Pierre Menard» decir «Mónica Valenciano». Fundidos ambos personajes en una lenta escritura caligráfica.

«Ser, de alguna manera Cervantes y llegar al Quijote le pareció menos arduo —por consiguiente, menos interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al Quijote, a través de las experiencias de Pierre Menard».

Inscribirnos en la lectura: «Los libros que hemos leído están también puestos en nosotros, en nuestras acciones, en nuestro proceder, en ese nombre real que hay detrás de nuestro nombre».[10]

Recorrido de dentro afuera, mente a mente. Transitado el cuerpo como lugar; tiempo de vibración. De fuera adentro, materia de exploración: los borrones que una aparición puede imprimir al oído. Imprimar.

> No hay nadie dentro de mí. Dentro de mí, en verdad, no hay nadie.
>
> Solo una voluntad queriendo perseverar en cada uno de sus fragmentos. Un organismo latiendo con millares de voces. Reverberaciones del gran latido, el pulso-universo.[11]

Cara B (ABAJO)
Espacio 2. Local de ensayo

> (...) nos entregamos pero sin poder perdernos con la ilusión de un movimiento profundo profundo sin embargo nada ha permanecido jamás tan inmóvil me miro sin entender te has vuelto ajena a mí a pesar de que yo no haya logrado serlo para mí mismo (...)[12]

Dentro. Expiración. Interior. Gris. Dos cuerpos. Dos rostros. Diálogo de arranque sobre la mesa de trabajo abierta en sus libretas de notas: guion, libreto expandido en el espacio hasta el patio de butacas. «Llegar a otro. Hacer historia entre dos: afianzarse. Entre muchos también, cíclicamente. En fechas señaladas, escuchar las mismas canciones, repetir los mismos gestos. Recuperarse. Afianzarse».[13] La cámara se aproxima a las artistas respirando el espacio entre ellas: aire inspirado y expirado que circula entre aquellos **Fuera** y **Dentro**, captando al vuelo el movimiento, acompasándose a su son, lo mismo perdiendo el encuadre que deslizándose por una extremidad, prolongando el gesto y acercándonoslo hasta involucrarnos en él; agitándose a través del recorrido inquieto que pierde foco a medida que gana poro en su trazo abstracto. Improvisación sin descontrol circundando el instante, acompañando el tiempo. Si la cámara pudiese transformarse en pincel, la pantalla sería un lienzo y el movimiento, *color field*.

Y he aquí que el espectáculo se torna más maravilloso aún. El chorro baila. Ahora, violentamente se acorta. Ahora se proyecta a lo lejos, muy lejos. De derecha a izquierda, de lejos a cerca, baila.[14]

En esta fase que se nos muestra, el proceso creativo exhala una materia demasiado elaborada para ser prima o bruta, pero todavía se abre camino de una mente a otra en el espacio. En suspensión, poso sin sedimentar, como partículas que la luz del exterior permite visualizar entre los diálogos y los gestos. Puede que el cielo no suba, pero la cámara baila.

COMPAÑÍA (SUELO)

> El pie cae por sí solo en pleno paso o, cuando le toca alzarse, se pega al suelo y detiene el cuerpo. Entonces perplejidad inexpresable, cuya esencia es: «¿Podrán seguir?» O, mejor: «¿Seguirán?» La esencia estricta. Mudo, cuando, por fin, como siempre hasta ahora, reanudan el paso.[15]

Implícito, un control remoto. Agitado. Los condicionantes existen. Hay autoría. Interlocución. Cierta trama. Hilos. El tiempo de vida acelerado o ralentizado, libre de una dirección única que nos arrastre en sincronía —siquiera el (h)uso horario—. El porqué de falsear la distancia aproximada que nos separa de un objeto próximo ¿o es errar la velocidad que permitiría el encuentro?

> El médico le rogó que tratase de ser más concisa: «Exactamente, ¿dónde le duele?». Pero, en el transcurso del movimiento del dedo índice hacia la rodilla, aquel dolor metálico se disolvía en una especie de cosquilleo burbujeante en el talón izquierdo. Detuvo la mano avergonzada y empezó de nuevo, tratando esta vez de prestar un poco más de atención.[16]

Tal vez la incapacidad de mantener el gesto para completar el trayecto al mirarse en el proceso: la vida interferida por el proyecto que aspira a significarla, hacerla signo, interceptado el movimiento que la desnuda y despoja de lo accesorio.

«Recojo los papeles que puse ayer bajo las tuberías para pintarlas de gris. Vuelvo a dejarlos donde estaban, ¿Para qué quitarlos? ¿Por qué ese afán de terminar lo que se empieza? Dejar a medias… interrumpir».[17]

Imprenta acústica (en 14 borrones)... de una aparición, Manuel Fernández-Valdés, 2020.

Detenerlo. Pararnos a pensar en la capitalización del tiempo: flujo que intercala la producción y el consumo, orientado a un resultado calculado, predeterminado por otros interesados e intereses. Tiempo que se compra y que se vende. Ya no estimado, sino estipulado. Tiempo que se agota. Tiempo de agotarse.

«Respuestas ingeniosas de un personaje público, hitos históricos, *trending topics*, mojones para pautar los instantes que dan forma a la línea del tiempo y a la memoria humana».[18]

Desde cuándo hemos interiorizado la automatización de cada mínimo movimiento desestimando el error, el intervalo, la pausa voluntaria que se abisma en el fuera de campo del resultado. Recuperar la capacidad, cuando asoma o cuando aprieta el hambre, de determinar el tiempo de comer acompañando al cuerpo (a la necesidad) en lugar de cumplir un horario. Estimar el tiempo. Percibirnos a nosotros mismos desde dentro en positivo o en negativo; desde fuera. Escuchar. Flujo. Compañía. Dejar que corra el aire. La parte del trabajo en la sala refleja algo del *Dogville* (2003) de Lars von Trier y se aproxima al *Film* (Alan Schneider, 1966) escrito por Beckett resonando la voz interna de articulación dialogada de *Compañía*. Escucha o silencio.

«Pero los dioses callaron. Su mundo y el nuestro se distanciaron. La conciencia del tiempo ocupó el espacio intermedio, y con el tiempo apareció el olvido, la necesidad de confiar en la voz del que cuenta».[19] Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Chantal Maillard, *La compasión difícil*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2019, p. 104.

[2] Alberto Carpio, *Los privilegios reales*, Valencia, Pre-Textos, 2018, p. 53.

[3] Hélène Cixous, *La llegada a la escritura*, Buenos Aires, Amorrortu, 2006, p. 72.

[4] Chantal Maillard, op. cit., p. 156.

[5] *Ibíd.*, p. 11.

[6] *Ibíd.*, p. 176.

[7] Sandra Santana, *Es el verbo tan frágil*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 23

[8] Dominique de Courcelles, *Viaje de hierba y de lluvia*, Barcelona, Alpha Decay, 2006, p. 47.

[9] Belén Gopegui, «El otro lado de este mundo» en *Rompiendo algo*, Barcelona, Random House Mondadori, 2019, p. 250.

[10] *Ibíd.* p. 119.

[11] Chantal Maillard, *op. cit.*, p. 113.

[12] Michel Surya, «Callejón sin salida» en *Relatos*, Olot, incorpore, 2013, p. 107.

[13] Chantal Maillard, *Husos*, Valencia, Pre-textos 2006, p. 66.

[14] Eugeni d'Ors, *La oceanografía del tedio*, Madrid, Calpe, 1921, p. 46.

[15] Samuel Beckett, *Compañía*, Barcelona, Compactos Anagrama, 1999, p. 36.

[16] Sandra Santana, *op. cit.*, p. 9.

[17] Chantal Maillard, *op. cit.*, p. 7.

[18] Marta Sanz, *Daniela Astor y la caja negra*, Barcelona, Anagrama, 2013, p. 11.

[19] Chantal Maillard, *La compasión difícil*, p. 81.

La clandestinidad de escribirse

El caso de *Paranoid Park*

ALFREDO VALERIO

Nació en la Ciudad de México en 1993. Realizó estudios de Literatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y en la Universidad de París. Su interés principal es la relación entre la literatura y las otras artes, especialmente el cine. Otros de sus campos de interés son los temas ambientales, la teoría de la traducción, la edición de textos y la obra de Alberto Giacometti.

Algunos lectores de los diarios de Franz Kafka apuntan que el escritor era cautivo de un miedo tenaz, a veces autoinfligido, que se constituyó como motor de su arte. En el curso *La preparación de la novela*, Roland Barthes observa que, para Kafka, la soledad tenía simultáneamente carácter de necesidad, plenitud y locura.[1] Expandiendo los alcances de la poética kafkiana, Barthes sostiene que tal soledad es inherente a toda escritura y agrega que en escribir hay siempre un dejo de clandestinidad. Así considerada, esta disciplina es tremebunda precisamente porque se vuelve extremadamente subjetiva: adquiere la capacidad no solo de testificar la vida interior, sino de incidir en la constitución de quien la lleva a cabo. Es además riesgosa, pues linda con la plenitud y con la locura. *Paranoid Park* (2007), de Gus Van Sant, es justamente una exploración sobre el rol de una escritura que proporciona al individuo un respiro ante una experiencia que agudiza su soledad y le exige el silencio de lo inconfesable.

Paranoid Park,
Gus Van Sant, 2007.

Ya se adivinará que la película está narrada por el protagonista. En los primeros momentos, la cámara sigue desde la visión de Alex los movimientos de su mano al deslizarse sobre un papel a rayas y escribir «Paranoid Park». Momentos después, aparece su voz en *off*. A partir de entonces se sabe que todo lo que suceda pasará forzosamente por el interior de Alex, aunque la cámara no siempre nos lance a través de sus ojos. Agobiado por la soledad y la necesidad de contar un suceso atroz de su vida, el protagonista marcará la pauta del filme: determinará tanto el tiempo de la narración como el contenido.

Alex, adolescente estadounidense aficionado a la patineta, nos advierte que no es bueno en composición literaria y pide que se le dispense el desorden aparente de la trama. Sin cuidarse de la inmediatez que requiere la confesión de un accidente de consecuencias trágicas, Alex impone el ritmo de la anécdota, compuesto por esas digresiones a veces chuscas que todos hemos hecho alguna vez («¡ah!, pero es que

Paranoid Park,
Gus Van Sant, 2007.

antes... se me olvidó decirte que antes...»). El relato avanza a saltos y reculones, los hechos se repiten y poco a poco se aclaran. El vaivén de la trama traduce una agitación interior ocasionada no por la culpa que podría sentir Alex debido al accidente que provocó, sino por el aislamiento en el que había vivido antes. Esto es, la dificultad para escribir no viene de la ley que está en los libros y que busca, encarnada en el detective Richard Lu, al responsable de la tragedia de las vías del tren, sino de una relación de los hechos en busca de alguien al otro lado del papel, un destinatario.

Parece que hay en esa escritura cierto influjo de mar, de oleaje. La vuelta constante a los mismos sucesos posee ese movimiento que parece correr con el viento y arrastrar lo gris de las peores brumas para instalarse en las inmediaciones de la cabaña del tío Tommy, cerca del mar, desde donde Alex relata su historia haciéndole creer al pariente que escribe la tarea. Finalmente, ese ritmo de mar gris que se confunde con el cielo será el reposo del protagonista, un día a día donde el mimetismo con el mundo que lo rodea se debe al embate embrutecedor y persistente de lo ordinario más que a un mecanismo de defensa.

Las irregularidades del tiempo de la anécdota se perciben igualmente en los cambios de velocidad de los planos. La apertura y el cierre de la película están marcados por la imagen de un puente atirantado sobre un río por donde los autos pasan apresuradamente. Ello da cuenta del ritmo apremiante de la ciudad y de esa forma de anonimato colectivo que la gobierna: la rapidez permite que los autos y los humanos se confundan unos en otros, sin tiempo suficiente para reconocerse. A juzgar por la caracterización de la ciudad durante el filme, seguramente los autos en realidad atraviesan el puente de forma mucho más perezosa, hundiéndose en el ambiente protoplasmático del lugar. En fin, parecería que el plano del puente dibuja la relación de Alex con su ciudad.

Del lado opuesto están los planos en ralentí. Con ellos surge el mundo de la patineta, cuyo eje es Paranoid Park, un centro de patinaje ubicado debajo de un puente, cerca de las vías del tren. Los colores ahí cobran más presencia, pues las imágenes cambian de registro: ahora tienen las características de los videos de antaño, de las películas caseras; el mismo grano, las mismas tonalidades. La cámara abandona la fijeza del puente y se desplaza en la dirección de los patinadores durante la faena; los sigue tan de cerca y tan lentamente que logra fusionarse con ellos. Voces indistinguibles en otras lenguas, sonidos disímbolos, fragmentos que, como en un crisol, se funden hasta formar un espacio (¿o un paisaje?), anuncian que, si bien la comunidad de la patineta ha elegido y construido ese lugar, «nunca se está preparado para Paranoid Park», como dice Jared, el amigo con quien Alex se aventura por primera vez

en el lugar. Saber qué es Paranoid Park es tan complicado como querer distinguir los sonidos que acompañan las imágenes en ralentí. Sin embargo, la cámara capta la belleza de los movimientos de los patinadores, como si la ligereza con la que se deslizan por las crestas y los valles tuviera el peso suficiente para anclar para siempre a Paranoid Park y justificar su existencia.

La gracia que logran estos planos al ofrecer lentamente los movimientos de los patinadores contrasta con la parte estática del propio Paranoid Park. Es decir que, mientras las tomas en ralentí ofrecen esa mezcla sonora que, aunque extraña, es envolvente, las escenas ajenas al patinaje, donde la cámara capta objetivamente la interacción de los asiduos de Paranoid Park, son más bien escuetas: la cámara vuelve a la fijeza y a la velocidad normal, los diálogos son ahora inteligibles pero insulsos. No hay nada de envolvente. Al dejar de patinar, los chicos parecen perder algún paraíso.

Cuando Jared y Alex hacen un plan para pasar la noche fuera de la supervisión familiar, un muchacho en Paranoid Park le sugiere a Alex montarse en un tren de carga en las inmediaciones del parque. Ambos van, suben y un guardia comienza a agredirlos a toletazos. Alex responde con un golpe de su patineta que hace zozobrar al guardia, caer sobre las vías del tren y ser partido a la mitad por una locomotora. El hombre, ya casi en los dominios de la muerte, logra arrastrarse un trecho con una cauda de menudencias y mira a Alex. No es una mirada de odio ni de dolor. Tampoco de paz. Es complicado caracterizarla, pero una cosa es segura: es una mirada fija en Alex porque se dirige directamente a la cámara.

Paranoid Park,
Gus Van Sant, 2007.

El detective Richard Lu se encarga de las pesquisas. La policía ha recuperado la patineta de Alex, quien se había deshecho de ella aventándola al río desde el puente. Si hemos de creer en la eficacia de las policías estadounidenses, está rodeado. Pero la mirada del detective no incrimina. Tampoco es simpática, aunque él declare que entiende bien las complicaciones de la vida adolescente. Sus ojos inquieren, pero sin buscar simplemente la confesión ante la justicia, la entrega por el remordimiento, porque Lu no parece estar ahí para averiguar quién es el culpable. Tal vez ya lo sabe. Más bien hay algo enigmático en esa mirada. Aun si el plano de sus ojos es suave, en ralentí, resulta inquietante en tanto que viene del mundo exterior a Alex, de aquel medio que lo ha vuelto a su imagen y semejanza, pero con el cual no tiene ningún vínculo.

En principio se podría suponer que las dos miradas —la del guardia moribundo y la del detective— incitan a la confesión escrita, ya que, si se les concede un valor simbólico, ponen a Alex ante el crimen y el castigo. Si bien son incitantes, al no haber en ellas verdaderamente una recriminación (no son «miradas matonas»), confrontan a Alex con su propio aislamiento, es decir, los ojos de los dos hombres son una intrusión del mundo exterior. La escisión entre Alex y lo externo va tomando fuerza y haciéndose visible en la interacción del protagonista con los demás: su papá no sabe muy bien cómo manejar el tema del divorcio; su madre percibe algo raro en su comportamiento (además de arrojar la patineta al río, Alex se deshace de su ropa manchada de sangre y toma la de su amigo Jared), pero se conforma con explicaciones vagas; su novia había planeado perder la virginidad con el muchacho y ejecuta su plan casi sin que Alex se dé por enterado.

Pocos momentos presentan a Alex preocupado por las consecuencias legales de su acto. Mientras atraviesa el puente desde el que aventó su patineta a las aguas, la voz del adolescente se multiplica y lo avasalla como si tuviera una asamblea en la cabeza: fue defensa propia, con ayuda de su familia podría contratar a un abogado. En plena paranoia, va a la casa de Jared, desaparece su ropa, huye de una mirada (la de la cámara) que se cuela indiscreta por la ventana, se echa un baño. La escena de la regadera es casi una alucinación auditiva: todo se vuelve extraño, una jungla se apodera del ambiente (pájaros, aullidos de bestias fieras). Las gotas se deslizan brillantes en cámara lenta sobre el pelo de Alex, quien se cubre el rostro en signo de aflicción.

Después de esa noche interminable en casa de Jared, habiendo visto los reportes del asesinato en la televisión y descartado la opción de solicitar la ayuda de su padre, Alex parece retomar su vida. Sin embargo, la necesidad de escribir se instala en él, aun sin saberlo. Para la mayor parte de su entorno, el intento de Alex por seguir siendo el mismo de antes tiene éxito; solo falla para Macy, una chica avispada a quien Alex le confirma que, en efecto, le pasó algo. Ella le aconseja hacer una carta en la que cuente lo que pasó. Lo importante, según ella, es escribirla, no que llegue al destinatario. Aun así, Macy le dice que puede dedicársela a ella y después hacer con la carta lo que le plazca.

Toda la película es, entonces, una carta dirigida a Macy. Ella jamás la recibe, pues vemos que finalmente Alex la quema. Gracias a las imposibilidades de la ficción, los espectadores nos enteramos de una confesión que nunca fue tal, porque nadie supo que existía. A diferencia de Franz Kafka, quien giró instrucciones para que toda su obra fuera destinada al fuego, Alex pasa del dicho al hecho, de modo que los espectadores poseen su confesión como si fueran él. Nadie más la conoce. De esa manera, hay una fusión virtual entre el espectador y el protagonista. También existe la posibilidad de que los espectadores sean los destinatarios de esa confesión supuestamente dirigida a Macy. Me gusta más esta posibilidad porque propicia la existencia de un vínculo amistoso muy particular: si hemos de seguir el juego de la ficción, debemos reconocer que el vínculo entre los espectadores y Alex se basa en un secreto que aquellos, al igual que Macy, deberían ignorar.

En efecto, la escritura une a Alex y Macy a través de un silencio, de algo inconfesable... clandestinamente. Aunque popularmente se diga que confiar es bueno, pero no confiar es mejor, la decisión de Alex de desaparecer la carta no está motivada por el miedo a la delación; lo que él busca es lograr no solo descargarse el juicio, sino establecer comunicación con los otros. La confesión es lo de menos. La amistad en este caso parece renunciar a la transparencia con el fin de constituirse plenamente como tal, lo cual es exactamente opuesto a la idea generalizada de que cuanto más diáfana sea

una relación, será más fuerte. Si siguiéramos este principio de transparencia, caeríamos fácilmente en el juego del crimen y el castigo, de lo reprobable o lo justificable que puede ser la conducta de Alex, mientras que, desde mi punto de vista, la película se aleja de la problemática moral para explorar la soledad, la incomunicación y la capacidad de la escritura para crear vínculos insospechados con los otros. El asunto medular es que la actividad misma de escribir parece ser la única manera en que Alex puede afrontar los problemas que lo asedian. Pero esa actividad, que es en principio individual y solitaria, deja de serlo al exigir un receptor virtual que es, a la postre, Macy y el espectador, de manera que la confesión es compartida de manera velada y silenciosa con los otros.

Hacia el final de la película vemos de nuevo a Alex, el de siempre, aburriéndose en clases. Se puede concluir que no hay nada nuevo para él después de librarse del fardo de aquella noche. Se puede suponer, al contrario, que aun en el mundo protoplasmático de su ciudad existe, invisible y clandestina, la amistad con Macy y otros. A partir de la escena de la destrucción de la carta, la historia queda en manos de una tercera persona, es decir, deja de ser subjetiva, pues todo lo que habíamos visto hasta entonces es finalmente envuelto en llamas. Este cambio de perspectiva, que nos lleva de lleno a los dominios de la ficción, no aminora la capacidad del filme para explorar la subjetividad. Si consideramos con Roland Barthes que toda escritura es subjetiva en la medida en que afecta a su realizador, y que tiene un carácter irrenunciable y clandestino, Alex ilustraría una parte del trabajo de quien siente la necesidad de escribir, de suerte que las particularidades de la película, sus saltos temporales y sus paradojas parecen concordar con el estado de miedo y soledad de Kafka: la escritura se avecina con la plenitud del sujeto, también con su locura; es ante todo una necesidad.

Paranoid Park,
Gus Van Sant, 2007.

En la película de Gus Van Sant, la plenitud de la escritura se adivina en un vínculo amistoso que puede calificarse de clandestino porque se basa en lo oculto. Paradójicamente, todo el poder que tiene sobre el sujeto conoce su apogeo solo cuando se establece ese vínculo velado con alguien más. En *Paranoid Park*, el lugar para el que nadie está preparado, el lugar de la ficción, se es clandestinamente uno y otro, la amistad es silenciosa e irrenunciable. Ç

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Roland Barthes, *La préparation du roman. Cours au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, París, Seuil, 2015, p. 563.

Vals en las ramas

El cine de Margaret Tait

LUCRECIA ARCOS ALCARAZ

Maestra en Historia del Arte por la UNAM, con una especialidad en Estudios sobre Cine, y licenciada en Lengua y Literatura Modernas Francesas en la Facultad de Filosofía y Letras por la misma universidad. Ha publicado poesía y traducción en diversos medios.

I

«Para él, una manzana es tan intensa como el mar y una abeja tan sorprendente como el bosque», decía Federico García Lorca en su conferencia sobre la poesía de Luis de Góngora, agregando a esto que el poeta debe estar consciente de tomar todos los materiales en una misma escala. Resuena aquí aquel plano de *Portrait of Ga* (1952) —filme que Margaret Tait realizó sobre su madre— que inicia con un costado de la mujer, pasa por encima de su hombro y se detiene en la sombra de la silla donde está sentada para después volver al cuerpo y entonces mostrar su rostro, el cabello blanco, la boca fruncida por la vejez materna. Así, sombra y madre se congregan en una misma imagen, sin restarle una importancia a la otra. Tait retoma a Lorca, quien retoma a don Luis, y afirma que el cine que le interesa hacer es así: un cine de la poesía.

Portrait of Ga,
Margaret Tait, 1952.

Margaret Tait nació en Escocia, estudió medicina y se unió al Cuerpo Médico del Ejército Real, donde sirvió durante el período de 1943 a 1946, al norte de la India. A su regreso, interesada ya en la escritura y la fotografía, partió al Centro Sperimentale di Cinematografia, en Roma, donde comenzó su oficio como cineasta. Más adelante, instalada de vuelta en Escocia, fundó Ancona Films. Tait eligió trabajar en formato de 16 mm, con una Bolex; su obra se basa en lo particular y en lo personal —dejando quizá atrás cualquier ambición autobiográfica, incluso diarística— aunados a una exploración de la materialidad del medio y la ausencia de jerarquías materiales, puesto que la imagen posee la misma importancia que la voz, el sonido y las imágenes de la película, en este caso, intervenida. En *Portrait of Ga*, se anuncia una circunstancia doméstica extremadamente íntima que será fundamento de sus obras posteriores. Y así, los filmes de la década de los cincuenta, como *Orquil Burn* (1955), *Happy Bees* (1955) y *The Drift Back* (1956), serán indicadores de lo venidero por la atención al paisaje, el agua, la migración y todo aquello

Portrait of Ga,
Margaret Tait, 1952.

relacionado no solo con lo local, sino con lo cotidiano: su voz, un perro, la radio, las flores escocesas, las islas Orcadas y el granjero local.

En gran parte de sus filmes, se escucha la voz de Margaret Tait en diferentes registros, ya sea una risa, un eco lejano que responde el teléfono, ella misma hablando, recitando poemas, entretejiendo la imagen y su voz. *Colour Poems* (1974) se compone de nueve elementos, nueve poemas que comienzan en texto y terminan en imagen, afirma Tait.[1] Se observa ya la intervención de la película, la danza de colores, la misma escala concedida a la imagen filmada como al objeto representado: el follaje filmado es igual a la hoja trazada, el pájaro revolotea del mismo modo. Todos los filmes son el despliegue de las décadas anteriores: su poesía, el retrato de las aguas, los puertos, la tierra, el paisaje urbano y la naturaleza. Si, en poesía, el encabalgamiento es un verso que se desborda en el siguiente, el cine de Margaret Tait es encabalgamiento en todo sentido: material (imagen y sonido) y temporal. Es convergencia de su voz, otras voces, el sonido

Place of Work,
Margaret Tait, 1976.

natural —de un plano a otro—, así como desbordamiento de un filme a otro, entramado de imágenes inacabable. Pareciera que la unidad —en tanto *un* filme— se anulase, porque cada uno permea en los otros; no obstante, se erigen solos y por sí mismos. Así, Tait encabalga no solo porque atraviesa su propio cine, sino porque une.

De aquí que el primero y último de los *Colour Poems,* «Numen of the Boughs» y «Terra Firma» —por no ahondar puntualmente en los demás— se encabalguen con las obras en conjunto *Place of Work* y *Tailpiece*, ambas de 1976, donde se rectifica y exacerba la puesta en forma de lo íntimo y lo doméstico. «Numen of the Boughs», partiendo del título, es una traducción del *Vals en las ramas* de Lorca y, a la vez, una revelación pertinente de toda la filmografía de Tait. Por la sutileza del detalle, por el tiempo dedicado a lo simple y a lo cotidiano, por el vaivén entre la naturaleza y lo urbano, y por ella misma, Tait no solo acecha la imagen, sino que encuentra la hojarasca como refugio. Resuena Lorca leído por ella: «Por la luna nadaba un pez...». Así como *In Flanders Fields* de John

McCrae: «Frozen soldiers of the plains». En «Terra Firma» se observa un regreso a la tierra —aterrizaje posterior al periodo más aéreo, vaporoso y no por eso menos importante de gestación de los cuatro elementos, como en *Colour Poems* y en *Aerial* (1974)—, descenso también y búsqueda de una organicidad de las imágenes, no solo por su contenido, sino por su austeridad y vinculación al campo y la naturaleza, pero también el hallazgo de la posibilidad de *crear* texturas. Etimológicamente, *texto* y *textura* provienen de *tejido*: el texto por la construcción del discurso y la textura como alusión a la estructura física, ya sea visual o táctil, de un objeto. El cine de Margaret Tait se compone de ambos.

II

Aguas profundas y quietas cabrillean entre los juncos…
Hay que salir. Y éste es el momento peligroso para el poeta.
Federico García Lorca

«Para capturar la luz, ningún instrumento, ningún implemento es necesario. La luz está ahí. Mira, mira todo lo que está iluminado por la luz, y mira las notas, las canciones, palabras y colores […].»[2]

El poeta debe llevar un plano de los sitios que va a recorrer y debe estar sereno frente a las mil bellezas y las mil fealdades disfrazadas de belleza que han de pasar ante sus ojos. Debe tapar sus oídos como Ulises frente a las sirenas, y debe lanzar sus flechas sobre las metáforas vivas, y no figuradas o falsas, que le van acompañando.
Federico García Lorca

«Todos los colores y los sueños están iluminados por el haz de luz […] Un haz de colores, música blanca, luz melodiosa, brillando, destellando…».[3]

Place of Work,
Margaret Tait, 1976

III

Place of Work y *Tailpiece* tratan sobre la casa y el jardín, la casa llamada Buttquoy en Kirkwall, el pueblo natal de Tait, en las islas Orcadas. La primera es a color y la segunda es en blanco y negro. La segunda, como su nombre anuncia, es una coda de la primera. Aunque en la segunda el sonido es mucho más claro y se distingue una banda sonora que fue añadida posteriormente, es interesante partir de la intimidad que nace en *Place of Work*, donde los sonidos parecieran ser los que ocurren ahí mismo: el diálogo con el cartero, las risas de los niños jugando, la gente que pasa. Es un filme donde se revelan de cierta forma los huesos de una casa y la corteza de un jardín.

La intimidad se explora a partir de la relación entre el espacio interno y el espacio externo, todo se construye de la observación desde el interior. El lugar al que alude el título constituye el espacio de trabajo de Margaret Tait, su estudio, de forma paralela con el espacio doméstico: la cocina, por

Place of Work,
Margaret Tait, 1976.

ejemplo, los estantes de libros, la alacena. Pero también existe una alusión al espacio de trabajo externo: los obreros en calle, la excavadora, todo el trabajo de construcción que Tait observa y atestigua con su Bolex desde la ventana. Y así como se muestra el trabajo de los obreros, se evidencia el cine como oficio, las herramientas con las que ella trabaja, una especie de *mise en abîme*.

La construcción dialéctica parte no solo de lo externo y de lo interno, tampoco a nivel de dos distintos tipos de trabajo, sino de evidenciar un contraste —mas no separación ni distanciamiento— entre lo urbano y lo rural (o natural), así como entre la luz y la sombra. Parece, más bien, que se evidencian el contraste y la dualidad para exponer y reforzar una unión, una totalidad: toda la casa es una, ya diferenciada del espacio público, a pesar de la delimitación interna entre los huesos y la corteza —construcción y jardín—, en el espacio doméstico. Desde un inicio se establece la idea del umbral y del encuadre dentro del encuadre, con la finísima, apenas perceptible entrada de luz a través de los postigos de las ventanas, como si la luz del día hacia el interior avanzara

Place of Work,
Margaret Tait, 1976.

recelosa y aquel espacio, acceso abierto hacia el jardín, poseyera casi algún tipo de prohibición.

Lo mismo sucede a la inversa. Es cierto que en un inicio Tait realiza una clara diferencia entre la casa y su propio jardín, y así como la luz entra recelosa a la residencia, igual el paso hacia el jardín se dilata desconfiado. El juego de las sombras revela también esa diferencia: la sombra de una casa gigantesca sobre el pasto de un gran jardín, extremadamente geométrico y delimitado, inmóvil, convive con las sombras del follaje, tiritantes, sombra de hojarasca. Sin embargo, conforme avanza el filme, se apunta y refuerza esta unión ya mencionada, que no solo junta, sino que reconcilia.

La llamada reconciliación comienza cuando convergen los tres espacios: el espacio interno (la casa), el espacio externo (la calle) y el punto medio entre ambos: el jardín. Escojo el siguiente ejemplo no por ser el único, sino porque me parece sumamente acertado y porque a partir de este momento se repite y refuerza la reconciliación, con otras imágenes y sonidos, hasta el final del filme.

La transición sucede en el montaje. Tait construye una secuencia donde se alternan, por una parte, imágenes del interior de la casa, el espacio doméstico, latas de comida, especias y cajas de cereal dentro de anaqueles en cuyo vidrio se refleja una ventana, después, una mujer secando los platos recién lavados, una mesa con queso, pan y café. Por otra parte, surgen imágenes del jardín enmarcado por la ventana de esta escena tan íntima que es un espacio donde se comió. No es solo un jardín, es un espacio habitado porque se hace presente el marco, especie de umbral, y luego un vidrio cerrado y un reflejo del interior. El sonido consta de dos elementos: las noticias en la radio y una máquina de la construcción en la calle, afuera, destruyendo o aplanando el asfalto.

A partir de ese momento, el espacio medio —el jardín— comenzará a invadir, a encabalgarse en el espacio doméstico. Tait se centra en los detalles, como un mosquito parado sobre la cortina, desde adentro, una abeja en el marco de la ventana intentando salir, y, así como las flores externas, otro tipo de flor que se aloja en la casa: un bordado floral que ornamenta una puerta y, apenas perceptibles, porque emergen de la penumbra, una serie de tapices botánicos. En el bordado se condensa entonces la reconciliación entre ambos espacios. Asumiendo su naturaleza de tejido, entreteje y entrama una sugerencia evidente de las texturas, como la dialéctica espacial que se venía construyendo anteriormente. Como el retrato de su madre Ga, Tait construye el retrato esquelético —en cuanto a óseo y no a desahuciado— de la casa de Buttquoy, en su pueblo natal. Y se muestra ella no por imposición física, sino por la relación con su cámara y con la elección de lo que decide mirar. Existe un punto de vista y, por lo tanto, una presencia, porque entre el ojo de Tait y lo que está filmando, y ya dentro del cuadro, hay casi siempre otro cuadro, una ventana, una cortina, el filo de algún muro, algún follaje o alguna flor.

Finalmente, cerca de la última parte del filme se observan muchas amapolas, mucho viento, ramas secas y, contrastado con el verde de la naturaleza, el color gris de todo lo urbano.

Hago hincapié en la secuencia de amapolas y resuena aquel poema de John McCrae recitado en 1974 por Tait que habla de estas flores que nacen en las tumbas de los soldados muertos en la guerra, y de ahí, incluso, la amapola escocesa con dos elementos importantes: como símbolo de conmemoración nacional y como motivo, memoria individual que permea la obra de Tait. En *Place of Work* hay un regreso al espacio materno, al origen, al trabajo, y sucede también la reconciliación. Sucede el encabalgamiento no solo de su poesía, sino de su cine, y de ahí, pienso, su búsqueda de crear *filmpoems* (cinepoemas). Hugh MacDiarmid, unos de los sujetos de los retratos de Tait (1964), alguna vez habló del cine de esta comparándolo con la acción de «arar un surco solitario».[4] El arado entonces se erige como la huella de un trabajo físico, de un oficio, aquella zanja alargada cuna de lo que se va a sembrar. Vuelven la amapola, las tumbas del poema de McCrae en paralelo con la atención que en *Place of Work* se da a las esquinas, a la hierba que crece sobre los muros, a la flor urbana y al diente de león. El cine de Margaret Tait es así, una reconciliación y un punto medio, como la flor en la grieta. Ꞓ

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Margaret Tait y David Curtis, «En sus propias palabras» en *Lumière*, 2019. {Revisado en línea por última vez el 27 de noviembre de 2020}.

[2] *Colour Poems* (Margaret Tait, 1974).

[3] *Ídem*.

[4] Sarah Neely, «'Ploughing a lonely furrow': Margaret Tait and professional filmmaking practices in 1950s Scotland» en *Movies on Home Ground: Explorations in Amateur Cinema*, Ian Craven (ed.), Newcastle, Cambridge Scholars Press, 2009, p. 1. (T. de A.).

Mi boca quiere pronunciar el silencio

A propósito de *El silencio es un cuerpo que cae*

BELÉN PALADINO

Licenciada en Artes Audiovisuales por la Universidad Nacional de las Artes (Argentina). Sus cortometrajes experimentales han participado en festivales internacionales. Escribe en la revista de cine *Caligari*. En 2019 participó en la edición 34 del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata como miembro del Taller de Crítica y Jurado Joven.

Es que tu cuerpo
va flotando por mi habitación
cierro los ojos
lo retengo en mi imaginación [1]

¿Qué intentan decirnos las imágenes? ¿Nos hablan de aquello que fue capturado, de esa porción de realidad que deviene delante de una cámara o de quien decidió rescatar y atesorar aquellos fragmentos fugaces de una vida?

Revisar imágenes puede ser una forma de acercarse a quien las registró. A pesar de la inmaterialidad y el carácter fantasmagórico que las asemeja con la muerte, las imágenes se vuelven presencia, huella de una existencia. Una presencia doble, por un lado, registro/huella de lo capturado, por el otro, de quien estuvo detrás de la cámara. La imagen es memoria viva que se actualiza en cada nueva visualización y reproducción.

El silencio es un cuerpo que cae,
Agustina Comedi, 2017.

¿Qué ocurre con el vínculo entre las imágenes y la memoria en Argentina? ¿Rescatarlas y conservarlas será la manera de combatir el silencio y las desapariciones perpetradas por el terrorismo de estado en la década de los setenta? ¿Será una forma de sanar esas heridas, de combatir la ausencia con presencias, aunque sean fantasmales?

Imágenes paganas [2]

En *El silencio es un cuerpo que cae* (2017), la directora Agustina Comedi recupera las grabaciones de su archivo familiar. Viajes, reuniones, celebraciones y actos escolares fueron registrados por su padre, Jaime, con una pequeña cámara de video en la década de los noventa. En el registro de su infancia, la directora vuelve una y otra vez a las imágenes de una tarde de campo en el verano de 1999. Aquella reunión no parece esconder nada significativo, ningún elemento parece diferenciarla de encuentros anteriores. Pero encierra —sin saberlo, inocentemente— un inminente final, el de la vida de

Jaime y el del archivo familiar. Aquella misma tarde, Jaime murió en un accidente y como último gesto registró su propio final; imágenes desprolijas, desequilibradas, que dan cuenta de la caída. Aquel también fue el día en que Agustina tuvo por primera vez una cámara entre sus manos. Registró a sus padres bailando, una de las pocas imágenes de Jaime delante de la cámara, su última imagen. Sin saberlo, Jaime transmitía un legado a Agustina, las ansias por registrar y, sobre todo, la necesidad de interrogar a las imágenes: qué esconden, qué es lo queda fuera del recorte del encuadre.

En aquellas grabaciones de la cotidianeidad de una familia cordobesa de buena posición, no había rastros de la vida anterior de Jaime. Sin embargo, oír a un amigo de su padre decirle: «Cuando vos naciste, una parte de Jaime murió para siempre», despertó en Agustina la curiosidad de conocerlo fuera de su rol paternal. Siguiendo ese impulso, se vincula con los amigos de su padre. En esos relatos se devela su historia de activismo político en la década de los setenta y su disidencia sexual. La directora vuelve a revisar el archivo familiar esperando que allí se manifieste lo que hasta el momento había permanecido oculto.

Los besos y la ausencia [3]

El silencio es un cuerpo que cae se inscribe en la tradición del documental en primera persona o subjetivo, modalidad que en las últimas dos décadas ha sido profundamente explorada por el cine argentino. Ese cine contribuyó a la reconstrucción de un pasado histórico silenciado y acompañó políticas públicas vinculadas a la memoria. Los hijos de quienes habían sufrido en carne propia la crueldad de la última dictadura cívico-militar eclesiástica en Argentina (1976-1984) contaban su propia historia y la de sus padres desaparecidos. En un gesto que implica vincular lo cotidiano con lo político, las historias individuales con el devenir colectivo de una sociedad, las imágenes adquieren un peso político, convierten la ausencia en presencia, combaten el olvido.

Comedi inaugura una faceta poco explorada por las películas que indagan en ese periodo, centrando su interés en el vínculo

conflictivo entre militancia política y homosexualidad. Propicia un diálogo entre ese pasado y el presente, despliega lentamente las distintas capas que entrelazan lo personal con lo político, las redes de cuidado y afecto como forma de resistencia, la disidencia como orgullo y las distintas formas de transitar el deseo. Incorpora la palabra de los otros, de quienes vivieron aquellos años de doble persecución —por militantes y disidentes sexuales— dentro de las agrupaciones y por fuera de ellas debido a una sociedad homofóbica y conservadora. En la memoria de la persecución y el dolor, hay espacio para la dicha: Comedi recoge anécdotas de la vida nocturna, las fiestas y los viajes, los lazos y lugares de encuentro que se vuelven refugio, espacio de libertad que contrastan fuertemente con un afuera opresivo.

La tensión de transitar y experimentar el deseo libremente en una sociedad normalizadora es llevada a imágenes. Comedi elige graficarlo con una doma de caballos proveniente del archivo familiar, mientras narra diagnósticos que tanto ella como su padre han escuchado de profesionales de la salud con un claro afán por normalizar y reprimir el verdadero deseo. Como contrapunto, Jaime habita dos espacios que no son antagónicos —la homosexualidad y la paternidad—, consuma su deseo de ser padre y transita con libertad una identidad fluida, escapando de las convenciones.

Tratando de encontrar algo. Debí soñar o imaginar [4]

La voz de Comedi hilvana las imágenes del archivo familiar, las entrevistas y la dramatización del pasado juvenil de Jaime. Su voz ordena la narración y da lugar a otras voces en un entramado polifónico donde conviven relatos que revelan detalles de la vida de Jaime y de su época. La reconstrucción de aquella vida previa que la directora desconocía se construye a partir de fragmentos; para ello, no se vale únicamente del gesto documental, del mero registro, también crea un espacio ficticio e imaginario de los primeros juegos, acercamientos y el nacimiento del deseo de Jaime, haciendo dialogar el documental con la ficción y desdibujando las fronteras que habitualmente los separan. Comedi conserva las marcas que el tiempo deja en

El silencio es un cuerpo que cae, Agustina Comedi, 2017.

la imagen, la textura y las fallas de una tecnología ya obsoleta que conserva un encanto especial y simboliza una época. Al hacerlas dialogar con imágenes de otras materialidades, como el Super 8, crea una atmosfera particular que por momentos se torna espectral.

El montaje se vuelve una etapa central para buscar un sentido en lo fragmentario. La insistencia en la mirada, la repetición, el volver una y otra vez a algunas imágenes implica una reflexión profunda sobre lo que se está observando, habilita a la directora a pensar en voz alta, a esbozar preguntas por primera vez. Al mismo tiempo que rescata palabras de los relatos ajenos, como quien apunta una palabra clave en un cuaderno que será como una llave, que permitirá pensar algo nuevo. Comedi les reserva un lugar privilegiado en la imagen a las palabras/llaves que la movilizaron, y las protegerá entre corchetes para no perderlas.

En toda reconstrucción de una vida hay espacios insondables, probablemente eso sea lo que vuelva a la tarea tan atractiva, los espacios vacíos que es necesario imaginar. Comedi llena

esos espacios desde el amor que profesa a su padre e imagina para él un pasado dichoso, devolviéndole vida a ese cuerpo caído. Porque, como ella misma afirma, «el silencio es lo único que pesa».

Pronunciar el silencio [5]

El silencio es un cuerpo que cae articula lo íntimo con lo colectivo, la historia de un padre que en definitiva es la historia de una generación en un contexto particularmente adverso, una generación que luchó en un sentido amplio por la libertad. Agustina Comedi consigue un equilibrio entre la melancolía que genera la ausencia y lo celebratorio, al mismo tiempo que ilumina zonas que hasta el momento habían permanecido en penumbras.

Así como Jaime dejó como legado la necesidad de registrar, un movimiento similar ocurre entre Agustina y su pequeño hijo, quien quiere filmar a su madre hacia el final de la película. Luca afirma mientras dibuja que lo más maravilloso del mundo es ver algo por primera vez, y, sin pretenderlo, propone una lectura de la película de su madre. Algo de la emoción y la expectativa de las primeras veces atraviesa el relato, las ansias de explorar y de conocer, la sorpresa de reconocerse en el otro, de encontrarse, de identificarse. Hablar en primera persona para hablar del otro y hablar del otro para hablar de uno mismo. Emprender un viaje a la libertad que, como la define el pequeño Luca, «es no tener que estar en una jaula». *El silencio es un cuerpo que cae* es una invitación a liberarse de las jaulas que imponen las categorías, las estructuras y las costumbres, para repensarnos, para crear un mundo más amoroso e inclusivo. *C*

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Virus, «Dame una señal» en *Relax*, Argentina, Sony BMG, 1984.

[2] Virus, «Imágenes paganas» en *Virus vivo*, Argentina, Sony BMG, 1986.

[3] *Ídem*.

[4] Virus, «Dame una señal», *op. cit*.

[5] Virus, «Imágenes paganas», *op. cit*.

Ella, siendo tú: ensayo doble sobre Eva y Karina

FEDERICO GALINDO

Estudiante de Comunicación con especialización en Cine. Actualmente radica en la Ciudad de México, donde trabaja como realizador audiovisual para algunas casas productoras y como realizador de cine independiente.

MAURICIO JARUFE

Estudiante de Antropología en la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Redactor de cine en la revista *Letras al Mango* y en el blog *Anselmi*. Participante en competiciones de debate nacionales e internacionales con la Sociedad de Debate de la PUCP y ganador de numerosos premios en el formato BP.

Los autores de este ensayo-reflejo, sin conocerse y sin planearlo, abordaron por cuenta respectiva dos películas de los mismos años: 2013-2014. *Las directoras de cada uno, Eva Villaseñor y Karina Cáceres, son jóvenes artífices de una aproximación alternativa del documental autobiográfico en sus respectivos países, que aprovecha un lenguaje más cercano al cine de ensayo y el cine experimental. Una cineasta y un crítico de México, una cineasta y un crítico de Perú: dos países hermanos se enfrentan, como si Eva se parara frente al espejo y viera en él a Karina. O viceversa. ¿Se reconocerían la una en la otra? ¿Se identifica el crítico en las letras de otro?*

Memoria oculta,
Eva Villaseñor, 2014.

Días sin memoria

Volverse uno su propia sombra, entrar al agua negra y solo entrever luces divididas: así se refleja a sí misma *Memoria oculta* (2014), ópera prima documental de Eva Villaseñor, en su plano más emblemático, en el que resplandece un cuadrado de luz brillante sobre un muro color violeta y en el cual, al interior de ese cuadrado, la sombra de un rostro se transfigura ligeramente al moverse, mientras desde el exterior una mano la toca y recorre, como si quisiera sentir su materialidad inexistente.

Años antes, mientras estudiaba cine, Eva tuvo un brote de psicosis durante el cual no guardó memorias y que posteriormente se convirtió, para quienes la rodeaban, en un recuerdo relegado de la memoria colectiva. Tiempo después, la necesidad de recuperar esta parte de su pasado llevó a la cineasta a realizar tres entrevistas a quienes vivieron esos días de cerca: Fernanda, una amiga suya y excompañera de la escuela de cine; su hermano Miguel, y su madre, del mismo nombre que ella. Los tres espacios en donde suceden

las entrevistas consiguen, a través de la perspectiva visual de los planos, una geometría exagerada que sitúa distantes en la profundidad a quienes relatan sus historias, creando, al tiempo que una distancia noble entre su intimidad y la cámara de Eva, una perspectiva casi delirante desde la que narran aislados. Así, todo lo que se nos cuenta en las tres entrevistas que integran esta secuencia y que recreamos en el fuera de campo de nuestra imaginación al escucharlo se atraviesa con los aspectos cinematográficos que componen cada una de las entrevistas:

1). A las palabras de Fernanda, quien comienza a narrar desde el tiempo en que conoció a Eva para llegar después a los días en los que ella empezó a actuar extrañamente durante clases y en que se comenzó a generar histeria colectiva en profesoras y alumnas, y quien finalmente describe los sucesos previos al internamiento de Eva en un hospital psiquiátrico, no las recreamos sin la presencia de pausas y miradas frágiles, ni sin el plano casi expresionista en el que se encuentra o sin los sentimientos de cariño por Eva que se adivinan en su voz.

2). El hermano de Eva está encuadrado en el interior de un tragaluz circular cuyo fondo dividen a la mitad dos luces de colores distintos: desde un lugar visualmente confuso, Miguel le cuenta a Eva el desconcierto que vivió cuando, estando en Aguascalientes, se enteró de su situación urgente (desconcierto que se prolongó hasta su apresurada llegada a la Ciudad de México para cuidar de ella y poder verla recuperarse). A la fuerza de esta correspondencia entre el relato de Miguel y el lugar desde donde lo narra, se agrega algo verdaderamente vital: las risas que él y Eva comparten, y que apenas intuimos cuando la regresión a una anécdota de la infancia o un comentario con gracia las provocan.

3). Eva escucha el relato que quizá representa un mayor abismo para quien lo narra: sentada entre los muros de su casa, en los que a la izquierda figura otro tragaluz y a la derecha una fotografía infantil de Eva y Miguel que se convertirá en el plano inicial de *M* (2017), —documental siguiente de Eva en el que enfocará la mirada en su hermano y para el que esta entrevista y la anterior podrían funcionar como una especie de prólogo—, su madre narra el nacimiento de Eva y describe la independencia que la caracterizó desde sus primeros días de vida (por eso, su desconcierto al verla vulnerable en el episodio de psicosis fue mayor). Anteponiendo un pasado distante a un presente del que se vuelve parte y en el que revela el color de ciertas heridas, la última entrevista de esta secuencia mezcla sentimientos de miedo y alivio que provocan la sensación de una certidumbre al borde del precipicio.

Estas tres certezas que han llegado a nosotros como fragmentos de un espejo roto, sin embargo, desaparecen de pronto ante la oscuridad y el silencio. Segundos después, una ráfaga silente de imágenes que se suceden unas a otras sin que tengamos tiempo para registrarlas hace aparecer, desaparecer y reaparecer vertiginosamente cientos de memorias fugaces: a veces sentimos que entrevemos algunas por segunda o tercera vez sin que podamos nunca comprobarlo; quizá creeremos reconocer otras en la secuencia posterior. Gaviotas, presencias anónimas, capturas de pantalla de Vimeo y figuras geométricas se desplazan con velocidad. Al terminar este relámpago de memorias, como si Eva hubiera logrado extraer de él algunas para distenderlas en el tiempo y examinarlas libres de su fugacidad, en la siguiente secuencia aparecerán ligadas por un mutismo sonoro casi total y por ciertas cualidades físicas que entonces podremos ver y que las situarán en una temporalidad contraria a la del montaje anterior. Sin importar entonces si se trata de los planos de un bosque o un salón de clases vacío,

Memoria oculta,
Eva Villaseñor, 2014.

de otros en los que solo podemos ver un recuadro de luz o fuego perdido en la oscuridad, de los planos ralentizados o de los aéreos y submarinos, lo cierto es que la cámara y las distintas cosas que registra parecen perder su gravedad, quedando suspendidas en el aire sin ningún peso, como inmateriales sombras de imágenes. Así, tal vez el momento que mejor materializa esta sensación de ingravidez (que, tanto en *M* como en *El que te filma* [Eva Villaseñor, 2020], seguirá reinventándose) es aquel en donde la cámara se sumerge en las aguas de una gruta, girando en torno a los rayos solares que penetran el agua divididos, como flechas de luz azul y amarilla que resplandecen en la oscuridad, y que son los únicos rastros del sol blanco que en la superficie ciega las miradas.

La paz que sentimos eterna en esta escena, sin embargo, dejará su lugar después de un tiempo a un plano que nos parecerá igual de eterno, pero por la razón contraria: una vez más en negro (esta vez durante todo el plano), oímos los lamentos

atormentados de una voz anónima. Apenas distinguimos algunas palabras histéricas. Quebrados e inmóviles ante esta voz, que pareciera la sombra sonora de alguien que sufre sin consuelo, atrapados en segundos que se extienden sin final, no podemos sino pensar que *Memoria oculta* no está en busca de la comprensión fácil y resolución inmediata de un problema; al contrario, deja en claro repetidas veces que estamos ante un enigma doloroso, y lo que aquí se presenta en un inicio como la búsqueda de una memoria perdida será finalmente la invención de una a través del cine: lo oculto solo saldrá a la luz transformado.

Sin asidero alguno a nuestro alcance, cuando los lamentos se detienen, un último plano nos muestra el muro violeta del que hablamos al principio: quizá lo habíamos entrevisto en el montaje donde cientos de memorias se desplazaban rápidamente, pero la fugacidad con la que habría estado frente a nuestros ojos no dejaba lugar a tal certeza, por lo que no sería exagerado sugerir que esto es lo que en última instancia cristaliza cinematográficamente la experiencia psicótica de Eva: algo nos atraviesa fugazmente y lo único que deja en nosotros no es una imagen, sino apenas la sombra de una. Queremos tocarla, descubrirla, pero hacerlo implica reinventarla. Algunas veces lo logramos; otras, esta sombra se funde con la oscuridad circundante, y nuestra mano, con el resplandor de la luz que brilla sobre ella.

Federico Galindo

§

§

Distancia, monitor

Karina Cáceres cree en una imagen liberada. Cree en diseccionar cuidadosamente aquellos fragmentos que, captados en el celuloide, consiguen hacerse relevantes; que apelan a lo más instintivo de nuestra psique. Estamos ante una cineasta que presume comodidad en el rótulo de lo «experimental»: circular libremente entre realidad y ficción, evitar preocuparse por las estrictas limitaciones de la linealidad narrativa, poder hacer cine como cine, sin *storytelling* ni excusas sentimentales de por medio.

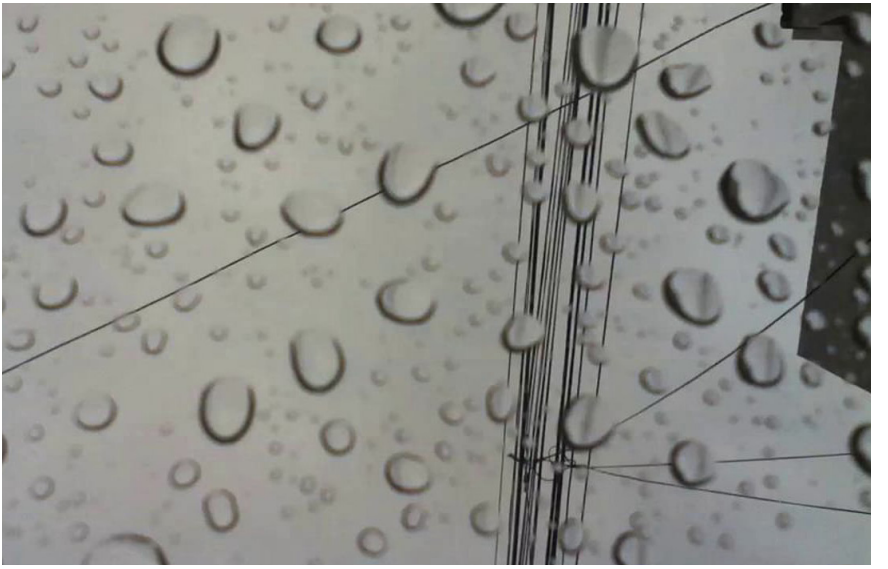
Un cine que, al parecer, funciona como nuestro cerebro: áreas distintas y específicas enfrentadas entre sí como mecanismos de recompensa, el caos fílmico de mezclar técnicas contradictorias en un mismo montaje; caminos neurales que van trazando lo que comúnmente conocemos como perspectiva. Sorprende. La imagen resulta una creación problemática y ambigua: una forma de tornar material lo inmaterial, de preservar desesperadamente ciertos recuerdos dispersos, de atentar contra los espacios oscuros en la memoria. No es una imagen difícil, mucho menos cuando es una imagen recortada, adaptada y manipulada; todo, desde el impulso de la artista.

Con *Cable a tierra* (2013), Cáceres ofrece una revisión caleidoscópica de la realidad o, más bien, «su realidad». Una realidad que, fragmentada y conflictiva, es mejor contada desde lo alegórico. El planteamiento es sencillo: una imagen descontinuada y flexible, que cambia a los pocos segundos, agrupa un sinfín de temáticas aparentemente extrañas entre sí. Todo parece verse desde la perspectiva única de un ente volátil y sensible capaz de saltar desde la plataforma de un avión y meterse entre rendijas de madera o ropajes carnavalescos de bailarines. Y todo esto filmado junto a sonidos de la calle, sonidos de niños y animales, sonidos que parecen contarnos algo, aunque no sabemos qué. Cáceres traza una serie de preguntas sin respuesta, mantiene el desorden, lo aprecia.

Durante el primer acto —si «acto» es la palabra adecuada—, estamos ante una intersección de imagen y palabra; una que, sin embargo, no está mediada por la voz. Con lenguaje poético y sencillo, apenas visible desde el subtítulo, Cáceres se confiesa con el espectador. Sus palabras recurren a la duda y a un enfrentamiento constante con el paso del tiempo. Las imágenes funcionan así: primeros planos de cables de televisión atados a destartaladas antenas; tomas lentas y cuidadosas de paisajes cualesquiera; *close-ups* de gotas de lluvia que se amontonan en muy distintas superficies. Aquí, la clave es el atrevimiento: usar cualquier detalle —las olas en el mar, la brisa y la lluvia— para expiarse, para contar eso que hemos tendido a callar. Aquí las distancias no son solo físicas, sino también emocionales.

Ello acaba de forma abrupta. Arranca un segundo acto: el transporte, concepto que, dependiendo de cada quien, puede simbolizar placer o un acto desesperado de escape. Nuevamente, Cáceres prefiere la ambigüedad. Contrapone el veloz plano de un tren en movimiento (como si los rieles abandonasen su lugar para acelerar la trayectoria) con toscas escenas de paisajes sencillos y verdosos tomadas bajo el filtro de la ventana del auto. A ratos, cuando la cámara se hace difusa y el montaje acelera, el trasporte sugiere desesperación. Cáceres parece huir de algo, quizás de casa. Sin embargo, cuando el filme recorre episodios anecdóticos —un paseo en parapente por la costa o un descenso por teleférico—, parece recordar al placer, a lo agradable. Lo curioso es que, al final, estamos ante el mismo viaje. La cuestión no está en el trayecto ni en la experiencia, sino en la percepción: percepción débil, intratable, fácilmente quebrantada con pequeños detalles o azotes desesperados de emoción. Percepción alterada.

El filme evoluciona justo como un viaje y se acerca al contraste, a la contraposición (tal vez forzada) de conceptos. Queda claro: una toma área del *skyline* de alguna enorme metrópoli cuestionada por un breve *travelling* del panorama arequipeño, testimonio extraño de una ciudad montada al revés, con edificios sin pintar, campiña virgen y cerros pelados coronando el horizonte. Yuxtaponer parece territorio común,



Cable a tierra,
Karina Cáceres, 2013.

con opuestos previsibles e imágenes enfrentadas entre sí, pero no desmerece su efectividad. Es mediante la confrontación que conocemos la esencia y el valor de las cosas. Uno es en la medida en la que lo comparamos con otro.

El último acto de *Cable a tierra* abandona la visión convencional y personalista anterior para expandir su campo de visión: la primera persona se vuelve tercera persona descriptiva: se intercalan costumbres locales con celebraciones familiares y planos de la naturaleza. Es el poder del discurso fílmico: su amplitud, su versatilidad. El cine todo soporta.

Y es que Cáceres parece decirnos muchas cosas —a veces, demasiadas—, como exigiendo una audiencia atenta y entrometida, capaz de tomar estas piezas discordantes y hacerlas significativas.

Pensemos, por ejemplo, en el rol de la infancia. ¿Por qué el filme intercala de forma disruptiva imágenes de madres e hijos, risas infantiles grabadas desde el móvil o personas sonriendo desde un tiovivo o un carrusel? La infancia se relaciona inevitablemente con la memoria melancólica: si recordar es pensar en un tiempo mejor, el tiempo mejor por excelencia —el tiempo recordado— será el de los primeros años. No sorprende, tampoco, que Cáceres abra su proyecto con una cuota que rememora a su infancia. Al parecer, ella necesita acercarse a esa niña de cabello trenzado y caótico, una niña llena de preguntas, pero no desesperada por respuestas. Y así, como niña, tiene la capacidad de observar. Observamos realidades distintas, contradictorias, pero igualmente cercanas.

El trayecto recorrido sugiere que las distancias, vistas en retrospectiva, se estrechan desde el cine. Cortando y pegando, desde una posición maniqueísta, Cáceres recorre el mundo y deja que lo hagamos con ella. El factor de entretención, concepto *a priori* contrario del cine experimental, está sorprendentemente presente. Los 50 minutos quedan cortos, pero así son suficientes para apelar al impacto.

El cine deshace Babel, codifica nuestras extrañezas y nos une. El cable a tierra es una excusa que recuerda nuestra humanidad, una forma de reconectarnos. Recordamos, confiamos.

Recordamos cine.

Mauricio Jarufe Ⓒ

La placenta es de un rojo luminoso

Sobre *Tarachime* de Naomi Kawase

MARIEL VELA

Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Iberoamericana y egresada de la maestría en Historia del Arte con especialidad en Arte Contemporáneo por la UNAM. Su trabajo de investigación se centró en el grupo chicano Asco y el cuestionamiento al cine a través del *still* en las No películas producidas durante la década de los setenta. Ha participado en encuentros y coloquios en la Facultad de Danza de la UNAM y en la UAM. Actualmente desarrolla una investigación sobre el trabajo de la psicoanalista Julia Kristeva.

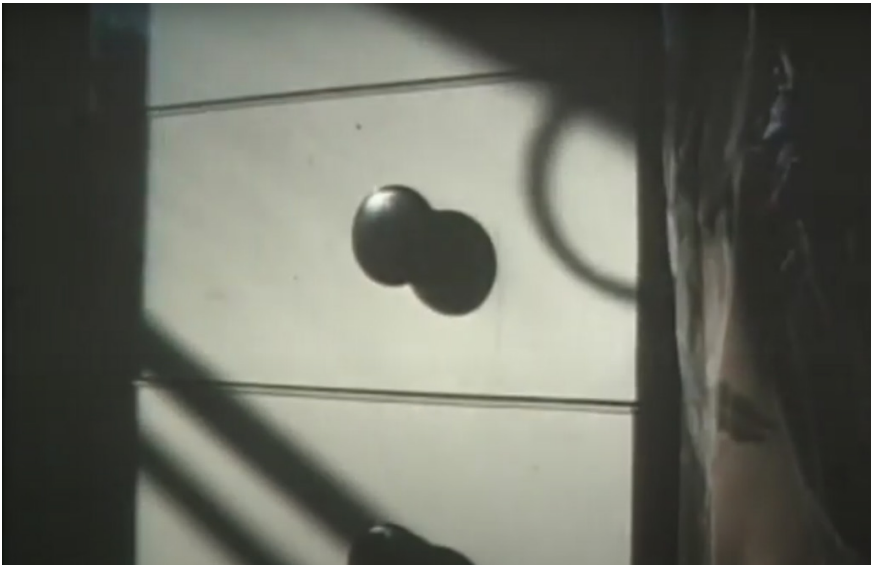
Parecen los gajos de una naranja sanguina mirados muy de cerca. La voz de Naomi Kawase pregunta: «¿Por qué me adoptaste?». Esta interrogación inaugura el ritmo de *Tarachime*, una obra de 2006 en la que Kawase parece querer registrar para aprehender el cuerpo envejecido de Ona, su madre adoptiva. Lo que comenzó como un deseo de la directora japonesa por documentar el embarazo de su primer hijo, Mitsuko, termina por revelarse como una pregunta más amplia sobre la enfermedad, la ausencia y su historia familiar. La cámara rumia la relación entre las tres de modo tal que la experiencia de lo íntimo se ralentiza para poder preguntarnos de la manera más franca: ¿qué es una madre?

Desde *Ni tsutsumarete* (1992), *Katatsumori* (1994) y *Kya ka ra ba a* (2001), Naomi Kawase ha trazado una genealogía desordenada de la historia del abandono de sus padres y su posterior adopción. Las indagaciones no van dirigidas a encontrar sosiego, más bien cruzan la demarcación entre lo familiar y lo desconocido de su infancia con gran temeridad,

Tarachime,
Naomi Kawase, 2006.

a veces culminando en confrontación; la furia al interrogar implacablemente a la madre que la adoptó o la quietud que viene antes de que su padre responda al teléfono cuando lo llama por primera vez. Hacia el final de *Ni tsutsumarete*, escuchamos la llamada telefónica mientras las superficies de los objetos de su departamento reflejan el ocaso del día: una cajonera a media luz y una taza de té a medias, probablemente fría, pero de la cual al final decide sorber.

—Soy Naomi Kawase.
—¿Naomi?
—Sí.
—¿Eres Naomi?
—Sí, lo soy.



Ni tsutsumarete,
Naomi Kawase, 1992

Una de las primeras secuencias de *Tarachime* muestra el cuerpo de una mujer vieja mientras toma un baño. «No he dado nunca a luz», dice mientras la cámara recorre las superficies de su cuerpo con gran cuidado, deteniéndose en los pliegues del vientre y los senos arrugados. Es el cuerpo de una madre que no ha dado nunca a luz, el cuerpo de la tía abuela de Naomi Kawase. La palabra *tarachime* traducida del japonés significa «mujer goteando leche». La leche aparece como un síntoma que puede bifurcarse hacia la vida o la muerte; puede presentarse como la reacción biológica de un embarazo, aunque también como señal de cáncer. Ona levanta su suéter para mostrar la venda que cubre una incisión en el seno izquierdo. Unos momentos después, Naomi se encuentra recostada en el consultorio de su ginecóloga mientras le realizan un ultrasonido. «El nódulo mide ahora 1.2 centímetros, la última vez eran 1.6 centímetros... es benigno».

Después de haber sido sometido a un trasplante de corazón a causa de cáncer, Jean-Luc Nancy publicó *El intruso*, una reflexión sobre la extrañeza que produce el propio cuerpo, sobre todo cuando este muta, se enferma o es sometido a un procedimiento quirúrgico. Mientras Nancy se pregunta sobre «la vida 'propia' que no se sitúa en ningún órgano y que sin ellos no es nada»[1], pienso en los cuerpos que ocupan otros cuerpos, a veces los nuestros, para inaugurar esa sensación de extranjería ante nosotros mismos. Para algunos, la necesidad de comenzar a filmarse o mirarse frente al espejo se vuelve una cuestión vital. ¿No es el embarazo, también, un tipo de confusión entre la continuidad del cuerpo propio y un otro que habita en mí?

En *Tarachime*, el embarazo no es un estadío idealizado del cuerpo, es un intervalo a partir del cual la maternidad es distendida como algo que no deja de acontecer todo el tiempo. A pesar de que los eventos filmados discurren desde el embarazo hasta las primeras palabras de Mitsuko, el montaje se abre y espacia de formas no cronológicas. Si cada ciclo, cada órgano y cada enfermedad contiene un ritmo propio, Kawase crea una correspondencia visual entre esta multiplicidad de tiempos y el registro de varias superficies; luz colada entre las cortinas, el agua y la piel. El sonido de un eco acuático es constante, ya sea en la tina donde se baña Ona o por el latido del corazón de Mitsuki. A la vez, las pantallas en blanco y negro de los ultrasonidos cruzan esa demarcación entre la exterioridad de lo que Kawase captura y la interioridad del cuerpo a través de las ondas sonoras que producen las imágenes de su embarazo.

«Aunque no te tuve en mi vientre, ni te di a luz, de estos senos desecados has mamado, incluso hasta hartarte», dice Ona al inicio del filme mientras su hija filma las arrugas del rostro o sus senos caídos. En *Tarachime*, la vida no solo se halla en el acto biológico y singular de dar a luz; más bien es eso que se produce en las acciones, a veces poco heroicas, que corresponden al cuidado del otro. Un cotidiano que se va hilando en el desgaste del cuerpo, en las distintas edades de los llantos y en la ternura de las relaciones entre la abuela, la hija y el niño. Sin embargo, lejos de idealizar las condiciones que sostienen la vida, Kawase las revela como un gran misterio mundano.

Hacia el final, vemos a la madre recostada con un gesto solemne. Se encuentra en labor de parto. La cabeza del bebé comienza a abrirse camino y, con la siguiente contracción, salen los hombros y el resto del cuerpo. El llanto de Mitsuki, a quien ya vimos caminar, incluso balbucear algunas palabras, llena gradualmente la secuencia. La voz de la madre exclama: «¡Dámela, voy a filmar!». La placenta es de un rojo luminoso. «El órgano por el cual estaba ligada a ti estaba ligeramente ensangrentado y mantenía un tacto tibio». Kawase transmite una necesidad por capturar los excesos de lo vivo, así como lo vergonzoso y desafiante en un cuerpo. Decide filmar lo propio. Ç

Tarachime,
Naomi Kawase, 2006.

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Jean-Luc Nancy, *El intruso*, Buenos Aires, Madrid, Amorrortu Editores, 2000, p. 28.

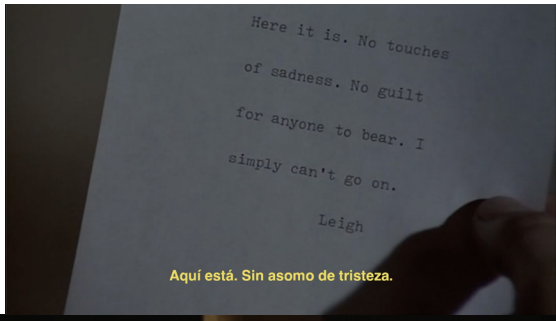
Los ojos de Laura Mars (Eyes of Laura Mars),
Irvin Kershner, 1978.

Espectros de tiempo

JORGE NEGRETE

Psicólogo clínico egresado de la Universidad de las Américas y estudiante de Antropología Social en la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Cofundador y crítico en *Butaca Ancha*, panelista del programa *Mi cine, tu cine* en Canal Once, y colaborador en *Animal Político*, *Tierra Adentro*, *Forbes* y *Cine Premiere*.

PUEDES VERLO AQUÍ →



Aquí está. Sin asomo de tristeza.

Mañana es otro día...

¿Qué es lo que diferencia un día de otro en las condiciones actuales? Podríamos pensar que el elusivo constructo que reconocemos como «identidad» permanece casi inamovible cuando el cotidiano tiene relativamente pocas variables que ofrecer y, sin embargo, las modificaciones, aun si graduales, se van sumando hasta llegar a una transformación que fácilmente podría pasar desapercibida, a menos que los remansos de lo que dejamos y de lo que seremos pudiesen comunicarse entre sí.

Resulta intrigante imaginar días de encierro en otras épocas a partir de los registros con los que contamos y, aunque ese tedio se asoma en las películas de Chantal Akerman o Andy Warhol, quizá en pocas películas de género o inscritas en modelos narrativos aparentemente más «tradicionales» entran en juego el desdoblamiento identitario y la compulsiva necesidad de visión como en *Imágenes* (*Images*, 1972) de Robert Altman, *Los ojos de Laura Mars* (*Eyes of Laura Mars*, 1978) de Irvin Kershner y *Alguien me vigila* (*Someone's Watching Me!*, (1978) de John Carpenter, obras en las que la soledad y un relativo aislamiento representan el punto de partida para replantear la fragilidad de los días y el consumo que el tiempo hace del cuerpo.

No existe una cronología específica en la que viva Susannah York en *Imágenes*, así como no existen explicaciones racionales para la capacidad vidente que adquiere Faye Dunaway en *Los ojos de Laura Mars* ni un confort lo suficientemente sólido para que Lauren Hutton pueda enfrentar a su *voyeur* invisible en *Alguien me vigila*. Estamos ante tres mujeres que, como nosotros, observan y se sienten observadas, incluso por sí mismas. Sin otro medio de comunicación más que teléfonos fijos, en este ensayo audiovisual se establece un diálogo frustrado entre las tres, quienes únicamente comparten la angustia de los días y la inevitable aparición de un espectro que va cobrando carnalidad con el tiempo.

La confrontación en las tres películas con ese enemigo invisible llega inevitablemente, pero, si sujetamos a estos tres personajes ficticios a las mismas condiciones en las que estamos nosotros, quizá para igualar un poco los términos, y se abandonan las expectativas de cierre y finalidad que existen en una película, la ficción adquiere una sensación de infinitud; no una que empodera, sino que más bien nos resigna a consolarnos a pensar: «Mañana será otro día». Ⓒ

Tocar el mundo, tocar el tiempo

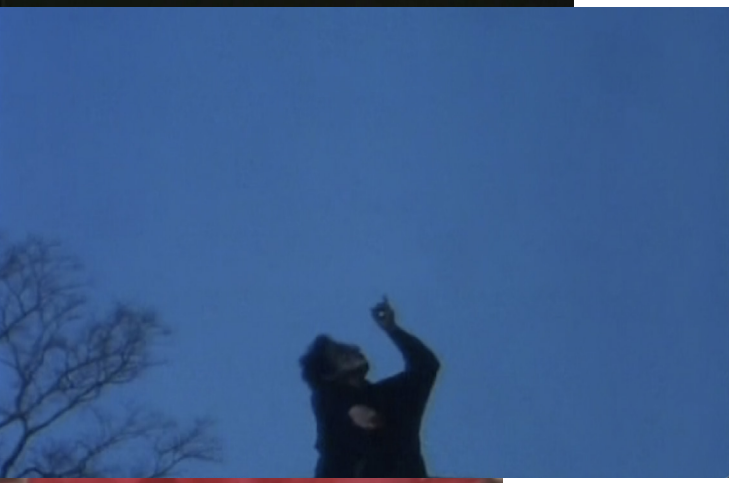
Notas sobre los documentales de Naomi Kawase

MAIA GATTÁS VARGAS

Licenciada en Ciencias de la Comunicación, orientación en Periodismo (UBA). Doctoranda en Arte Contemporáneo Latinoamericano (UNLP). En 2019, cursó el Programa de cine con Andrés Di Tella (UTDT). Cursó diversos seminarios sobre arte contemporáneo y cine documental con Gustavo Fontán, Roberto Jacoby, Alberto Goldenstein, Marta Andreu, Jonás Trueba, Pedro Costa, entre otros.

PUEDES VERLO AQUÍ →

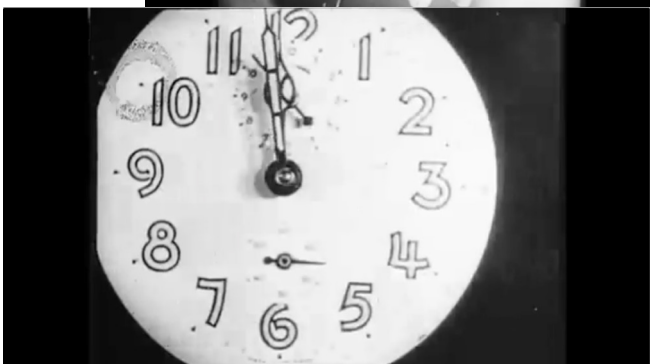
I
El cine documental de Naomi Kawase
nos acerca al mundo evocando los sentidos:
el tacto, el gusto, el olfato.



La rebeldía de la cotidianidad

LUIS EDUARDO RODRÍGUEZ DE LA CERDA

PUEDES VERLO AQUÍ →



Dadá no significa nada.

El dadaísmo mostró que se necesitaba una destrucción; de macronarrativas, instituciones e incluso de la creatividad exuberante.

En 2020, como en el movimiento dadá, nos toca cuestionar nuestras vivencias más comunes y encontrar una nueva narrativa en ellas. Encontrar belleza o extrañeza en ellas a partir de una nueva mirada. Hans Richter y Chantal Akerman lo hicieron antes de que una pandemia nos obligara este año.

Encontrar el arte, la belleza, lo incómodo, lo degenerado e incluso la identidad en lo que nos rodea, en lo cotidiano o en el azar. Después de todo, esa es nuestra realidad.

Portrait of Ga,
Margaret Tait, 1952.

Un cine en clave personal

Entrevista a Andrés Di Tella

ITZEL MARTÍNEZ DEL CAÑIZO

Directora y programadora de cine documental. Sus documentales se han exhibido en diversos festivales internacionales de cine y de arte contemporáneo. Ha sido docente universitaria (Universidad Iberoamericana, Universidad Autónoma de Baja California y Universidad de la Comunicación). Fue fundadora y directora de programación de BorDocs Foro Documental en Tijuana (2003-2013). Es programadora del Festival Ambulante y estudia el Posgrado en Historia del Arte de la UNAM.

El cineasta argentino Andrés Di Tella es una de las figuras más importantes para hablar del documental en primera persona en Latinoamérica. Entre sus películas destaca una trilogía en la que ha ido deshilando reflexiones sobre la familia, los lazos afectivos y la ausencia, en poderosos ensayos autobiográficos: La televisión y yo *(2003),* Fotografías *(2007) y* Ficción privada *(2019). Cuidadosamente filmados con una diversidad de recursos estilísticos y narrativos, sus filmes nos hacen viajar en el tiempo, como una evidencia irrefutable del lazo que une lo personal con lo universal. Di Tella dice que son una forma de «arrancarle a la muerte un pedazo de ese mundo perdido», mientras intenta inmortalizar un pasado íntimo antes de que se difumine para siempre. En esta entrevista, pude compartir con él un diálogo largo y estimulante sobre sus motivaciones y búsquedas para desarrollar un cine autobiográfico. Platicamos sobre sus influencias, sus experiencias, la forma en que entiende al documental y sus posibilidades, los dilemas de llevar los vínculos familiares a la pantalla y el modo en que inciden en el espectador. El pensamiento de Di Tella, lleno de referencias literarias y emociones vívidas, es sin duda un referente indispensable para dialogar sobre un cine que se mira al espejo.*

Ficción privada,
Andrés Di Tella, 2019

IMDC: ¿Cómo decides construir tu cine desde la subjetividad y en primera persona?

ADT: ¿Por dónde empezar? Yo siempre evoco la historia de Zhuangzi, que es una figura increíble del pensamiento y arte chino del siglo XV. El emperador lo llama para que le dibuje un cangrejo. Zhuangzi le dice: «Bueno, necesito cinco años, una casa y diez sirvientes». A los cinco años, regresa el emperador y Zhuangzi le dice: «No, todavía no está, necesito cinco años más». El emperador está un poco molesto ya, pero acepta por tratarse de Zhuangzi. A los diez años, el emperador regresa y todavía no está listo. Ya muy enojado, lo va a mandar a fusilar o degollar [ríe], entonces Zhuangzi coge una hoja, una pluma y en unos minutos hace un cangrejo perfecto. La pregunta es: ¿cuánto tardó Zhuangzi en dibujar su cangrejo? Y esta sería mi respuesta a tu pregunta [ríe]: ¿dónde empiezan las cosas? Yo no sabría decirlo.

Hay algo que nos suele pasar como lectores o espectadores y es el impacto que este tipo de obras tienen en nosotros. Yo lo viví principalmente en la literatura, ya que tengo una debilidad por ella —a veces casi más que por el cine—, incluso como fuente de inspiración. Los libros que he leído, sobre todo del universo anglosajón y en particular ciertos escritores de origen étnico o desplazados culturalmente, con los que yo siempre he sentido afinidad, han sido claves. V. S. Naipaul, por ejemplo, que es un escritor que nació en Trinidad y que luego se ganó una beca para ir a estudiar a Inglaterra y luego a India. Escribió mucho sobre su relación con la India, dado que, aunque su familia había abandonado ese

país hacía muchos años, era su lugar de pertenencia. Y esa tensión entre los países centrales y periféricos fue muy interesante en su obra, el descubrir cómo a través de su experiencia personal cuenta algo que no hubiera sido posible contar de una manera más amplia u objetiva. Otro escritor es Hanif Kureishi, pakistaní nacido en Inglaterra de matrimonio mixto: el padre era pakistaní musulmán y la madre, inglesa. Siempre fue un poquito marginal. Él tiene un libro fantástico que para mí fue de gran impacto, que se llama *Tu oído en mi corazón*, sobre la relación con el padre. Naipaul también tiene una relación interesante con el padre, hay unas cartas publicadas de cuando él era joven. O Marcel Proust, que no es declaradamente autobiográfico, pero lo es. ¿Qué hacer con la herencia? Es la pregunta. Al leer estos libros, pensé: «yo quisiera hacer algo así, pero ¿será posible en el cine?».

Creo que *La televisión y yo* fue una respuesta a eso. Esta película era un proyecto que tenía más que ver con los orígenes de la televisión en Argentina y el rol de Jaime Yankelevich, un empresario de radio que fue el que trajo la televisión en el momento de auge máximo del gobierno peronista, donde tuvo un rol importante Eva Perón. Hablar de Jaime Yankelevich inevitablemente me pareció la manera de hablar de mi propio abuelo, Torcuato Di Tella. Jaime era un emigrante judío de Bulgaria que llegó de niño a Argentina, y lo mismo mi abuelo, que era un italiano que llegó de niño a la Argentina, escapando de la pobreza, y después hizo una gran empresa, también en el peronismo. Me parecía que eran historias paralelas. Yo estaba contando la historia de Yankelevich y la televisión, pero estaba pensando en mi abuelo. En un momento, dije: «Tiene que entrar eso y tienen que entrar mis propios recuerdos de la televisión», que al final resultaron una falta de recuerdos, porque yo viví siete años fuera del país cuando era niño y, en relación con mis amigos, me faltaban un montón de referencias del universo cultural argentino que se formaba en la TV.

Entonces fue un poco la combinación de mi interés en ese tipo de literatura, que ahora se llama literatura del yo, y, por otro lado, esa forma de incorporar la experiencia social, política e histórica en relación con la experiencia personal. Y la familia creo que también es una forma de hablar, en vez del *yo*, del *nosotros*. Es un *nosotros* bastante más complicado la familia, siempre; es garantía de complicaciones, de conflictos, de emociones contrastadas. Entre algo de eso es que se cocinó mi interés por hacer ese tipo de cine familiar narrado en primera persona.

Y quizás también la frustración con ciertas convenciones o reglas del documental. Yo comencé haciendo documentales muy influido por la escuela americana. Trabajé un par de años en la TV pública de Estados Unidos, en Boston; luego ingresé a Channel 4, en la BBC. Y ahí estaba prohibida la primera persona, se pensaba el documental muy influido por el periodismo en el sentido objetivo o equilibrado: vamos a darle la palabra a A y B, vamos a escuchar blanco y negro. Eso me pareció una forma muy simplista de distorsionar la percepción

del mundo bajo la apariencia de no estar distorsionando. El peor engaño, ¿no? Siempre me parecía que el encuentro del documentalista y el equipo que estaba detrás de la cámara, con las personas del otro lado, ¡eso era lo que pasaba en un documental! Y en ese tipo de documental más tradicional, de la escuela americana, del *direct cinema*, todo eso había que esconderlo. Lo que realmente estaba pasando, el 90%, había que esconderlo. Era algo que me parecía que complicaba las cosas innecesariamente y distorsionaba. Esa sensación de que el documental es una ventana a la realidad me parecía un engaño. En todo caso, puede haber una ventana, pero hay que mostrar a la persona que está mirando por esa ventana y quizás la ventana está sucia, tiene unas partes que oscurecen o que distorsionan.

Agregaría mi interés por el ensayo, el ensayo poético. Creo que ahí podría hablar de una película de Chris Marker, *Sin sol* [*Sans soleil*, 1983]. También creo que mi relación con Ricardo Piglia; en cuya literatura está muy presente este cruce entre la reflexión y la narración, lo personal y lo político; fue una influencia para mí. Pero, como te dije del cangrejo, esto es de no terminar, así que mejor termino acá.

IMDC: Dentro de esta trayectoria que relatas, te fuiste interesando por incorporar los procesos de filmación como parte de la obra, pero no llegas a la familia de inmediato, ¿o sí?

ADT: Sí, llego al mismo tiempo exactamente. La película *La televisión y yo* habla de la familia y habla del proceso. ¿Por qué habla del proceso? Porque la interrumpí a mitad del camino, había salido mal y la rescaté dándome cuenta de que era más interesante contar el proceso y sus fracasos que los triunfos: los caminos sin salida en los que me metí, las paredes con las que choqué, el silencio de algunas personas. Luego sentí que el cine documental trataba de salir a la caza de las presas, traerlas y enmarcarlas en la pared, como los grandes éxitos de la investigación. Sin embargo, una salida al mundo para hacer una investigación documental tiene nueve derrotas y un solo triunfo, ¿no? Entonces me parecía que esto también era interesante mostrarlo.

Además, el feminismo es un elemento que a mí tempranamente me causó cierto impacto. Yo estudiaba en Inglaterra a principio de los ochenta y ahí fue muy fuerte el feminismo, y esta consigna «Lo personal es político» me influyó mucho. Y había una pensadora feminista que decía que, para usar la primera persona, debía haber una especie de *coming out* o un equivalente. Yo lo traduzco como que el que habla en primera persona tiene que ofrecer una libra de carne, si no, no se ha ganado el derecho a hablar en primera persona. ¿Y qué libra de carne tenemos para ofrecer? La familia. Es donde están nuestras vergüenzas, nuestros conflictos, lo que a veces no podemos hablar.

IMDC: ***Me parece muy interesante reflexionar cómo una historia subjetiva, personal, familiar entra en diálogo con el espectador. Cómo las personas se relacionan con ella y se la apropian.***

ADT: Claro, esa libra de carne, ¿a quién se la ofrezco? A los espectadores. Y entonces el yo se vuelve una especie de instrumento, como si fuera un instrumento óptico con espejos y lentes que ilumina la vida de cada espectador. Eso me pasa a mí como observador o lector de obras autobiográficas, siento que hablan de mí en algún sentido y, aunque sean historias distantes de mi vida, me encuentro en ellas. En el cine, para lograr que el espectador vea su vida iluminada a partir de lo que está viendo de la otra vida, se usan recursos como lo imaginario, la proyección, la transferencia —para hablar en términos freudianos—, que tiene que ver con el cine del fuera de campo, donde lo que no se ve a veces tiene mayor peso que lo que se ve. Los autores clásicos de cine de terror, tipo Jacques Tourneur, sabían muy bien que da mucho más miedo mostrar la cara de miedo de la mujer y no al monstruo en sí mismo, sobre todo en el cine clásico, donde no tenían tantos efectos especiales.

El cine funciona mucho a partir de mostrar un pedazo y dejar que el espectador imagine el resto. Yo tomo la metáfora de la punta del iceberg de Ernest Hemingway, que decía que en un cuento lo más importante es lo no dicho: solo muestras la punta del iceberg y el lector se imagina lo demás. Y en el cine, particularmente en el cine autobiográfico, aplica muy bien. En mi última película, muestro la historia de mis padres a partir de estos fragmentos, de las cartas, que es mínimo. Yo hice un trabajo muy grande de depuración, de sacar y sacar y sacar, y quedan apenas las esquirlas de lo que fue la vida de Torcuato y de Kamala. Y es a partir de esos datos que el espectador puede hacerse una idea de quiénes eran, pero sobre todo tiene que imaginar, a partir de la punta del iceberg, el bloque de hielo gigante debajo de la superficie visible. Y, ¿cómo lo hace? Lo hace a partir de sus propias asociaciones, sus propios sentimientos, sus propias relaciones con sus padres o hijos. Entonces ahí es donde se ilumina la vida del espectador, a partir de la supuesta presentación de la vida de las personas que trata la película. Por eso también el título *Ficción privada*, porque creo que el que está viendo la película hace su propia ficción privada.

IMDC: Como una invitación a honrar la memoria y recorrerla.

ADT: La motivación tiene que ver con eso, con superar la experiencia, «arrancarle a la muerte un pedazo», como digo en un momento. Esto puede quedar casi en un segundo plano, pero el hecho de que mis padres pertenecieran a mundos completamente distintos y que, cuando ellos se conocieron en los años cincuenta, era un desafío para un hombre blanco salir con una mujer de piel negra, y viceversa, es una experiencia que creo que es terrible que se pierda, entender qué significó para ellos. Eso está apenas esbozado en la película, pero ese apenas quizás alcanza, porque dispara que tú pienses en tus propios padres. Me parece que eso es la punta del iceberg, ¿no?

Hay algo en la película que me gusta mucho como idea, que es la repetición. Ver cómo esa repetición colocada al principio o final de la película tiene otro valor, está cargada con otra emoción y cambia la percepción de los espectadores. Y esto quizás me acerca un poco a la poesía, que es toda repetición: desde la rima, los estribillos...

IMDC: Muy musical...

ADT: Sí, tiene algo de composición musical. Las películas siempre las pienso en términos de composición musical, aunque yo no sé nada de eso, aclaro, pero hay algo de la noción de música. Es difícil hablar de lo que significan para nosotros las imágenes. Tienen un poder de evocación que a veces subestimamos. Pero, no sé, imágenes de sombras, de noche, de reflejos... en todas ellas hay una búsqueda que termina evocando o sugiriendo algo. Por ejemplo, si vemos sombras, nos preguntamos de qué son. El reflejo parece no ser la persona que está reflejada, sino algo siniestro de lo

familiar vuelto extraño, diría Sigmund Freud. Lo inquietante de cuando las cosas familiares (en el sentido de cosas conocidas, pero también pertenecientes a la familia) se vuelven extrañas, ajenas. Un poco monstruosas.

IMDC: ***En el diálogo con el espectador hay cierta universalidad en las emociones que se comparten. Aunque los contextos, las épocas y las circunstancias varíen, las emociones pueden ser comunes.***

ADT: Sí, totalmente. Porque ahí hay algo, una relación muy rara de nosotros espectadores con las imágenes, difícil a veces de describir. No sé si a vos te pasa, pero es como si uno saliera de sí mismo y habitara las imágenes. Sobre todo con una película que te da el tiempo para hacerlo. Es como la cadencia que tiene esta película en particular [*Ficción privada*], que te permite navegar un poco con tus propios pensamientos a partir de esas imágenes evocativas que a veces no se entiende muy bien de dónde vienen y cómo se relacionan, pero que son parte de un tramado con ecos, rimas, repeticiones y variaciones. La banda sonora también tiene todo un tramado de elementos que se repiten y que vuelven. Yo me pongo en lugar de espectador, en donde me olvido de quién soy y, a la vez, me hace ser más yo mismo, no sé. No lo sé decir muy bien, pero es como una cosa de abstracción que te conecta con una especie de corriente profunda de lo humano. Suena medio raro decirlo así, pero creo que en eso no somos tan diferentes, ¿viste? Yo estoy seguro de que hay algo muy común que tenemos. Si no, no funcionarían todas estas películas y libros. No sería posible sentir emoción por una historia ajena. La soledad, el dolor, la añoranza, el amor: todos sabemos qué es eso. Y, a la vez, esta universalidad solo funciona en el cine a través de lo muy específico y muy particular, es como una paradoja

eso. Si yo me pusiera a hablar en términos universales de la soledad o del desencanto o del dolor, sería todo lo contrario, no despertaría esa emoción. Dirían: «Ah, está hablando de eso», pero no se trata de hablar de eso, sino de compartir una experiencia.

IMDC: ***En esta conversación hemos tendido puentes comparativos del cine a la literatura y al periodismo. Ahora me gustaría tender un nuevo puente hacia las plataformas digitales. ¿Qué opinas del modo en que estos medios posibilitan la creación de otro tipo de relatos, imágenes y sonidos que están sobrepoblando el imaginario digital con otra manera de mostrarse, de voltear la cámara a sí mismos y hablar desde el yo? No estoy pensando que tienen una relación directa con el cine, pero me gustaría escuchar cuál es tu reflexión sobre esta otra manera de la primera persona.***

ADT: No tengo una reflexión muy clara sobre eso [ríe], porque es algo con lo cual tenemos una relación muy ambivalente: de amor-odio, adicción y rechazo. Es más complejo de lo que voy a decir, pero me da la impresión de que todo eso que pasa en Instagram es más mostrar una cara deseable, ¿no? La cara feliz. Y me parece que ese cine que hago yo en primera persona tiene que ver con poder mostrar una oscuridad, poder provocar una reflexión, un cuestionamiento, una vacilación en el espectador que tiene que ver con el lenguaje del cine también, que requiere tiempo, concentración. Pero, como el cine cada vez más se ve en una computadora o en un celular, se tiñe más. Y yo te voy a confesar que estoy ahora haciendo un proyecto que empecé antes de la cuarentena, que es de diarios breves filmados con celular, y ya llevo como siete. El primero fue un diario de viaje, y para el segundo me puse a curiosear lo que tenía en la nube y me encontré con cosas que no me acordaba haber grabado. Eran cosas que había hecho para subir a Instagram. Lo que pasa es que las pongo en un contexto que propone otro tipo de experiencia emocional en la persona que las está viendo. Me parece que esa sería la diferencia. Ahora que hablamos de Instagram e internet, me acordé de una frase de Carlos Monsiváis que para mí es una especie de lema, que dice: «O ya no entiendo lo que está pasando o ya pasó lo que yo estaba entendiendo». Eso pienso que resume un poco mi relación con las redes.

IMDC: ***¿Hablaste de cómo los contextos de ciertos materiales transforman su significado. Algo similar sucede en el cine autobiográfico familiar, en donde el material de registro doméstico que se hizo con un fin de recuerdo, de memoria, se retoma desde otro momento histórico, en otro tiempo, desde una nueva mirada, para crear una nueva historia fílmica. Y esa es la experiencia que se vive en tus películas, un diálogo a través del tiempo.***

ADT: Retomo la frase de Monsiváis que resume lo que a muchos nos pasa, y es la posibilidad que tiene el cine de volver presente al pasado. Todo es presente en el cine y, la verdad, en la vida también. Esas categorías de presente, pasado y futuro a veces nos engañan. Yo salgo todos los días a caminar y siempre tengo un sentido de presente: hoy es un día soleado, temperatura

de invierno, el sol en la cara, el viento, el sonido de los pájaros; todo eso me hace sentir muy en presente. Pero, a la vez, ese sol en la cara y el viento me remiten a 20 años atrás, cuando me encontré con alguien, y ese recuerdo está pasando ahora, lo estoy viviendo con esa emoción al recordar a alguien que capaz no está más. Y después vuelvo al presente y pienso lo que voy a hacer este día, es decir, el futuro. De pronto, ese sol en la cara de hace cinco minutos ya es pasado. Entonces ese sentimiento del pasado y presente que van y vienen es algo que siento mucho en la vida y que trato de evocar en el cine, porque me parece que refleja la experiencia de todos.

*IMDC: **Lo que retomas de tus diarios y borradores…***

ADT: La forma de diario me permite evocar ese sentimiento que a mí me interesa del presente, es decir, estamos viendo una película y tenemos la sensación de que eso está pasando ahora. Trato de incluir algo del proceso de fabricación de la película en la propia película porque eso le da una sensación de borrador, como si fuera algo que no está del todo terminado. El borrador y el cuaderno de apuntes no solo como método de trabajo que yo uso concretamente, sino como forma artística en sí misma. Tú ves la película terminada, pero te da la sensación de que no, porque quien está narrando esa película toma decisiones en ese momento. Esto no es muy lógico si te paras a pensarlo, pero se genera esa sensación. Entonces la película se completa en tu mente.

*IMDC: **¿Es como invitarlos al viaje?***

KR: Sí, es como que el espectador pueda sentirse parte necesaria de la construcción de esa película. Y se le están mostrando un poco las cartas, los planes, los fracasos y los procesos.

*IMDC: **Particularmente en** **Ficción privada** **utilizas nuevos artificios, más teatrales, para contar la juventud de tus padres.***

ADT: Creo que es eso, una cosa más teatral. El teatro pareciera estar en las antípodas del documental, que se supone que es el registro de lo real más espontáneo, y el teatro es lo opuesto: actores en un escenario en una situación artificial, enfrente de espectadores

en sus butacas, recitando textos ajenos. Sin embargo, uno podría ponerse a reflexionar el estatus de los personajes en el documental y hay mucho de actuación y puesta en escena. Cuando estás frente a la cámara no eres la misma persona que cuando estás con tu esposa o hija, sino que interpretas un rol. Es por eso que me interesa la representación.

Para ir a algo más simple, me era necesario darles vida a las personas que estaban detrás de esas cartas. Entonces pensé en actores jóvenes que evocaran la juventud de quienes las escribieron, mis padres. Además, jóvenes muy de hoy, muy interesantes: Denisse Groesman y Julián Larquier no son tampoco solo actores, y eso me parecía importante. Simplemente yo no sé tratar a personas que son actores profesionales. Denisse es artista visual y Julián es principalmente músico de *trap* electrónico. Me parecía que, aunque no tenían nada que ver con mis padres, en algún punto sí, y pensé que se podían llegar a apropiar de las cartas. Eso fue todo un desafío, porque al principio no las entendían, eran como artefactos literalmente de otro siglo. Pero, a lo largo del proceso de filmación, llegaron a identificarse por momentos o a entender de qué se trataba parte de la correspondencia. Y eso se visibiliza en la improvisación que hicimos, donde Julián empezó a improvisar con una canción de *rap-trap* de fragmentos. En ese momento se estaban hablando entre ellos a través de esos fragmentos: ya Julián y Denisse, y ya no Kamara y Torcuato, pero a la vez eran Kamala y Torcuato, porque lo habían sido durante toda la película. Y ahí yo sentí una emoción especial de que estaba pasando algo que efectivamente se actualizaba, que lograban traer esas historias del siglo XX al año 2020. ©

Nada sobre nosotros será hecho sin nosotros

Entrevista a Camila de Moraes

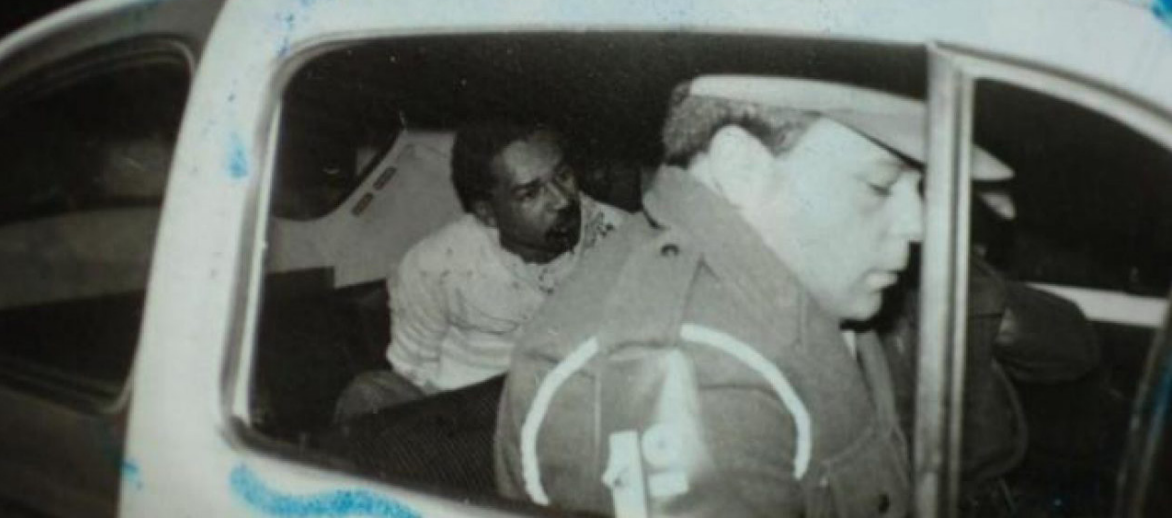
ESMERALDA REYNOTH

Hondureña viviendo en Argentina. Estudió música y se recibió de docente en Iniciación Musical. Realizó la carrera y el profesorado en Educación Superior y Media de Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires. Trabajó como músico con el Cirque du Soleil y formó parte del elenco de One Drop para Mosaic Foundation. Investigadora en temas sobre educación y arte. Trabajó en la productora audiovisual de la Universidad Nacional de Tres de Febrero para producciones de series académicas y de entretenimiento cultural. Crítica en revistas culturales independientes y otros medios, realizando coberturas en festivales y ciclos de cine en Brasil, Argentina y Europa. En 2019, fue seleccionada como Jurado Joven para el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y en 2020 como Talent Press en el marco del Festival Internacional de Cine en Guadalajara.

Mientras preparo esta entrevista, escribo: no hablaremos de la luz, del cuadro, del plano o de la presencia de las calles portoalegrenses y los recorridos incómodos a cámara en mano. No hablaremos del filme en ausencia de lo que significa precisamente este momento histórico. Como dijo Camila, amerita hablar sobre cómo el cine es una herramienta de transformación social comprobada, una herramienta política que puede acusar y ajusticiar (para bien o para mal). No hablaremos de herencias de lenguajes cinematográficos, pues no es en vano insistir sobre lo que, aunque nos gritan a la cara, no escuchamos. Así, en esta entrevista el cine se ubica desde un anillo de fuego que apela a lo humano y que exige un espacio.

ER: Camila, ¿cómo estás? ¿Dónde estás hoy, en Porto o en Salvador? ¿Cómo estás viviendo estos días de pandemia? ¿Cómo se vive el panorama?

CM: Estoy en Salvador. Como sabés, nací en Rio Grande do Sul, Brasil, pero hace diez años que vivo en el noreste del país, en Bahía, una región, clima, gastronomía y cultura muy diferente. La situación en Brasil está muy grave, muchas muertes por la falta de condiciones para el tratamiento. La crisis política que solo logra agravar nuestra realidad y quién



O Caso do Homen Errado,
Camila de Moraes, 2017

más sufre es la población pobre y negra. La desigualdad está cada vez más acentuada. Son días muy tristes, de mucha impotencia y miedo. Hay muchos que saben que los números para nosotros no son solo una estadística, sino nombres y apellidos, que son familias destruidas. Nadie sabe lo que nos depara el futuro, por eso estamos pensando en nuevas posibilidades para actuar dentro de nuestra área de convivencia y proponer cambios. Soy consciente de que lo que hago es un 1% de esa cantidad, pero hay que hacer algo y estos días los estoy viviendo así, con encuentros *online* constantes en donde pensamos en nuevas formas de actuar dentro del audiovisual brasileño y sobre todo compartiendo conocimientos y aprendizajes a través de la vida, *webinars* y encuentros constructivos entre gestores culturales, artistas y estudiantes.

ER: Viene todo al caso. Te conocí en 2019 durante el Festival de Cinema de Gramado. En cuanto nos presentaron, recuerdo que me dijeron: «es Camila de Moraes, la segunda directora negra en llegar a salas comerciales en Brasil». Si digo la verdad, me quedé un poco chocada, porque, en primer lugar, toda esa lista de etiquetas dejó de lado a la directora de cine a secas (como todas las demás) y, en segundo, puso en evidencia un racismo integral de la sociedad brasileña. Sentí que, si bien había un orgullo en reivindicar tu posición y militancia, parecía haber cierta impunidad. Un país de población mayoritariamente negra, hasta la fecha, apenas puede mencionar a Adélia Sampaio con su filme* Amor Maldito *de 1984 y a vos, dos mujeres negras que llegan a los cines. Entonces me interesa comenzar por eso, estás atravesada por todas esas

categorías que, si bien son una militancia (repito), también demuestran eso otro…

CM: Es así. El racismo estructura la sociedad en Brasil. Los negros pasamos por esto todo el tiempo. Vivimos en este racismo de piel. Lo que está pasando en este momento es que ya no se puede negar una sociedad racista y el reflejo que tienen estas acciones en la construcción del país. Hasta la actualidad, que solo dos mujeres negras directoras de un largometraje hayan logrado llegar al circuito comercial es el reflejo del racismo integrando también el audiovisual. Pero el momento de la consciencia ya fue impuesto, ahora es momento de ir hacia la práctica, de hacer cambios; ya es hora de que los profesionales negros tengan las mismas condiciones de trabajo en el sector, con condiciones económicas, con dignidad. Entonces, es eso, mi trayectoria sirve para reconstruir la memoria, perforar el sistema y abrir espacios para que más profesionales parecidos a mí, de piel negra, actúen en los espacios que quieran estar, con toda la dignidad que merecemos tener.

ER: Justamente de eso se trata esta pregunta, y es que, en 2017, llevaste adelante ese filme tan importante para tu carrera, que fue también tu tesis como periodista,* O Caso do Homem Errado, *un documental sobre el caso de Julio César de Melo Pinto[1] con el que llegaste a salas, mismo que fue presentado en un número enorme de festivales, ganador de varios premios y, además, uno de los cinco filmes seleccionados en 2019 para representar a Brasil en los Premios Óscar. ¿Cómo nació el seguimiento de ese caso y cómo es llegar con esta película a estos espacios?

CM: Voy a compartir con vos la trayectoria de la película, los lugares por los que pasamos, los premios y nominaciones de nuestro recorrido, que es de gran importancia para lo que queremos decir. Nos encontramos haciéndolo hasta hoy. Trabajamos duro para que la película llegue hasta aquí y más.

Durante la universidad, en 2008, junto con quienes son hoy el equipo del filme, tuvimos el interés de convertir esa historia en un cortometraje. Nos tomó años sacar esa idea del papel. Probamos avisos públicos, patrocinios, una campaña de financiación colectiva, y no fue hasta que nos asociamos con una productora de cine independiente en Porto Alegre, llamada Praças de Filmes, que grabamos en 2016. Hasta ese momento, todavía la propuesta era hacer un cortometraje. Es importante señalar que la comunidad negra del estado de Rio Grande do Sul apoyó mucho la producción de esta película, incentivando y colaborando económicamente. Por eso, durante la edición, de alguna manera, no era suficiente que el documental quedara como un cortometraje. Entonces, se convirtió en lo que es hoy, un largo. Así, en mayo de 2017, para el estreno, luego de un largo camino para poder tener sala, marchamos en Porto Alegre desde el centro de la ciudad al cine con carteles que decían: «Las vidas de los negros importan». Luego de esto, queríamos hacer un circuito de festivales e invertimos todo lo que teníamos en inscripciones. Nuevamente la comunidad negra nos apoyó económicamente para que esto fuera posible. Sabíamos que no sería fácil, pero realmente durante este proceso nos dimos cuenta de lo racista que es el medio audiovisual. Así que, a partir de este

conocimiento y de entender que el sistema nos quiere afuera, armamos una estrategia potente para poder enfrentarlo y finalmente llegar a lo que queríamos, el circuito comercial en 2018, al cual llegamos de forma totalmente independiente. Circulamos en Brasil, tuvimos debates poderosos y resonantes que vivimos hasta hoy; vivir esa trayectoria no tiene precio. Fue y ha sido una gran experiencia de aprendizaje. Porque fue darnos cuenta de que ese 1% que proponemos para el cambio, cambió un poco la estructura. Llevamos años trabajando en esta propuesta porque creemos en la necesidad del diálogo con diferentes sectores y, por suerte, hemos visto un resultado positivo a pesar de que hablamos de una realidad cruel como lo es el exterminio de personas como yo, gente negra.

ER: A propósito, el paralelismo entre el caso de Julio César, asesinado a manos de la policía, y el reciente caso en Estados Unidos de George Floyd es muy grande. El racismo no es algo del pasado, sino, al contrario, está más presente que nunca. ¿Cómo interpretas lo que está pasando respecto del Black Lives Matter?

CM: Es esto, ¿no? El racismo para nosotros los negros nunca ha dejado de ser fuerte, cada 23 minutos en Brasil es asesinado un joven negro. El punto es que ahora todo el mundo y no solo los negros están hablando de eso, por eso se convirtió en un problema global. El racismo está siendo filmado, lo hacemos aquí y allá, y aunque necesitamos hablar de estas prácticas violentas, sobre cualquier cosa, necesitamos que dejen de ocurrir, porque de lo contrario voy a seguir repitiendo que cada 23 minutos una persona negra es asesinada en Brasil. Para cambiar esta realidad, necesito que vos, tu familia, las personas que trabajan para la revista sean aliados en esta lucha para combatir el racismo mundial, que sean escudos de las personas negras, que las oportunidades sean hechas para todas las personas. Que ni yo ni ninguna persona negra necesiten independizar sus producciones a raíz de políticas racistas; para que sea una decisión propia, en tal caso. Debe ser así, si cada uno hacemos el 1%, tal vez algún día podamos llegar al 100%.

ER: ¿Cuál es la estrategia de autodefensa (si es que la hay) desde el cine y la militancia negra en Brasil?

CM: Nuestra estrategia siempre ha sido abordar el problema, mantenernos unidos para mantenernos firmes y desde nuestros ideales actuar en cualquier ámbito. Por nuestra parte, tenemos una escuela de cine negro (no el género, claro), allí trabajamos bajo una metodología propia que nos hace presentar y pensar otra mirada a quienes integramos este mercado tanto como al público en general que no necesariamente está involucrado en y con el cine o audiovisual.

ER: Sobre esto, me interesa saber qué pensás acerca de la apropiación cultural: blancos hablando de historias de negros…

CM: Es necesario entender «que nada sobre nosotros será hecho sin nosotros». Las personas blancas pueden y deben ser aliadas en las causas de la lucha negra, pero no tienen por qué contar nuestra historia,

sobre todo porque no saben lo que siente una persona negra porque no viven esta realidad en su piel, ¿entendés? Entonces, aliados en la lucha, sí, pero usurpadores de nuestra historia, no.

ER: Totalmente, esa relación de superioridad es sumamente violenta. Camila, viniendo hacia acá, actualmente estás trabajando en un proyecto llamado* Nos Somos Pares*, una serie de ficción sobre mujeres negras. ¿Cómo es para vos esta alianza entre el género y la raza en el actual contexto cinematográfico? ¿Qué tipo de feminismo se articula?

CM: Trabajo desde mi realidad, buscando provocar reflexiones sobre los temas que considero importantes para ser discutidos por un grupo más grande que el grupo con el que vivo, porque creo que el audiovisual amplía esa voz y las visiones. Soy una mujer negra y creo que es necesario tener imágenes de este género y raza incluso para poder ayudar en la construcción de la identidad de otras personas. De ahí, la creación de esta serie *Nos Somos Pares*, en la que se ven diversas mujeres negras sin estereotipos. Entonces, esta alianza entre género y raza para mí es muy importante. Hay un movimiento fuerte dentro del escenario cinematográfico para que este grupo también pueda tener condiciones de expresión y trabajo. Son feminismos plurales que luchan por su espacio, por su representatividad, y es muy bonito ver y ser parte de esta transformación.

ER: ¿Cuál es tu motor a la hora de escribir y pensar en filmar?

CM: Escribo sobre lo que me toca el alma, sobre lo que me gustaría compartir con más gente y para que se sientan conmovidos (de movimiento, de perturbarse). Pienso en formas de abordar el tema que les hablen a quienes están viendo el filme, desde la ética y respeto con el

material, porque siempre llega el momento en el que no tenés más control sobre esa obra, por lo que el mensaje allí contenido debe transmitirse con mucha responsabilidad. Y es con esta mente que entro en el plató de grabación, tratando de que el proceso sea ligero, silencioso y armonioso, porque el proceso es fundamental y es el reflejo del resultado final.

ER: Por último, aunque vivís en Bahía, tu cine nace en el sur brasileño, ¿cómo ves este momento del cine gaúcho contemporáneo?

CM: A pesar de que Brasil vive una gran crisis política, la cultura no es valorada y el desmonte en la industria de cine está ocurriendo muy rápido, el cine gaúcho contemporáneo está en un momento de nuevas narrativas, y lo interesante es que cada vez más grupos están ocupando ese espacio que da el cine como una exigencia de la sociedad —que no tiene retorno—. Por ejemplo, El Cine Negro en Acción —nuestra escuela, que mencioné arriba— llega para eso, como un lugar en donde, desde la formación, se incentiva a más personas negras a trabajar en el sector audiovisual. Todo se conecta con todo, las nuevas narrativas traen consigo cambios políticos de base, pues la sociedad toda quiere sentirse parte, pero para eso necesita abrirse a que más grupos estén dentro, actuando. ©

NOTAS Y REFERENCIAS

[1] Julio César de Melo Pinto fue un joven negro asesinado a manos de la policía militar en Porto Alegre el 14 de mayo de 1987. El filme se puede ver por Google Play fuera de Brasil y en la plataforma Loke dentro de Brasil.

correspondeciascine.com