



El cine de la paciencia
Una poética del cine militante en la obra del director Roberto Minervini

Juan Pablo Ríos Castaño

Tesis para optar al título de Doctor en Artes

Directores

Carlos Fernando Alvarado Duque
PhD en Filosofía

Sandra Camacho López
Doctora en Estudios Teatrales de la Universidad Sorbona de París

Universidad de Antioquia
Facultad de Artes
Doctorado en Artes
Medellín
2023

Cita	(Ríos Castaño, J. P., 2023)
Referencia	Ríos Castaño, J. P. (2023). <i>El cine de la paciencia. Una poética del cine militante en la obra del director Roberto Minervini.</i> (Tesis doctoral).
Estilo APA 7 (2020)	Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.



Doctorado en Artes, Cohorte X.

Grupo de Investigación Seleccione grupo de investigación UdeA (A-Z).

Seleccione centro de investigación UdeA (A-Z).



Centro de Documentación Artes

Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

DEDICATORIA

A Sebastián para que el cine también lo embista con todas sus potencias. A Paula por no abandonar el camino, por sujetarme, por seguir celebrando el encuentro. A mi barrio, sus gentes y los amigos, porque desde aquel entonces me golpean las películas, me hieren y me revuelcan el espíritu combativo.

AGRADECIMIENTOS

Sin Roberto Minervini no habría simbiosis posible ni ampliación constante de las dudas. A Dominga Sotomayor, Nicolás Pereda y Felipe Carmona. A Carlos Fernando Alvarado por seguir soportándome con su compañía y a Sandra Camacho por reconocer mi voz y darme un lugar sin renunciar a ella. Agradezco también a la Escuela de Cine del ITM por apoyarme en gran parte del proceso. A Ana Vallejo que me llevó a la *paciencia*. A Juan Diego Parra, Elena Acosta y Diego Zapata. A Yeyé y Raúl porque somos y seremos parceros en todo el sentido de la palabra. A Marlon Cortes por la amistad en el cine y por la ayuda montando Un ensayo (audiovisual). A mamá y papá porque follaron hace 42 años. A satanás, porque a la gente se le ponen los pelos de punta. Y a la incertidumbre que me abraza, me suelta, me abraza, me suelta, me abraza, me suelta...

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	7
I. EN LOS OTROS ESPACIOS: UNA POÉTICA PARA PERSEGUIR UNA IDEA	23
1.1 El rostro y todos los rostros	23
1.2 Lo que filma un plano.....	28
1.3 Los cansancios de siempre y el rostro revelado	35
1.4 La cámara: ¿momifica o inmortaliza?.....	43
1.5 Seremos paisajes incandescentes	51
1.6 La imagen estacionaria o el caos.....	63
II. SOBRE EL ANIMAL POLÍTICO, EL INFIERNO DE LA LIBERTAD Y EL INDIVIDUO	75
2.1 El mapa de un lugar que no existe	76
2.2 Un animal	91
2.3 Un infierno	109
2.4 Las películas de los enfermos.....	121
2.5 El individuo decidió pararse bajo la lluvia.....	124
III. ENTRE EL CAOS, EL SABOTAJE Y EL DESORDEN ESTÉTICO: UN CINE DE LA PACIENCIA	131
3.1 La sublimación del caos.....	132
3.2 El sabotaje y los otros males.....	144
3.3 Kiarostami siempre lo supo	156
3.4 El cine de una poética de la paciencia (la experiencia no se filma).....	166
CONCLUSIONES	178
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS	185
ANEXOS	195

LISTADO DE FOTOGRAFÍAS

Foto 1. Fuente: <i>The Passage</i> (2011) de Roberto Minervini.....	26
Foto 2. Fuente: <i>Low Tide</i> (2012) de Roberto Minervini.	31
Foto 3. Fuente: <i>Stop the Pounding Heart</i> (2013) de Roberto Minervini.....	33
Foto 4. Fuente: <i>The Other Side</i> (2015) de Roberto Minervini.....	36
Foto 5. Fuente: <i>De jueves a Domingo</i> (2012) de Dominga Sotomayor.....	40
Foto 6. Fuente: <i>Low Tide</i> (2012) de Roberto Minervini.....	44
Foto 7. Fuente: <i>Stop the Pounding Heart</i> (2013) de Roberto Minervini.....	49
Foto 8. Fuente: <i>The Other Side</i> (2015) de Roberto Minervini.....	54
Foto 9. Fuente: <i>Stop the Pounding Heart</i> (2013) de Roberto Minervini.....	66
Foto 10. Fuente: <i>Stop the Pounding Heart</i> (2013), de Roberto Minervini.....	81
Foto 11. Fuente: <i>The Other Side</i> (Louisiana) (2015), de Roberto Minervini.....	85
Foto 12. Fuente: <i>Verano de Goliat</i> (2010), de Nicolás Pereda.....	89
Foto 13. Fuente: <i>Low Tide</i> (2012), de Roberto Minervini.....	94
Foto 14. Fuente: <i>The Passage</i> (2011), de Roberto Minervini.....	96
Foto 15. Fuente: <i>The Other Side</i> (Louisiana) (2015), de Roberto Minervini.....	114
Foto 16. Fuente: <i>Stop The Pounding Heart</i> (2013), de Roberto Minervini.....	118
Foto 17. Fuente: <i>foto de Camilo Bonilla</i> . Roberto Minervini durante la retrospectiva hecha en su nombre por la <i>Cinemateca de Bogotá</i> en 2019.....	136
Foto 18. Fuente: <i>fotograma cortesía de Roberto Minervini</i> . Actualmente (febrero 27 de 2023) el director se encuentra en el montaje de su última película que será estrenada en 2024.....	144
Foto 19. Fuente: <i>fotograma cortesía de Roberto Minervini</i>	147
Foto 20. Fuente: <i>fotograma cortesía de Roberto Minervini</i>	150
Foto 21. Fuente: <i>fotograma cortesía de Roberto Minervini</i>	153
Foto 22. Fuente: <i>fotograma cortesía de Roberto Minervini</i>	170
Foto 23. Fuente: <i>fotograma cortesía de Roberto Minervini</i>	171
Foto 24. Fuente: <i>fotograma cortesía de Roberto Minervini</i>	176
Foto 25. Fuente: <i>fotograma maqueta de The Damned</i> , la nueva película de Roberto Minervini. Cortesía del director.....	177

RESUMEN

“El cine de la paciencia” es una exploración sobre la obra de Roberto Minervini y algunas formas inclasificables de la creación cinematográfica. Esta tesis aborda la lucha constante que enfrenta la creación cinematográfica contra las etiquetas y las taxonomías que son impuestas por la industria. A lo largo de la historia del cine, se han establecido compartimentos estanco que intentan comprender y categorizar todas las formas creativas surgidas de la intersección entre la creación y la narración. Sin embargo, estas categorías han reducido sistemáticamente el cine a paradigmas propios de la ficción y la no ficción. A pesar de ello, la organización del pensamiento y las formas de representación han permitido establecer modelos que permitan investigar y encontrar pistas en lugares específicos para ubicar obras cinematográficas. No obstante, existen creadores que no encuentran un lugar definitivo dentro de estos márgenes.

Roberto Minervini es una influencia significativa para el autor de esta tesis. Minervini desdibuja constantemente las fronteras entre la ficción y la no ficción, subvirtiendo estereotipos y explorando las pulsiones y las miradas de lo marginal. En su cine bien pudiese cohabitar la idea de la heterotopía y del espacio otro. Se menciona la importancia de enfrentarse a la obra de “los marginales” para observar sus fantasmas y buscar evidencias de lo indeterminado y los espejismos en sus películas. La tesis propone la noción de “cine de la paciencia” como una forma de pensar y desentrañar lo indefinido y lo espectral en el cine estético que trasciende el relato. Se busca ir más allá de las convenciones y de lo hegemónico para explorar otras formas de creación cinematográfica. Se mencionan conceptos derivados de la obra de Deleuze y Guattari que desafían el orden binario del pensamiento occidental y ofrecen la posibilidad de pensar la poética cinematográfica del espacio otro, aquello que Foucault nos plantea y también denomina como heterotopía. Se propone la pregunta central sobre cómo la obra de Roberto Minervini conjuga las potencias dramáticas y estéticas con la realidad para dar paso a un cine de lo humano, la experiencia y la paciencia.

Palabras clave: Roberto Minervini, cine, paciencia, rostro, heterotopía, experiencia, ficción, no ficción, marginalidad, militancia, política, otredad, libertad, caudales, turbulencias, mal.

INTRODUCCIÓN

La creación cinematográfica se ha enfrentado permanentemente en contra del mundo de las etiquetas, ha tenido que luchar con una especie de “taxonomía” del filme. A lo largo de la historia del cine nos hemos encontrado con compartimentos estancos que pretenden comprender e incluir dentro de sus fronteras, toda forma creativa resultado del encuentro entre creación y narración. En el campo cinematográfico dichas verjas han reducido el filme sistemáticamente en lugares y paradigmas propios de los territorios de la ficción y de la no ficción. No obstante, organizar el pensamiento y las formas de representación nos ha permitido establecer modelos de investigación y encontrar pistas en lugares determinados o en especificidades absolutas a la hora de ubicar algunas obras cinematográficas, sin embargo, por fuera de estas márgenes, habitan creadores sin un lugar definitivo.

Los anaqueles de las bibliotecas rebosan con relatos de todas las épocas, pero en la calle hay nuevas ficciones que fluyen en el aire. Estas historias vivientes son una parte tan cercana a nuestras vidas que apenas logramos reflexionar sobre el papel que desempeñan en nuestra existencia: rumores, anécdotas, cotilleos, excusas, infamias y mentiras piadosas. Ronald Tobías se refiere a ellas como “Diarias invenciones de ficción que elabora la fábrica de la vida” (1999, p. 33).

Las prácticas cinematográficas se han permitido la transformación, el aprendizaje constante de su corta trayectoria como lenguaje y el juego arbitrario

contra el modelo dominante. El Cine Clásico de Hollywood penetró de manera profunda en el ecosistema mundial de los creadores, instalando un modelo en el imaginario de los pueblos. Muchas cinematografías nacionales iniciaron su recorrido narrativo emulando cánones y patrones que hoy se agotan y se doblegan ante el lioso paso de los años y la constante revelación que indica que en el cine cada contexto y tiempo puede, y quizás necesita, encontrar otros lugares inexplorados para sus formas audiovisuales.

La reinención nunca estuvo más cercana de lo que respecta al modelo industrial de los Estados Unidos. Truffaut ya lo decía: “Al fin y al cabo, nos encantaba el cine norteamericano porque todas las películas se parecían entre sí” (2017). Un modelo que se consideró inagotable, mientras los marginales se detenían en otras pulsiones y afilaban sus miradas para encontrar valor en el tiempo, en las pistas ancladas a lo intangible o a lo despreciado por los guionistas de obstáculos. Estos antagonistas estaban deseosos de aislarse de los tres actos y demás elementos asociados con el relato perfecto.

Al respecto debo decir que el cine ha sido un facilitador de mis relaciones con el mundo, me ha permitido reconocer a otros, me ha puesto en contacto con lugares insospechados y con ello, matizar mis emociones para enfrentarme, cada vez más, con una nueva sensibilidad de la creación, un visionado y una expansión de mis diferentes comprensiones.

Como creador me he enfrentado a la ficción y a la no ficción desde la escritura y la puesta en escena; la experimentación con el actor y el personaje han alimentado

mi manera de ver, concebir y pensar el ejercicio cinematográfico y ampliar la comprensión de lo que se encarna en la experiencia humana. He experimentado también cómo la creación cinematográfica se transforma, a través de la cámara, en una manera de ver el mundo. Algunas veces, la dimensión de las certezas pierde valor y es cuando aparece la creación afortunada y el hallazgo estético con potencial futuro. Otras veces, no hay respuestas y es cuando cobra sentido enfrentarse a la obra de “los marginales”, para observar sus fantasmas y buscar en sus *corpus* cinematográficos evidencias de lo indeterminado y de sus propios espejismos. Una intuición como creador me obliga a preguntarme por la paciencia como posible eje articulador de una poética, como perímetro poroso para presentar el boceto de una epifanía que espera con mesura entre los arbustos de los personajes, las dramaturgias y el poder de la cámara, entre otros, para encender el proceso creativo del cineasta.

Roberto Minervini es un director nacido en Italia que vive en Estados Unidos, su obra acompaña y alimenta gran parte de mis inquietudes y me abre a un campo de innumerables preguntas, con ella refresca y revela la comprensión del otro sin prejuicios, las pugnas políticas de las sociedades y las necesidades humanas al filo de lo marginal. Sus filmes desdibujan de manera constante las fronteras entre la ficción y la no ficción, las hacen lucir como asuntos insignificantes cuando lo que importa no está atado a pulsos narrativos ni a ritmos establecidos. Los estereotipos son violentados por el oficio de un dramaturgo de la humanidad, de un cineasta que queremos llamar desde la heterotopía y del espacio del otro. Foucault (2008) se refiere a ellas como “utopías que son los emplazamientos sin un lugar real” (p. 39).

Aquí, lo espacial y lo temporal aplastan la lógica narrativa, superando el paradigma de lo clásico y desmembrando, una vez más, lo indefinido para lograr su propia forma y su propio estilo. Acerca de ese *no lugar* Augé (1992) afirma que:

Un día, quizá, vendrá un signo de otro planeta. Y, por un efecto de solidaridad cuyos mecanismos ha estudiado el etnólogo en pequeña escala, el conjunto del espacio terrestre se convertirá en un lugar. Ser terrestre significará algo. Mientras esperamos que esto ocurra, no es seguro que basten las amenazas que pesan sobre el entorno. En el anonimato del no lugar, es donde se experimenta solitariamente la comunidad de los destinos humanos. Habrá, pues, lugar mañana, hay ya quizá lugar hoy, a pesar de la contradicción aparente de los términos, para una etnología de la soledad (p. 122).

Más allá del concepto de nuevas formas cinematográficas de narrar, aparecen miradas inclasificables de acuerdo con las categorías que la historia del cine nos ha entregado, formas que asumen riesgos estéticos que luego se convierten en hallazgos. La figura del género deviene intrascendente, en tanto la labor de etiquetar no es propósito conveniente para este proceso de investigación-creación. En el objeto de estas experiencias se reúnen elementos que merecen ser estudiados, analizados, conceptualizados y atravesados por la creación misma, por mi creación en el espacio extraño de cineasta. En ese ejercicio, la historia de la labor cinematográfica podrá convertirse en evidencia tangible de un arte que se remodela, tanto en sus cimientos como en sus formas, para continuar siendo escenario expresivo y de encuentro entre la intimidad y sus distintas acciones de relación con el mundo, la humanidad y la experiencia. Dado que es un campo en constante transformación siempre surgirán nuevas grietas por explorar.

Algunos conceptos que se desprenden de la obra de Deleuze y Guattari ofrecerán la posibilidad de sabotear el orden binario bajo el que opera el pensamiento occidental, allí se ramifican y se atomizan las dimensiones posibles e incluso, las no posibles o no nombradas. En lo múltiple no se resume el espectro de las variables posibles, porque no hay orden de medida ni taxonomía. Así las cosas, emerge la posibilidad de pensar la poética cinematográfica *del espacio otro*, habitando la meseta de la constelación y usando las líneas como eje de reflexión y escritura. Nuevamente, desaparecen la convención y el asunto general de lo hegemónico, para pensar y desentrañar lo indefinido y lo espectral en el cine-estético que se desdibuja y supera el relato, para ir tras una idea o perseguir un rostro que deviene en película. Deleuze y Guattari dicen que “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales” (1993, p. 13).

La pregunta por las otras formas de hacer ha calado en algunos procesos de creación, aquellas experiencias que por fuera del molde han logrado expandir la mirada y también mi mirada, y plantean un problema común a todas las artes. En tal escenario la obra se alimenta de un mundo cambiante en el que la regla se agota. En la marginalidad se ubican miradas a veces opacadas por la industria y los paradigmas, esas obras y esos autores corremos el peligro de desvanecernos en el oficio de la memoria. La permanencia de esos ejercicios de creación merece ser estudiada y compilada desde la academia en textos que garanticen su longevidad.

Aquí, *El cine de la paciencia* podría tomar sentido como concepto y nuevamente como perímetro, pero nunca como etiqueta. En este lugar no se pretende regularizar u ordenar una forma de creación en los marcos existentes, justamente porque se ocupa de dejar prueba de la existencia y del valor de la irregularidad. Jean Renoir, diría algo en este sentido:

La belleza de toda clase halla su encanto en la variedad. La naturaleza aborrece lo vacío y la regularidad y rechaza toda forma establecida. La regularidad, el orden, el deseo de perfección (que es siempre una perfección falsa) destruye el arte. La única posibilidad de mantener el gusto en el arte es grabar en los artistas y en el pueblo la importancia de la irregularidad. La irregularidad es la base de todo arte (1939, s.p).

Como la biología, que entiende la hibridación como una estación connatural de las especies, *El cine de la paciencia* lo hará sin el ánimo de regularizar; indagará por otras formas de hacer y de pensar el filme, y es probable que en dicho trámite se crucen algunas líneas que prometen generar reflexión y en las que quizás florezcan algunos elementos que en su conjunción generen ideas, pensamientos y expresiones cinematográficas.

El encuentro con la obra de Roberto Minervini ha permitido extender el alcance de estos cuestionamientos porque en él hay una subversión que se alimenta, en principio, de la ficción y de la no ficción. Dicho binarismo se desvanecerá en esta tesis, dado que allí no se encuentra el talante de la investigación, pues esta se ubica, más bien, en la experiencia que sucede mientras el director hace una película.

En ese orden de ideas, Minervini se sirve de la dramaturgia y de la puesta en escena para lograr una relación intensa con el ser humano objeto de su historia, con el diferente y lo diferente, incluso con aquel mundo que desde los prejuicios genera distancia y señalamiento. Considero que estamos frente a un corpus auténtico: la obra de un autor del espacio otro. Minervini, pese a la influencia de los modelos de producción industriales, logra encontrar su propio espacio indefinido y a la espera de interpretaciones e interpelaciones. Así aparece el problema central o pregunta de esta investigación: ¿cómo la obra de Roberto Minervini conjuga las potencias dramáticas y estéticas del séptimo arte con la realidad (en particular su estado espectral e indefinido) para dar paso a un cine de lo humano y la paciencia? Dicha pesquisa a través de los conceptos de marginalidad, militancia, política, libertad, rostridad y percepción de la otredad.

Recolectar conceptos alrededor de la creación cinematográfica de *la paciencia*, supondrá entablar relaciones con aquellas marginalidades que están en discusión con lo decimonónico. La virtud de la posibilidad expresiva promete ofrecer tantas miradas como el universo lo permita. Sin embargo, la variedad está anclada en cuerpos rígidos que ahogan las voces y coartan, en algunas ocasiones, las posibilidades de las sustancias expresivas. En el caso del cine, una industria establecida alrededor de este, ha logrado restringir el lugar de la novedad y las poéticas que son inclasificables. Es así como ciertos creadores han sido castigados por la historia cinematográfica, algunos de ellos por enfrentarse al sistema en la defensa frontal de sus ideas y a la urgencia por tener el control absoluto sobre la obra. Hablamos de brasileños como Rogério Sganzerla o Ruy Guerra y autores

norteamericanos como David Wojnarowicz, Richard Kern o Nick Zedd, que incluso fueron etiquetados como sin-ema (pecado), que han sido sumidos en el silencio debido a sus procedimientos marginales desde la forma y el fondo.

Al respecto, Roberto Minervini mencionó en una entrevista realizada por la Revista Semana que:

En este momento, el cine norteamericano es lobotómico, no existe nada que sea digno de los grandes referentes del cine militante; ahora es un cine completamente reaccionario y culpable de respetar las reglas de un sistema que va en contra de la libertad de expresión. Idearios creativos que se prometen a sí mismos la defensa de sus propias maneras, de sus búsquedas y de lo libre como fundamento de las obras, por momentos se convierten en nacimientos que rehúyen a la clasificación, son valiosos en el escenario universal, pero están, por infortunio de los arquetipos dominantes, a las puertas del olvido (Lorgia, 19 de septiembre de 2019).

En su estructura expresiva, el cine es un ejercicio político, captura entre sus huestes las historias y la Historia como si pudiese servir para finalidades constitutivas de lo humano y del ser ontológico. En esa dinámica, la renovación en su práctica merece la energía del proceso académico porque con ello se vuelve concepto y se le arrebató al olvido. No es la ideología lo que compete a los intereses de esta propuesta, es la ética frente al arte y la perpetuación de la expresión como ejercicio expansivo de la libertad, el rigor espeso de lo humano y la experiencia.

En el capítulo 1 la disertación se mueve rápidamente para abandonar el problema de los límites entre la ficción y la no ficción, esas fronteras que se borran

en tanto la preocupación creadora no se entrega a la necesidad de aceptación de la industria. Esa forma tosca y tácita de rotular lo hecho y lo por hacerse, se desvanece y choca con miradas marginales, con formas distintas de hacer y enfrentar el proceso de la creación cinematográfica. El concepto de *espacio otro*, de *heterotopía* sugerido por Foucault, permitirá entender este oficio inconmensurable arrojado a la diferencia, la mutación y la rebeldía. Las posibilidades aquí consignadas alrededor de lo cinestésico, nada tienen que ver con la narración perfecta, pues por el contrario, se relacionan con la obra imperfecta y con lo incompleto. La rostridad, consignada en las ideas de Deleuze y Guattari, le dará forma a la pregunta por la marca de lo humano, por aquella huella sobre los espacios que se convierte en rostro. Entre tanto, la cámara se presentará como la máquina primera para extender la mirada, la herramienta del cineasta para relacionarse con el mundo.

En el capítulo 2, las autoras Myriam Revault D'Allones y Hannah Arendt permitirán dirigir la pesquisa hacia el valor de la política, tópico será llevado hacia el ejercicio poético de Roberto Minervini. A su vez, la política servirá como punto de partida para entender las militancias estéticas, estas fuentes de un cine con preocupaciones que van mucho más allá de la película. La libertad aparecerá desde la concepción política que suponen las autoras mencionadas y se pondrá en tensión con el concepto de una libertad considerada propuesto por Rüdiger Safranski.

Desde el punto de vista de Rüdiger Safranski, la libertad convierte las afecciones del alma en acciones y estas son el origen del mal acuñado por los

organismos de control y el poder. Dicha contradicción se desarrollará en consecuencia con el espíritu mismo de esta tesis, las miradas en turbulencia generan un desorden que sustenta esta experiencia creadora. El individuo supondrá la pregunta por el espacio del otro, por la configuración autónoma de la identidad y el movimiento por fuera del rebaño. En tal orden de ideas, Roberto Minervini reflexionará alrededor de lo señalado, para luego encontrar en la experiencia, y en su experiencia, el lugar libre e inalienable de su obra. Las películas de Minervini permitirán signar la presencia de los diferentes conceptos y cómo estos terminan por construir una poética apartada de las hegemonías.

El capítulo 3 parte de la inquietud por el caos, las turbulencias y los caudales. Los conceptos mencionados en los capítulos 1 y 2 serán desarrollados bajo la mirada del filósofo Michel Serres y la “Caosmosis” propuesta por Felix Guattari. La premisa alrededor de los conceptos se plantea desde la experiencia del movimiento y la agitación, estos como detonantes del desorden y con ello del florecimiento de otras formas, espacios y heterotopías. El capítulo quiere señalar las características desde el lugar de la creación de lo que llamamos, desde la intuición propia, *El cine de la paciencia*.

Es importante aclarar que la tesis acude a algunas fuentes filosóficas por interés natural del autor, pero no es un trabajo sobre filosofía, pues se trata de una disertación con el conocimiento situado en la obra del director Roberto Minervini, y en ella se configura lo que podría ser una evidencia de la excepción a la regla que habita en el cine de los espacios otros. Asimismo, Minervini sostendrá un

conversación atemporal con el director Abbas Kiarostami, quien pertenecía a la generación de cineastas que creó la renombrada Nueva Ola del cine iraní, que comenzó en el año 1960.

Es importante mencionar que la obra de Roberto Minervini carece de bibliografía indexada, algunas entrevistas valiosas habitan en los blogs de cinéfilos y pensadores del filme, una de las preguntas que suscita usualmente la obra de Minervini es acerca del problema ético que implica filmar humanidades enfrentadas a situaciones que están más allá de lo socialmente aceptado y que pueden atentar contra la integridad de los individuos que filma.

La aproximación del autor se centra en la noción de un cine que acompaña, entendiéndolo como un cine que no está en la disposición de juzgar, censurar o establecer límites, lo que si hace es compartir un mundo común en el que la humanidad insiste en la compañía mutua y en no abandonarse en el proceso, en el que las personas permiten que la mirada del autor camine junto a ellos. La pregunta por lo ético tiene, más bien, lugar en el ethos, es decir en las formas de vida y comportamientos.

De otro lado, las conclusiones serán el espacio para escribir sobre la relación que encuentro entre estos conceptos previos y mi propia obra. Si bien, mi inquietud como cineasta y mi voz entrarán en diálogo constante con Minervini y con los demás autores, serán también la evidencia de una relación construida entre artistas, que, en la distancia, se encuentran para hacerse preguntas, para dudar de los caminos

recorridos y para descubrir nuevas fronteras en relación con lo indeterminado. Unas piezas audiovisuales de corto aliento darán pie a la revisión de los conceptos hallados en la disertación y, cómo ellos me han generado preguntas instintivas e intuitivas como cineasta. De otro lado, un ensayo audiovisual se une a la búsqueda creativa para, de una manera libre, buscar lugares de encuentro entre lo que hace el director Roberto Minervini y el autor de la tesis. La realización del ensayo le permite al autor mediante un ejercicio creativo distante y nuevo en su experiencia, encontrarse de nuevo con la forma en la que mira el mundo.

Esta tesis dialoga con la creación cinematográfica de orden marginal y disidente y se pregunta por una poética rebelde que se resiste a las convenciones. *El cine de la paciencia* encuentra marco y fundamento en la obra del director italiano Roberto Minervini, un creador significativo por su fondo y forma, pero que cuenta con poco análisis y reflexión en el concierto teórico alrededor del filme. Autores como Dominga Sotomayor y Nicolás Pereda alimentarán algunos apartes de la discusión, en la búsqueda por poner a Minervini en perspectiva con lo que otros creadores piensan y defienden. De otro lado, Abbas Kiarostami, autor de un cine de grandes cualidades intimistas y personales, siempre movido por el límite entre la ficción y la no ficción, dará lugar a la tensión entre cineastas de épocas distintas, pero con preguntas similares. Alrededor de la disertación gravitarán los conceptos de heterotopía, política – militancia, marginalidad, percepción de la otredad, libertad y caos, y con ellos, nos permitiremos pensar la esencia expresiva en procura de encontrar una poética sustancial de un cine que se mueve entre las márgenes.

Este estudio de investigación-creación y de tipo cualitativo se ubica en una perspectiva fenomenológica hermenéutica (San Martín, 1986) y posee un *corpus* determinado que se centra en las obras del autor Minervini y lo hace también en títulos metodológicamente preescogidos de los otros tres autores (ver filmografía).

La búsqueda en sí incluye un encuentro con la poética del director escogido para luego conversar con la poética del autor de la tesis, y en ese orden de ideas, el lenguaje de escritura es un elemento estructural y configura imágenes cercanas a lo vivido durante toda la experiencia, teniendo en cuenta que esta incluye lo recorrido en la vida de ambos, en ella se generan preguntas y se vislumbran las búsquedas. Por eso es importante insistir en que este es un estudio de investigación – creación, en el que el texto en sí mismo advierte cómo la experiencia en la creación genera conocimiento.

Inherente a la experiencia como realizador y director, el autor ha explorado de diversas maneras la escritura, encontrando a lo largo del tiempo una forma particular que da cuenta no solo de lo que le interesa escribir, la vida, el lugar situado de las historias y sus personajes, ciertos contextos y maneras de habitarlos, sino también de un universo que devela, su propio lugar de enunciación.

Desde las primeras pesquisas investigativas el autor ha estado interesado por el cine al margen de lo hegemónico, ya en el trabajo de pregrado su tema central fue la escritura del guion que abría caminos para la emergencia de nuevas formas, más adelante en la Maestría, la creación tuvo relación con los relatos paralelos y

diferentes puntos de vista y ahora es el cine de Roberto Minervini que contiene una misteriosa relación entre ficción y no ficción, una desdramatización de las convenciones del lenguaje cinematográfico y una pregunta por la humanidad y la vida que supone todo un hallazgo para el autor. Es por esto que se elige a Roberto Minervini, aun estando en contacto con diversos directores que están en búsquedas que nos amplían las fronteras del cine, es en él que se encuentra la oportunidad de relacionarse con una mirada y un lenguaje al margen y con el que se encuentra una relación profunda en la manera de mirar el mundo a través del cine.

Así las cosas, en relación con el método en el que se inscribe este proyecto, se asumen las fases correspondientes: en primera instancia clarificar los presupuestos (Martínez, 2014) poniendo en tensión los postulados y abriendo, de manera controlada, las márgenes para alimentar en proceso la discusión. De otro lado, asumir la etapa descriptiva con el fin de recoger las experiencias, anécdotas, conversaciones y el análisis fílmico a la luz de lo que propondría Nietzsche (1988), “no hay una interpretación correcta” (p. 179); y con ello generar un *corpus* reflexivo alrededor de las categorías y conceptos en constelación. Luego la etapa estructural que es la suma de la experiencia vivida, los significados fenomenológicos hallados y los aspectos temáticos en convergencia; para finalmente, escribir y reflexionar alrededor de la experiencia vivida. Aquí sucede la integración de los semblantes individuales en relación y en procura de determinar una fisonomía grupal, es decir, la estructura subyacente del grupo estudiado.

De tales modos, la metodología de este proyecto permite viajar por los campos de interés manteniendo una relación circular durante todo el proceso. El

proyecto se desarrolla poniendo en relación los diferentes hallazgos que se dan en los siguientes procesos y ejercicios:

1. **Cinefilia / Cineísmo:** ejercicio de visualización de las películas *The Passage* (2011), *Low Tide* (2012), *Stop the Pounding Heart* (2013) y *Lousiana - The Other Side* (2015). Esto para nutrir las pistas de la obra de Minervini, y así ponerlo a dialogar con otros pensadores en torno a la realidad, la vida y las formas de apreciarla. Tal diálogo estará demarcado por las categorías de análisis. Es importante agregar que este ejercicio demanda lectura y re-lectura crítica, de comparación, confrontación y exégesis textual.
2. **Conversatorio/interrogaciones:** este ejercicio transversal de conversación y entrevista con los autores, permite profundizar en el pensamiento creador; también avala entender la percepción del otro desde la mirada del artista, su relación con el sujeto, la idea, el andamiaje técnico y la realización. Se contempla un ejercicio trasversal de diálogo (entrevistas y conversaciones) con los autores Roberto Minervini, Nicolás Pereda y Dominga Sotomayor. Además, acudir a algunos textos alrededor del director Abbas Kiarostami.
3. **Exégesis/Textualización:** se trata de un momento de cierre de la lectura a partir del diálogo de saberes y del ejercicio de pensar propio del intérprete: leer/ver, escribir, re-escribir, re-leer, comprender.
4. **Creación/piezas cortas:** el autor configura, a través de su propia obra, una suerte de instalación audiovisual que permite encontrar nodos y conexiones sintácticas, desde lo que le propone *El cine de la paciencia*.

Finalmente, hay que decir que ponerse en un límite sería traicionar la experiencia y la pregunta por el lugar de la creación que se ha planteado esta tesis. En ese sentido, esta pesquisa contiene la reflexión sobre una poética cinematográfica sostenida en la noción de que la humanidad es más importante que la pantalla y la experiencia, premisa que jamás le será arrebatada a los cineastas que aparecen en este texto.

I. EN LOS OTROS ESPACIOS: UNA POÉTICA PARA PERSEGUIR UNA IDEA

1.1 El rostro y todos los rostros

Aprender a mirar un rostro: el de un animal humano moribundo; el de una mujer que espera el momento para emanciparse porque se encuentra atrapada en un establo lleno de toros, hombres y olor a mierda; no perder de vista un tipo que se inyecta la vida y que contiene la condición humana entre su candidez, ternura y hondo vacío; poner los ojos en el rostro de una mujer que se sabe herida de muerte por dentro y que viaja con dos desconocidos por autopistas perfectamente pavimentadas y eternas como el sabor de la saliva. Es así como a través de la obra de Minervini se aprende a querer un rostro, a respetarlo hasta que se convierta en paisaje y a dejar que se forme entre la bruma, entre lo que puede ser el cine. Contemplar un rostro de la mano de Roberto Minervini, acompañados por la relación que este director tiene con la vida, con su obra y con la sustancia de los demás, es visitar lugares extraños que se tocan a menudo en un diagrama que se desliza por entre las personas y sus ideas, es reconocer el quehacer de un hombre entusiasmado en el valor de las diferencias y que está atrapado en el aparato cinematográfico que ejerce una taxonomía, a veces despiadada, sobre la obra de un ejército de rostros y de talentos de cineastas.

He aquí el lugar que visitamos a diario: el distrito de las narices que son montañas, los ojos que constituyen océanos; las bocas que representan túneles profundos y en tanto cocodrilos, se tragan al mundo entero y lo escupen en forma de vocablos; ideas, gritos desesperados y sollozos que devienen en terremotos. Atrapar un rostro para dejarlo libre, abrazar un terreno tan grande como la tierra para filmarlo. ¿Hacia dónde se dirige el cine de nuestro tiempo?, ¿tiene que ir hacia algún lugar?, ¿qué tanto sabe de los otros, de nosotros y del rostro?

El cine emergió como un ejercicio para filmar la realidad, aunque en algún momento se pensó que para que fuera arte solo debería filmar objetos artísticos. De este modo surgió entre la salida de los trabajadores de una fábrica y la llegada de un tren tosiendo, el cual arribó a su estación cargado de gente. El séptimo arte no sobrevino filmando teatro como lo habrían propuesto los hermanos Sklavadosky algunos años antes. Sin embargo, la paradoja de su invención hoy es superada por ejercicios de diferentes índoles: la mirada propia que reposa en el trabajo de directores de todas las latitudes, en la forma de comerse con la vista el mundo, de la cual emerge la voz del autor y con ello el cine adquiere rugosidades, texturas y tenores de todos los tipos. La monumentalidad presente en cines de índole industrial, cuando ello se refiere a producciones de alto valor y envergadura, y también, la conjunción entre la mirada creadora y las complejidades de las relaciones humanas y convergentes. El cine es tan humano que alcanza un alto nivel de iluminación entre la imperfección, los errores y lo interesantemente inhumano.

Un rostro paralizado es una cicatriz que traduce el estado de estas, las vidas nuestras, en ese lugar no detenido en el tiempo sino por el tiempo. Las magulladuras dejan entrever las vetas por las que se filtra la vida en todas sus tempestades y la cámara se asienta sobre su propio peso para filmar un rostro destrozado por la creación posible, para hacer realidad lo eterno y captarlo como si se tratara de un pedazo de vida que no se puede escapar de entre las fauces de la máquina, de la cámara:

Así pues, la cuestión es saber en qué circunstancias se desencadena esa máquina que produce rostro y rostrificación. Si la cabeza, incluso la humana, no es forzosamente un rostro, el rostro sí es producido en la humanidad, pero por una necesidad que no es la de los hombres, en general (Deleuze y Guatari, 2002, p. 176).

Por ejemplo, en *The Passage* (2011), Minervini acompaña a una de sus protagonistas: este personaje coral que sobrevive en la película, quien mientras le es entregado un diagnóstico médico desesperanzador, a sus 60 años, se quiebra en una contención profunda. El terror de saberse desahuciada aparece entre las fauces de su rostro y la máquina, la cámara respira pacientemente mientras ella asimila el golpe rotundo. Aquí Minervini revela la intimidad lograda con sus personajes, él no se siente, y la rostrificación se extiende, no sólo en el gesto de su personaje, sino en la relación orgánica, simple y respetuosa que sucede ante la cámara.



Foto 1. Fuente: *The Passage* (2011) de Roberto Minervini.

Deleuze y Guattari señalarían la persistencia del rostro como sino de lo inhumano, sin embargo, esa contradicción propuesta, cuando sucede entre seres humanos en conjunción que se materializa en el plano cinematográfico, magnifica la relevancia del linaje que se filma, esa humanidad que se inmortaliza entre el aspecto de una toma:

El rostro no es animal, pero tampoco es humano en general, incluso hay algo absolutamente inhumano en el rostro. Es todo un error hacer como si el rostro sólo deviniese inhumano a partir de cierto umbral; primer plano, ampliación exagerada, expresión insólita, etc. Inhumano en el hombre, el rostro lo es desde el principio, el rostro es por naturaleza primer plano, con sus superficies blancas inanimadas, sus agujeros negros brillantes, su vacío y su aburrimiento (2002, p. 176).

El cine de Minervini ha sido laboratorio autónomo para proyectar sus propias dudas y las mías también, sus alternancias entre el mundo en el que vive y las

gentes, que quizás, desde la exclusión, se hacen fuertes porque cargan sin miedo las otras dignidades, esas tachadas por sociedades volcadas en la reducción de los matices y que pretenden la marca en el rostro del otro para nominarlo, para ubicarlo en bulevares lejanos, tan distantes que no se vean, que no huelan. Y así se aparece el rostro que también es pista de las utopías de las que nos habla Michel Foucault, espacio en sí mismo, acaso ¿lugar?:

Sin embargo, estos análisis, aunque fundamentales para la reflexión contemporánea, conciernen sobre todo al espacio del adentro. Es del espacio del afuera que quisiera hablar ahora. El espacio en el que vivimos, que nos atrae hacia fuera de nosotros mismos, en el que se desarrolla precisamente la erosión de nuestra vida, de nuestro tiempo y de nuestra historia, este espacio que nos carcome y nos agrieta es en sí mismo también un espacio heterogéneo (5 de octubre de 1984, p. 1).

Esa heterogeneidad de la que nos habla Foucault permite entender que los espacios indeterminados también son propensos a la rostridad, pues se les otorga la característica de rostro en la reunión de señales: el *espacio otro* que se filma existe y no lo hace en las proporciones de lo arquetípico, sino, en la relevancia de la grieta y de la marca; el rostro aunque heterogéneo, se concibe en el ejercicio fílmico, al menos en lo que tiene que ver con la obra de Minervini. Como lo explica el filósofo francés:

Dicho de otra manera, no vivimos en una especie de vacío, en el interior del cual podrían situarse individuos y cosas. No vivimos en un vacío diversamente tornasolado, vivimos en un conjunto de relaciones que definen emplazamientos irreductibles los unos a los otros y que no deben superponerse (5 de octubre de 1984, p. 2).

Para cerrar la idea es preciso decir que, en este cine, quizás el de las heterotopías, esas que Foucault señala como el espacio otro, aquel que no se emplaza con facilidad en las relaciones de proximidad y signos canónicos, se amplifican los otros lugares y no sólo los sagrados ni tampoco los marginales o los prohibidos, se extienden en el tránsito, el devenir, la crisis y lo difuso.

1.2 Lo que filma un plano

En el rostro se ensancha de manera inconmensurable el poder del plano. Filmar un rostro también es filmar un espíritu, una mirada entre la vida y la muerte. Allí convergen la huella y el espacio posibles, el tiempo que no se mueve a través de lo circunstancial porque es sino de lo infinito. La compasión del rostro entreteje el encuentro entre personas y mundos, es así como ocurren la herida, la inducción de lo íntimo y la relación con el exterior, con lo que aguarda afuera. En relación con el gesto brutal del pintor y sobre Francis Bacon, Milan Kundera diría lo siguiente:

Podría decirse que, de no ser durante este breve periodo, en toda la restante obra de Picasso es un leve gesto del pintor lo que transforma motivos del cuerpo humano en forma bidimensional, sin obligación alguna de parecerse a algo. En Bacon, la euforia lúdica picassiana deja lugar al asombro (cuando no al espanto) ante lo que somos, lo que somos materialmente, físicamente. Moviada por ese espanto, la mano del pintor (...) se apodera con un “gesto brutal” de un cuerpo, de una cara, “con la esperanza de encontrar en ella, detrás de ella, algo que se oculta allí”. Pero ¿qué es lo que se oculta allí? ¿Su “yo”? Claro, todos los retratos que jamás se han pintado quieren revelar el “yo” del modelo. Pero Bacon vive en la época en la que el “yo” empieza en todas partes a ser escurridizo. En efecto, nuestra experiencia más trivial nos enseña (sobre todo si la vida que se nos va quedando atrás se prolonga

demasiado) que lamentablemente las caras se parecen todas (y la insensata avalancha demográfica no hace más que incrementar esa sensación), que dejan que se confundan, que sólo las diferencia algo diminuto, apenas perceptible, que, matemáticamente, sólo representa, en la disposición de las proporciones, unos pocos milímetros de diferencia (2009, p. 3).

Lo que acontece en la pintura, en el ejercicio de enfrentarse a un solo plano, a una única medida, quizás podría multiplicarse en lo que respecta a lo cinematográfico. A ese rostro lo amplifica la acción, la seña, el movimiento, la transformación y la luz trepidante que se cuele en forma de polvo y golpea ese océano (los ojos) y esas montañas (las narices). Ese rostro desfigurado y poroso es atropellado por una máquina que hace cine, y la tarea de directores como Minervini, como Kiarostami y algunos otros, es reducir los daños directos y colaterales producidos por ese impacto endemoniado, entre un aparataje técnico y una humanidad que se reprime y libera para no ser parte de un simple y terco espectáculo.

Un rostro puede con lo que pesa un mundo, un rostro atiende, revela y contiene. El peso incandescente de la creación cinematográfica supone un pulso que está construido sobre señales, que dialoga con la trascendencia y la trivialidad y se detiene. Ahora la cámara escoge un gesto que deviene en impronta, en causa y en variaciones de una misma regla. En este momento la cámara piensa, comprende y supera el mero hecho técnico para enterarse del reducto humano, entre tanto la vida ingresa a la cámara. De este modo lo presenta Jean-Luc Nancy:

Kiarostami pronuncia firmemente, con una dulzura obstinada: ya tenéis cien años de cine en los ojos, en el *habitus* o en el *ethos*. Está plantado en vuestra cultura – quiero decir, en vuestra manera de vivir – al igual que el olivo, del que no conocemos siquiera su estado salvaje, o al igual que los otros árboles que me gusta filmar y mirar. Ya no descubris nada ni os admiráis como si fuerais niños delante de la linterna mágica (2008, p. 66).

Tal asunto nos recuerda a Minervini enfrentado a sus personajes en *Low Tide* (2012), allí mora una mirada distante pero profunda, un punto de vista sigiloso que ofrece compañía a unas gentes desoladas, arrojadas al abismo de la ausencia. Minervini encuentra la manera de acompañar en plenitud a unas personas desprovistas de un lugar en el mundo, sobrevivientes a la heterogeneidad de los espacios, la relevancia de las magulladuras y las afrentas. El director italiano descubre y propicia humanidades. Recordemos la sentencia de Jean-Luc Nancy con respecto a la mirada cinematográfica:

Ya habéis compuesto y descompuesto gran número de géneros y de mitos del cine. Habéis modulado de mil maneras su relación con lo real y con la ilusión, con la historia, con el sueño y la leyenda, sus técnicas en relación a la imagen, al rodaje o al montaje. Con el uso y con el tiempo, habéis recorrido todas sus posibilidades de representación. Pero de esa manera habéis extraído, poco a poco, una posibilidad de mirada que no es ya exactamente una mirada sobre la representación, ni una mirada representativa (2008, p. 66).

Es sobre esa mirada constituida sobre la fuerza de la paciencia que Minervini logra su cine; mirar hacia donde tantos otros no lo hacen, hacerlo sin la autómatas y

reaccionaria contemplación que juzga y señala, detenerse y acompañar esas vidas que pasan y que tienen ritmo, valor y sospecha.



Foto 2. Fuente: *Low Tide* (2012) de Roberto Minervini.

En *Stop the Pounding Heart* (2013), Minervini acompaña a Sara Carlson y la deja ser, no la adjetiva ni interviene. Ella deambula libremente amparada por la máquina, aunque se reconoce atrapada entre la enajenación de sus creencias y un lugar que no conoce y que le atrae. Sara transita por un terreno que contiene todo de su mundo y allí se debate entre la sólida apariencia de sus raíces y su familia, y el espíritu indómito de una mujer que se autoexplora y descubre, que, aunque silenciada entre circunstancias implícitas, comienza a rugir por dentro, a despertar de entre sus propias ruinas. He aquí una hermosa contradicción secundada por lo que puede el cine: sucede lo humano, e intensamente, entre lo cotidiano y lo que se filma, sobreviene el plano.

La mirada del artista propicia el lugar de la intimidad, allí se concibe el detalle del pulso cotidiano, y el cine, en esta oportunidad, no solo filma, también revela.

Contrario a esto y desde los orígenes de la técnica y el oficio cinematográfico, se supuso rápidamente la normativización de las formas, un aparataje destinado a forjar visiones imperialistas como en el caso de Estados Unidos. Por ello, la obra de directores como Minervini y algunos otros, florece entre la necesidad de desnormalizar y acudir a otros espacios, a lugares donde el oficio no resulta de la maquinaria tosca sino en una posible relación de transformación entre el cineasta y sus actores o personajes. De Carli diría lo siguiente acerca de las fuerzas que habitan en el cine, las cuales son capaces de germinar unas ciertas buenas maneras:

No debe resultar extraño que a finales del siglo XIX el cine haya surgido de zonas sospechosas, tanto de las ciudades como del pensamiento. Al poner en primer plano los sentidos y darle alas a la imaginación, el cine se enfrenta a la episteme de la cultura occidental repleta de platonismo, de tradición judeocristiana y de racionalidad cartesiana que, por principio, intentan sofocar el cuerpo y la razón sensible (2009, p. 57).

Así pues, el cine en una suerte de rebeldía secundada por voces y miradas que navegan en espacios otros, en heterogeneidades posibles, encuentra en la relación humana la posibilidad de transitar por lo indefinido y hacerse fuerte justo en lo difuso de las formas cinematográficas por fuera de lo paradigmático. Minervini no filma, acompaña; es allí donde su mirada se extiende poderosa y se transforma, en la que se trasfigura él y evolucionan los otros.



Foto 3. Fuente: *Stop the Pounding Heart* (2013) de Roberto Minervini.

En el plano, soportar la obstinación también sucede sobre los hombros. En tal sentido, valdría la pena formularse esta pregunta: ¿la mirada general se podría convertir en rostro y en el rastro de una figura fílmica que acompaña la obra de un cineasta? Es así como el rostro meramente asociado con lo humano se multiplica, se hace iridiscente e impacta el tenor de lo expresivo liberando el código, rasgando las vestiduras de lo hegemónico: se expande y se contrae. Esta pretensión convive con lo no binario, es decir, no se define en unos rasgos tácitos e incorruptibles, pues por el contrario, se relaciona con las sustancias en tránsito y en ebullición. Recurriendo a las palabras de De Carli, la rostreidad se puede definir como: “Extensión de la rostridad: heredera del viejo fantasma de que somos mirados, permanentemente y en todas partes, la rostreidad alcanza a todo, potencialmente - animales, máscaras, paisajes, partes del rostro” (2009, p. 57).

De Carli, le otorga la posible facultad de rostridad a aquello que se enfrenta a la mirada, cuando se filma se le otorga un lugar al espacio, a las caras de los otros, a las señas, al paisaje, al árbol de olivo del que nos habla Kiarostami (*A través de los olivos*, 1994); se hace rostro aquello que se significa con la cámara. De este modo para De Carli es:

Disgregación del rostro, rechazo de su unidad; partes del rostro recortadas, pegadas, devueltas a la superficie de la imagen. Magnificación infinita, monstruosidad del tamaño, o a veces, por el contrario, liliputización. Toda suerte de daños, tachaduras, desgarraduras; se araña, se desgarrar, se quema, se tira (2009, p. 57).

En *The Passage* (2011), Minervini arma un paisaje con el rostro de tres seres humanos, construye uno con la suma de tres caras. Es decir, recoge los pedazos de una mujer y de dos hombres arrojados al desahucio y los acompaña hasta dignificarlos, hasta hacerlos íconos de una sociedad relegada que sobrevive entre las negaciones, que se juntan porque comparten miedos, búsquedas, debilidades y fuerzas. Aquí el director usa la cámara para acompañarlos y para estar junto a ellos.

De esta manera, la cámara permite la relación entre la idea, la investigación y la creación. La cámara, que es extensión de la mirada, interviene y frustra. He aquí el valor de aquel que mira estimulado por la intermitencia de la vida, la zozobra de la noche o el rostro pálido de los impulsos. Quien mira construye y hace parte de un destino, disipa los temores abrazando lo inconsolable de las dudas y desdobra un pliegue de esa tenacidad atada a la imagen revelada, dota de sentido al plano,

figura la humanidad que acontece, la entrelaza con un *corpus* en tránsito, la libera antes que contenerla.

1.3 Los cansancios de siempre y el rostro revelado

La incertidumbre abraza las formas de mirar el mundo y con ello, presenta al rostro del otro como un témpano de hielo que pudiera ser atravesado o rodeado. El rostro que no es un problema, sino, el problema entero que se lleva entre los ojos, las mejillas, los labios, el mentón, las cejas, el pelo, la nariz, etcétera. Tal efigie determina algunas preguntas sobre la humanidad y el aparato fílmico: ¿qué tan cansados estamos de mirarnos?, ¿qué tanto nos importa el gesto?, ¿para qué atravesar la vida con la daga que es una cámara? y ¿por qué cerrar el plano a la suerte de lo técnico y no de la indulgencia de lo humano?

Roberto Minervini parece no estar preocupado por atrapar un rostro, es decir, por ajustar un plano. Cuando la vida que se palpa salvaje, rebelde e indescifrable y se le presenta en forma de *otro*, sucede el florecimiento de su cine, el poder de su periplo. El cine no está anclado en el agotado *momentum* (en el español movimiento), en las palabras *acción* y *corte*; el cine sobrevive a los códigos de comportamiento y se percibe autónomo, invencible y objeto en *transformación* constante. Con todo esto, el séptimo arte propone un duelo preciso entre lo bello y lo macabro, un enfrentamiento que alienta la entereza de la divergencia, la incertidumbre y la sospecha. Modelar el caos no significa domar ni poner en orden, quizás se traduzca mejor como fluir.

En la película *The Other Side* (2015), Minervini retrata a un vendedor y consumidor de crack, un hombre quizás temible por su apariencia y su condición de paria, pero el director italiano lo acompaña cariñoso y respetuoso, no asume una mirada editorial sobre el personaje y su pareja, no los juzga, no los hiperboliza, fluye junto a ellos y los asiste mientras sus humanidades se desdoblán entre el consumo de drogas, el sexo que resulta del amor que se tienen, las preguntas por una sociedad norteamericana que los mantiene debajo de la alfombra densa y pesada, y las magulladuras de esas vidas que llevan. Aquí la incertidumbre no se traduce en negación de las diferencias, los enfrentamientos son parte de humanidades profundas y el caos no se administra para no perder el control, se disfruta como parte de aquellos que se transforman, de esos quienes en su heterogeneidad se aman y caminan juntos.



Foto 4. Fuente: *The Other Side* (2015) de Roberto Minervini.

En su libro *El rostro en el cine*, Jacques Aumont se refiere de cierta manera a esa fuerza homogeneizadora, cuando sostiene que entre lo bello y lo sublime se ha pretendido establecer una norma que forjaría una perspectiva común:

La era moderna ha establecido, en la representación, dos exigencias en parte contradictorias: el privilegio de lo visual, que no ha hecho más que acentuarse, desde la invención de la *perspectiva artificialis* hasta la de la fotografía y el cine; y la disposición de una norma ideal de la representación, encarnada de manera diversa, aunque equiparable por lo Bello, lo Sublime y sus derivados (Aumont, 1998, p. 20).

Aquí la posibilidad de divergencia se vería enfrentada a cumplir con unos requerimientos que podrían ser llamados *de sofisticación*, pues una parte importante del cine contemporáneo ha sido llevada hacia los límites de la monumentalidad, de la exageración en la luz, el color y el movimiento. De este modo para Aumont: “Luego, si se privilegia lo visual, lo visible debería ser la norma, pero siempre se tratará de una visualidad ideal, que quiere transformar lo visible para someterlo a un modelo abstracto, que se pretende siempre universal” (1998, p. 23).

Es entonces cuando las tonalidades diversas cobran sentido, en este caso para la obra de Minervini. Quizás estos cines no resulten como un ejercicio de resistencia dada la naturaleza de su potencia creadora que se sostiene en los otros mundos posibles, y justamente en esos espacios otros, en las heterotopías que propician asidero a lo irregular y lo incierto, es que cobran su sentido. Aumont se refiere a aquel rostro que ratifica su valía, no obstante, se olvida de aquel que se

condensa en sí mismo, autorreferencia y valida en la divergencia. Para Aumont el rostro y sus representaciones adquieren:

...aquí un estatuto complejo; si la era moderna ha sido la de la constitución del rostro, también es la de su derrota, a través de muchos medios indirectos. Vuelta del tipo, de lo genérico; el individuo solo interesa en cuanto pertenece a una clase o a un grupo; la representación del rostro excluye la expresión, o sólo la incluye si fortalece al tipo, lo transindividual (1998, p. 20).

En la comprensión de la creación cinematográfica, el ejercicio de filmar un rostro ha supuesto, al menos para algunos directores, la necesidad de despojar de toda raíz de humanidad a quien interpreta, a quien revela la premisa que propone la búsqueda creativa, como en el caso de Bresson que sometía a sus actores sociales a una especie de ascetismo, despojándoles de cualquier energía corporal para esculpir el drama de sus películas. En tal contexto, se supedita al otro a la estresante experiencia de pararse bajo una luz y esperar por la tormentosa palabra “*acción*”, para luego desvanecerse ante la penosa mirada de tantos otros y encarnar una entidad ajena y distante. Es el abandono usado para perseguir un hallazgo, para obtener un efecto, para asistir a la exclusión de lo individual y con ello modelar un pedazo de barro al gusto del autor. Este modelo por supuesto que ha arrojado grandes películas y ha moldeado la forma de hacer cine de un número indeterminado de cineastas. Ahora es cuando la obra de autores como Minervini, Kiarostami, Sotomayor, Pereda y algunos otros, renuncian al culto de la representación para trabajar en conjunción con la condición humana rutilante e intempestiva.

En conversación con la chilena Dominga Sotomayor, ella dijo lo siguiente sobre su cine: “creo que me motiva en general la ambigüedad, la dispersión, la digresión, como que por ahí me muevo, por los lugares que no se pueden definir. También en mis ficciones, también en mis narrativas creo yo” (2021). La directora sugiere la posibilidad de trabajar en la indefinición. Es ahí donde la manera de hacer cine de Sotomayor se toca con la de Minervini, aunque con resultados distintos y distantes, asuntos que continúan ampliando las posibilidades de lo heterotópico, un mismo lugar de interés y aproximación, películas con marcadas diferencias.

En este diálogo con la cineasta chilena emergió el asunto del tiempo: “Me interesan mucho los periodos de los personajes donde no están ni en una cosa ni en la otra, sino en el tránsito entre una y otra, en todos esos espacios como intermedios, indefinidos, veo algo que intuitivamente me dan ganas de capturar y me interesan más que otras cosas, como por ejemplo procesos históricos, creo que es muy intuitivo, uno no sabe”. En la película *De jueves a domingo* (2012), que justamente trata sobre un tránsito, Sotomayor acompaña el periodo de tiempo de un par de niños y sus padres, un espacio que se desliza entre la nostalgia y el paisaje de una película de carretera que se rostrifica, parajes que adquieren condiciones de rostro entre la memoria de los personajes y quizás también, entre los espectadores:

Creo que intuitivamente tiendo a interesarme por cosas aparentemente insignificantes, aparentemente indefinidas, con un tiempo indefinido, como que he evitado siempre la cercanía, la respuesta inmediata. Pero siento que me he movido más en tratar de capturar cosas que tienen que ver con la

memoria, con tiempos indefinidos, con espacios indefinidos, imaginados, soñados, mezclados con realidad (Sotomayor, 2021).

Para la cineasta chilena, reposa ese valor de lo aparentemente insignificante en el mérito de la historia, ella recalca en sus propias memorias para construir su cine. Contrario a ello, Minervini se instala en el lugar del personaje, es en la visita de sus duelos y desarraigos donde aparece la historia posible.



Foto 5. Fuente: *De jueves a Domingo* (2012) de Dominga Sotomayor.

La rostridad se profundiza en el vínculo trascendental que se genera entre una cámara como extensión, el ojo que se convierte en cámara, la mirada que decide y se junta con el otro y el potente flujo de lo expresivo que muta y florece. Ahora el plano tiene la capacidad de ser gesto filmico, acompasar una figura estética, ser rostro. Al respecto Kundera formularía los siguientes interrogantes:

“¿hasta qué grado de distorsión un individuo sigue siendo él mismo?, ¿durante cuánto tiempo sigue todavía reconocible el rostro de alguien amado que va alejándose de nosotros por enfermedad, locura, odio o muerte?, ¿dónde queda la frontera tras la cual un yo deja de ser yo? (2009, p. 20)”. Estos interrogantes no se responden por la vía de la figuración, puesto que ya no se están retratando caras, pues después de todo, como lo afirma Kundera, se parecen. Sino hurgando debajo de esas caras (máscaras que nos permiten vivir en comunidad) para encontrar la partícula en la que nos diferenciamos unos de otros (Acosta, 2013, p. 154).

Así las cosas, entender la relación de Minervini con su *otro*, con aquel con quien comparte su intención creativa, búsquedas, tiempos y espacios fílmicos, supone enfrentarse a un cine que camina entre los límites de la comprensión de los diferentes; uno que piensa, se detiene y comunica sus rigores con la condición humana siempre transgresora: aquella que deviene en poema, en lirismo y en pequeño evento cotidiano que se hace drama y rostro.

Los cansancios que suceden entre una vida y la otra están ahí como dinosaurios pesados y extravagantes queriendo agotar la experiencia y erradicar lo sublime, es como si pasara un camión cargado de necesidades inmediatas, productos para no ser viejo y bebidas para mantener el cuerpo entre los moldes de la compostura. La vida en sociedad pretende borrar el valor de la identidad, el individuo y el espíritu indomable. La escritora e investigadora Beatriz Elena Acosta revisa las cotidianidades de las gentes de Medellín, con ello presenta algún dispositivo destinado con la necesidad de domar, de contener:

La vida cotidiana de los individuos era regulada no con un silbato, pero sí por las campanas. Todo el mundo debía despertarse a la misma hora, el trabajo comenzaba para todos a la misma hora; la comida a las doce y a las cinco; después uno se acostaba y a la medianoche sonaba lo que podemos llamar la diana conyugal. Es decir que al sonar la campana cada uno cumplía con su deber (Acosta, 2013, p. 154).

Acosta también visita la heterotopía partiendo de lugares en tránsito que más adelante contienen una idea en sí mismos, una posibilidad nueva, un espacio incierto que transforma y se transforma:

Casas de tolerancia y colonias son dos tipos extremos de heterotopía, y si uno piensa que, después de todo, el barco es un pedazo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por él mismo, que está cerrado sobre sí y que al mismo tiempo está librado al infinito del mar y que, de puerto en puerto, de orilla en orilla, de casa de tolerancia en casa de tolerancia, va hasta las colonias a buscar lo más precioso que ellas encierran en sus jardines (Acosta, 2013, p. 154).

Así es como en esos lugares que flotan, que transitan entre la niebla y no se detienen, pero que tampoco son punto de llegada, surgen los otros mundos posibles. Los de Minervini se acercan a su cine entre la construcción y consolidación de una relación humana con sus personajes, pues se trata de un director que visita el lugar de la paciencia mientras mira a los otros y los acompaña. De forma similar Acosta le otorga un valor especial a los espacios otros y con ello potencia el lugar de los sueños, de lo imaginado y de las relaciones con lo incierto. “El navío es la heterotopía por excelencia. En las civilizaciones sin barcos, los sueños se agotan,

el espionaje reemplaza allí la aventura y la policía a los corsarios” (Acosta 2013, 154).

1.4 La cámara: ¿momifica o inmortaliza?

Martin Scorsese (2000) afirma que hay quienes existen gracias a la experiencia del cine, asegura que no se trata de dinero sino de respeto mutuo, se trata de humanidad y quizás sea esa la razón para la creación cinematográfica, porque se crea para importar, para existir. El director estadounidense anota esto cuando reflexiona sobre el cine de Kiarostami, específicamente sobre la película *Close-up* (1990). Ahora bien, existir e importar son conceptos que rodean de manera armónica y rotunda la obra de Minervini. En sus películas los seres humanos se aman aun cuando han sido considerados desechables por un país entero. Hablamos de la condición de señalados, de parias y de excluidos, de aquellos quienes viven en un espacio utópico donde en un mismo día lo pierden todo y, por el acto de una sonrisa, lo recuperan todo. Allí sucede el ejercicio estético del director italiano y también acaece entre las decisiones de unos personajes provistos de sus rostros vivos, reales y señalados por los trazos de las arrugas sobre sus pieles y no por la necesidad de un pequeño golpe de luz artificial que irrumpe a través de una ventana de utilería. Al respecto Minervini explica:

Cuando hablo de la cámara como instrumento, como herramienta de la paciencia, llega la hora de enfrentarse a un rostro, y yo tardé para llegar allí. Yo tardé años en acercarme a un rostro. En mis primeras películas, a veces hay tomas de frente, pero más distantes, sobre todo en “*Low Tide*” se nota un poco cómo me acerco al rostro poco a poco, la mayoría de lado. Solo en

momentos de transición, tal vez una caminata, yo me puedo acercar a un rostro, pero en momentos de tensión me quedo al margen (2021).

Como bien lo hizo en la película en cuestión (*Low Tide*, 2012), en aquel momento que fue materia de discusión en foros y encuentros alrededor de la obra del director, un chico de 12 años decide tomarse una lejía para quitarle la sed a las soledades, al abandono y a la exclusión de la que es objeto. Allí Minervini decide el respeto como figura expresiva, renuncia a una cámara que se cierra sobre un rostro de manera violenta y permite a la vez que acompaña y se hace cómplice.



Foto 6. Fuente: *Low Tide* (2012) de Roberto Minervini.

Minervini suele medir como cineasta el alcance de sus actos y establecer una postura para mediar la relación entre él y los personajes; hablar de la vida del otro lo obliga a cuestionar el universo completo, a entender hacia dónde van las expectativas de los unos y los otros, todos seres humanos entrecruzados en el destino de hacer una película. El director nos explica que:

Una cosa es enseñar desde el punto de vista personal un rostro, otra cosa sería yo agarrarlo, capturarlo, cuando hay máxima disponibilidad desde el

personaje. Cuando yo voy a filmar un rostro me pregunto: ¿qué le va a pasar al personaje a nivel emocional y a nivel personal?, no hablo a nivel de performance. Y yo tardé mucho en acercarme a un rostro en primer plano, porque fue un proceso de confianza en el otro, entre nosotros, pero también mi conciencia total de que, si lo hago, el personaje se entienda verdaderamente; cuando me acerco a un rostro es para que ellos también entiendan y compartan la importancia de enseñarlo, no es simplemente filmarlo por mi antojo. ¿Qué quiere decir aceptar un rostro para mí?, ¿para usted?, ¿cuándo no puedo hacerlo? ¿cuáles son las medidas de seguridad que puedo conceder?; yo me puedo acercar con una cámara, pero eso no quiere decir filmar un rostro (2021).

En este orden de ideas, Minervini reduce el valor de lo técnico. Al respecto cabe preguntarse: ¿el primer plano en sí mismo es signo de rostridad?, ¿Qué significa filmar un rostro? y ¿obturar la cámara es definitivo? El valor no se adquiere únicamente en el principio de filmar, quizás el rostro aparezca cuando se conjugan la ductilidad de la máquina, la mirada del autor y la fragilidad humana que se revela.

El cine, que también opera como catalizador de las sociedades, permite hacer del mundo de las realidades una confusa amalgama de los sueños, y del lugar de los sueños del que se sirve, para entregar un plato descompuesto con las convulsivas realidades y sus vericuetos. Es como si las fronteras creadas por la mano del ser humano se disolvieran para abrirle espacio a las otras miradas, para darle sentido a la diferencia y para tender un puente hacia la comprensión compleja de la otredad, esa relación que se construye también en la fuerza de la rostridad y del gesto.

El cine de la paciencia conjuga la posibilidad dramática y estética de lo cinematográfico con la realidad y su estado espectral e indefinido. Sin el afán de unir los puntos ni aclarar las cartografías o genealogías de los relatos cinematográficos, dejando, como lo planteaba Tarkovsky, que surja el oficio de los escultores del tiempo, que broten las imágenes al margen y en la orilla de lo diferente (2012). De este lado, aparece el síndrome manido de filmar la intimidad, de confundir el establecimiento distante de una cámara con la configuración de una relación humana verdadera y fuerte. No obstante, entender el dispositivo como un exclusivo determinante técnico coarta la posibilidad metafísica que se presenta en la relación, en la extensión de inquietudes y la suma de aristas. Un cine que se pregunta por la vida no se levanta sobre los pilares de la megalomanía. Así pues, Minervini, contempla la posibilidad del rostro como un ejercicio de profundización, pero no por una decisión unidireccional del cineasta:

La intimidad es algo extremadamente personal, ¿qué quiere decir ser íntimo?, como lo veo, el nivel máximo de intimidad se traduce así: puedes ser quién eres sin miedo a ser rechazado o juzgado, cuando nosotros estamos en un espacio y a mí me permiten ser quién soy, y sé que tú también vas a sujetar ese espacio para mí, a cuidar que yo también tenga derecho a existir como soy. A sustentar un no te vayas de allí, no te vas de allí, y viceversa, ese es el máximo nivel de intimidad (2021).

En esta conversación el director me interpela como cineasta, me deja la sensación irrevocable de que el cine se hace entre el sino de la confianza y de la compañía: ¿se construye una relación? o ¿se abandona la incidencia peligrosa del ego para mirar al otro a los ojos y no juzgarlo? La exploración propuesta partió de

un prejuicio alrededor de la paciencia, de unos cines por fuera del mapa que se configuraban en una especie de rebeldía. Sin embargo, la condición de mirarnos entre diferentes para perseguir una obra cinematográfica superaba, en este punto, lo que podría ser nada más que un estilo de filmar. Roberto Minervini nos llevó hacia su propia concepción del otro en esta construcción de intimidades:

Y eso es también la fundación para la otredad, como entregarse al otro, poner una cosa en claro, hablar de él y no hablar de mí, todo eso es parte de una intimidad. Pero entonces la intimidad es un proceso, un sistema muy profundo y también muy catártico, desgastante. O sea, una vez que entras en ese círculo de intimidad no sales nunca más, porque no puedes, porque lo has dejado todo allí, y es una toma de decisión que te cambia la vida, ser íntimo con alguien, que no es compartir ni buscar afinidad, o buscar convergencias de opiniones, eso no es intimidad, es una alianza de complicidad, complicidad no es intimidad. La intimidad es pese a todas las diferencias que tengamos, nuestro bagaje cultural, nuestro recorrido, nuestra creencia, estamos allí y nos sujetamos uno al otro, permitiéndonos ser quiénes somos (2021).

Roberto Minervini me habló sobre su relación con la intimidad y ello le da lugar a su siguiente reflexión sobre la humanidad:

Un lugar donde se pueden curar las heridas de verdad, la humanidad, entiendo que es muy retórico eso, pero si hay algo allí donde de verdad podemos ser útiles el uno al otro, y yo estoy siempre en búsqueda de esa intimidad, pero es muy difícil. Cualquier película requiere ser un documento, documentar la humanidad tiene que pasar por la intimidad, es diferente en otros contextos, hay muchos cineastas importantes, que se merecen su éxito, y películas muy importantes, pero son diferentes, son documentos sobre un contexto, es diferente de llegar a documentar la intimidad (2021).

El cine como experiencia se presenta en pliegues, algunos se desdoblán para dar vía al territorio del laboratorio entre unos y otros, quiénes hacen y quiénes ven; y otros permanecen ocultos tras las esquinas espinosas del universo del filme. Se trata de una especie de metaexperiencia que perdura invisible y se redescubre con el paso del tiempo, se lee en la arqueología de la imagen, del tiempo detenido y del rostro iconizado. De este modo lo presenta Mondzain:

Las imágenes son la lengua del pensamiento, ellas trasladan al nivel del sentido y de la emoción todo lo que puede transmitir un discurso, manteniendo, al mismo tiempo, una igualdad y una fraternidad absolutas con la libertad que surge de la poesía, de la música y de la presencia desmedida de los cuerpos (2011, p. 123).

Ahora la cámara se enciende, ya que es un tiempo prudente para hacerlo. Existe una relación construida entre brumas y claros, el lugar del juicio ha sido despedazado por la cruda realidad: se comparten penosas humanidades. Una pareja joven se conoce, se reconoce, cada uno ingresa al festín de las preguntas sobre el *otro*, lo observa y lo decodifica entre su propio prejuicio, lo idealiza y lo acompaña mientras monta un toro salvaje o mientras camina por el predio, que es un universo, cargando una pequeña cabra a cuestas. En *Stop the Pounding Heart* de Minervini (2013), el rostro se hace ícono: “Me han dicho que algunos rostros en mi cine parecen íconos, quizás sea verdad, pero es importante para mí decir, que no es que yo he tenido ganas de crear íconos, sino que simplemente la gente se concedió y se dejó iconizar, y, a veces, quizás es así” (Minervini, 2021).

Minervini le da un lugar al accidente, es justo en esa incertidumbre sobre la que sucede su forma de hacer cine, luego aparece un elemento como el que él plantea: íconos de algunas sociedades excluidas que sobreviven en rostros de gentes que se animan a ser filmados, que se abren y se entregan al pavoroso periplo de ser mirados. Sin embargo, el autor determina que su intención no está atravesada por la voluntad de generar íconos y que esto es resultado de la estereotipación a la que el público enfrenta a las películas. “Eso es importante, que la gente cuando siente, cuando ve la cámara y da su rostro, siente también la importancia, siente también que no hay inequívocabilidad de su mensaje físico, oral, verbal y entonces esto es algo muy poderoso, yo así lo aprendí” (2021).



Foto 7. Fuente: *Stop the Pounding Heart* (2013) de Roberto Minervini.

Minervini no duda en hacer una antesala a Pier Paolo Pasolini al hablar sobre el rostro en el cine. Acude al autor italiano para distanciarse del realismo y para magnificar su relación con la generación de íconos. Esa pregunta por el rostro

iconizado, por ese que representa un conjunto de gentes, se amplía y le permite a Roberto Minervini reflexionar sobre su oficio:

Pasolini rompió una tradición, a mí me identifican con el Realismo, y yo me identifico mucho menos con el Realismo. Pasolini rompió con esa tradición e hizo del rostro un ícono, unos íconos, a mí me parece milagroso lo que hizo. La tradición realista no preveía el *close up*, el primer plano. Se le veía como una imposición y eso es algo que se escucha y se lee mucho, el *close up* como imposición (2021).

En otras palabras, el primer plano no es un punto de vista normal, el ojo humano no ve de esa manera y por ello entra en tensión con los postulados del realismo italiano. Esa imposición, ese direccionamiento obligado de la mirada no opera para él de una manera orgánica:

Ese *Close up* se hacía imponiendo algo también a la audiencia, al espectador. Decido poner un rostro en primer plano y todo el aspecto, todo el bagaje emocional que viene en un rostro, lo presento; pero Pasolini rompió eso, y creó íconos casi sagrados sobre el rostro, y por eso, es post-neorrealista (Minervini, 2021).

Ahora bien, el asunto de la dimensión se presenta en forma de plano. En la escuela cinematográfica dirían que el valor dramático crece y decrece según un lente o la cercanía de la cámara, pondrían todo en un recetario debidamente aprobado y con ello arrasarían con cualquier pista de fragmento, de error o de experiencia. Lo comprobable es que se ha roto la médula de un arte que se vuelve leve, se apaga y se repite en sus formas, sus abismos y su propia sangre vampirizada. Un rostro también es un mar y un gesto que se hace eterno, una expresión que permanece. Un rostro también se duele de los ojos o se arranca de

sus cavidades, como bien lo propondría Lynch en *Twin Peaks* (1990-1991). Recordemos la escena en la que una mujer madura, Laura Palmer, se arranca el rostro y ese espacio se hace blanco, objeto de luz incierta: ¿para qué dejarlo intacto?, ¿para qué presentarlo ausente de entendimiento? o ¿por qué tomar una decisión amparada en un frío y escueto guion técnico, si lo que acontece es humano, perfidia de la transgresión y locura?

1.5 Seremos paisajes incandescentes

El rostro también es un espacio que habitamos, un paisaje que despunta entre el plano y contiene las fuerzas que, en colisión, condensan resistencias mutuas y energías que se atraen y repelen, y con ello confirman un acto dramático en potencia. Justamente, ese encuentro sucede como una marca, como una grieta que se desprende de un choque y en cuyos destrozos emerge la rostrificación: en la transformación de un personaje por fuera de campo, en el trabajo diario de la tierra que se marca con el arado, en las huellas que ha dejado la lluvia sobre la acera, y todo ello, no en un sentido impuesto ni racional, sino, justamente, en un sentido contrario, en aquello que nos afecta más allá de la racionalidad, nos mueve y nos convida al tránsito.

La rostridad no sucede en el primer plano porque justamente allí el rostro se deforma, alarga y desdibuja. Sucede, quizás, en la existencia del personaje en un espacio, en aquel territorio que confirma el movimiento de las fuerzas, en el trabajo diario y en una ventana que deja ver un puñado de nubes que se mueven y una

bandada de pájaros que cruzan el viento a toda velocidad. Cada cosa que pasa con el personaje produce una rostrificación y una fuerza que sobrevive en el espacio. Nuevamente el primer plano lo descompone, lo vuelve ciego y no lo deja ver.

El rostro es un espacio que habitamos, un territorio que exploramos y que contiene el resto del cuerpo sin mostrarlo. Roberto Minervini manifiesta que acercarse a un rostro supuso para él un duelo estético en relación con su proceso de creación. El nivel de complicidad y complejidad que le representaba filmar un rostro lo mantuvo al margen del primer plano como lugar para contenerlo, en tanto, acercarse y cerrar el plano no fue el lugar de la solución. Así las cosas, y como Deleuze y Guatari lo explican, ese espacio blanco o agujero negro, le propuso a la cinematografía una pregunta latente, un espacio otro que no se llenaba con la obviedad de unos ojos, una nariz o una boca: “El rostro construye la pared que necesita el significante para rebotar, constituye la pared del significante, el marco o la pantalla (2002, p. 174). Dicho de otro modo, el rostro también es espacio, también es el lugar donde sucede un impulso o una activación de fuerzas, el rostro es del mismo modo un paisaje en la suma, incluso de otros rostros posibles e imaginados y que se alojan en la memoria; también es territorio por explorar, en lo que se muestra y lo que se esconde.

Minervini se enfrenta a algunos momentos climáticos en su cine desde lejos, desde la observación distante, también lo hace, desde las espaldas de sus personajes. Podríamos decir que le otorga rostridad al peso del mundo que se carga entre los hombros y la espalda, como en el caso de *The Other Side* (2015); en la secuencia de apertura, su personaje, quizás el principal, camina desnudo en medio

de un punto de fuga profundo suscitado por una carretera, cada golpe de sus pies descalzos contra el pavimento retumba con ritmo, sus carnes firmes apenas se mueven, y a los lados, la carretera pareciera tragárselo entero. Ese paisaje es un rostro y por encima de él camina el personaje de Minervini. Se puede conectar esta imagen con la afirmación hecha por Deleuze y Guattari “el rostro labra el agujero negro que necesita la subjetivación para manifestarse; constituye el agujero negro de la subjetividad como conciencia o pasión, la cámara, el tercer ojo” (2002, p. 174).

Esto dijo Minervini acerca de la cámara: “Yo pienso que la cámara es un poquito el motor, la esencia de hacer cine, no solo porque es el filtro, de verdad ella es el filtro y no lo es el director”. Por otra parte, afirma que “Es el espacio entre lo que estamos filmando y luego entre lo que estamos mirando. Las decisiones acerca de la cámara, ¿cómo utilizarla?, y los componentes que queremos utilizar... la postura estética, los fotogramas... ello requiere mucha paciencia en cierto cine” (2021).

En este punto el director entiende la cámara como extensión y dispositivo que hace posible la mirada, podríamos decir que en el ejercicio de ver se pierden los detalles entre la bruma, los énfasis dramáticos posibles y la condensación de mundos potentes, y tal vez, reveladores. Por ello la mirada supera ese impulso autómatas y se llena de signos, de rastros de una búsqueda consciente y profundamente estética y creadora. En conexión con este asunto, se hace conveniente citar la presentación que hace Jean-Luc Nancy sobre el lenguaje cinematográfico:

El cine, aquí, está muy lejos de una visión que solamente “visiona” (que mira para ver): la evidencia se impone como el establecimiento de una mirada. Si esa mirada cuida aquello que mira, habrá cuidado lo real: lo que resiste, precisamente, a la absorción de las visiones (2008, p. 70).

Jean-Luc Nancy persiste en la mirada como epicentro de la sublimación cinematográfica, lo hace mientras se enfrenta a la obra de Kiarostami y, por ejemplo, visita pasajes de una película como *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987), aquel estremecedor filme del director iraní en el que la vivacidad de la infancia se aferra a una ilusión de realidad potente y esclarecedora. Allí, la suma de elementos narrativos y dramáticos, en conjunción con la aproximación que el director tiene con los actores, edifica un universo lleno de rostros, espacios otros y derivas, que, por fuera de la racionalidad, condensan fuerzas en oposición y búsqueda, confirman el olor de los paisajes que saltan de la pantalla como rostros posibles y, a su vez, confirmados.



Foto 8. Fuente: *The Other Side* (2015) de Roberto Minervini.

En la conversación que sostuve con Roberto Minervini se hizo imposible abandonar mi forma de hacer cine, aunque debo aclarar que en ningún momento partí de la intención de compararme con la obra ni con la forma en la que el director italiano asumía su proceso creativo. No obstante, sus relaciones con el mundo fílmico activaron mis intuiciones y algunos hallazgos que creí haber hecho en mis películas. El tema de la paciencia, hasta ese momento, estaba pensado como una posible ruptura en la obra de Minervini. Y en cierto modo ese prejuicio se fue ampliando y a la vez me hizo pensar en mis propias películas. Por ejemplo, en *El retorno* (2015), me vi obligado a acompañar a las protagonistas a un encuentro médico inesperado, dicho evento pudo ser traumático para el destino del rodaje, pero la relación construida con aquellos personajes me permitió sortear la filmación de dicha secuencia en una suerte de código de complicidad y compañía. Minervini luego amplió su entendimiento sobre la paciencia y con ello le dio sentido a ese accidente que debí enfrentar durante el rodaje de la película que mencioné:

Y, ¿paciencia qué quiere decir?, paciencia quiere decir aceptación de saber que el proceso de filmar no es totalmente controlable, y eso implica paciencia, pero paciencia no solo como espera si no también como tolerancia, como pérdida de control, como calma, como tranquilidad, algo muy catártico, y la cámara es una clave, es un componente esencial (Minervini, 2021).

La mirada, la cámara y el rostro son, entonces, pistas de un cine que surge en las huestes de la calma, de la espera, de la relación paciente y en contravía con aquel sistema de producción que, para algunos, es una máquina rutilante que embiste con fealdad sobre la realidad, la imaginación, los actores, los personajes, el sonido, la fotografía, etc. Y luego aparecerá la relación con los espectadores, la

oportunidad de exhibición en escenarios distintos o alternativos y también una forma de existencia que supera la sala de cine sin dejarla de lado, pero sí habitando la relación con quienes se acercan a un cine de la paciencia desde escenarios no hegemónicos, en espacios otros. En tal punto, no estarían por demás estas preguntas: ¿habrá un rostro posible en la marca que deja una película en sus espectadores? y ¿se extenderá la mirada de Minervini sobre los destinos de las otras vidas, esas que no están en el espacio filmado?

Minervini, entiende que los universos de sus películas superan el aparataje técnico. En sus primeras experiencias se trataba de lanzarse al campo a filmar sin detenerse, luego con el surgimiento de su propia mirada y su relación con la cámara, esto se fue filtrando y las preocupaciones técnicas derivaron en una necesidad de aproximación compleja con sus personajes en medio de ciertos pactos de entendimiento y respeto. De este modo narra sobre aquellos inicios tempestuosos:

Había una sensación de urgencia demasiado alterada a nivel emocional. Agarrarlo todo, filmarlo todo, grabarlo todo, documentarlo todo. Y luego la cámara se va calmando porque también aprendo a ser más paciente, me fío de la cámara, me fío del proceso porque allí también hay confianza, todo va a salir bien, todo va a estar bien y no depende de mí o no depende completamente de mí. Entonces verás como la cámara es indulgente, toma su tiempo, y eso lo aprendí. La cámara filma algo que está pasando allá, pero yo estoy tras ella y puedo esperar; me quedo un momento y pienso que no tengo que grabarlo todo, el mundo va cambiando y sobre eso también se trata mi cine (Minervini, 2021).

Siguiendo con este razonamiento, esa relación con la cámara que vemos se transforma y conduce a la resignificación del otro, de aquel o aquello que se filma y cómo se filma. Es así como aparecen preguntas alrededor de la rostrificación, espacios vacíos en medio de un ejercicio que se filtra por una máquina del tiempo y el espacio y una sensación de oscilación irremediable entre lo que se cree saber, lo que se aprende en el camino recorrido y lo desaprendido. Entre esas capas, la virtud del cineasta no se soporta en la belleza (subjetiva) con la que filma, sino, en la intensidad de las energías que entran en tensión. El espacio se llena y se vacía a merced de un paisaje incandescente, entre la obscuridad, la ruina y la maravilla: un rostro posible y una mirada. En tal orden de ideas Jean-Luc Nancy refiere lo siguiente:

Ante la mirada del cineasta en la que tenemos que encajarnos, no hay espacio para una reflexividad o una especulación sobre la mirada y la imagen. No se pretende examinar ni el formalismo (...) ni el narcisismo (...) de la visión (2008, p. 69).

El cine construye una vida, propicia la evidencia de una espiritualidad y hace del espacio que habita un personaje, la historia misma de este. Esas fuerzas se adhieren al ejercicio cinematográfico y retumban; el vacío y su impenetrabilidad se enfrentan, nuevamente, a la pared blanca, al primer plano, a la ilusión de intimidad y a la mirada que deconstruye y repara, como si se tratara de una máquina destartada que genera las condiciones para perder el control, de manera paciente, entre las fuerzas que nuevamente chocan entre sí. Los elementos se juntan para fabricar heterotopías, para trazar un mapa de viaje por los caminos destapados y atravesar por territorios que ocurren por fuera de los bordes, en los límites de los

espacios otros. En la otra intersección, el turista, que también puede ser un cineasta, se mueve entre los catálogos oficiales recogiendo exotismos, paisajes sin profundidad, y, que a final de las cuentas, no son ni espacio otro ni rostro. Minervini, se refiere a la intimidad como un falso logro en ciertos cines:

Hay otro elemento, la ilusión de realidad y la ilusión de intimidad, enseñar a una persona es algo exótico también, enseñar no lo sé, quizás si me voy a las afueras de Bogotá, en el campo, enseñar a alguien que nos ofrece unas reacciones emocionales suscitadas por algo ya se confunde como intimidad. No estoy seguro de ello. Insisto, es una complicidad, es un acuerdo, no es la intimidad, la intimidad incluye al autor, incluye a quien esté ahí filmando (2021).

El nacimiento orgánico de una relación interpersonal sostiene este cine de la paciencia, no se trata de recoger la siembra que otros han labrado, es un trabajo conjunto sobre la tierra que es una película, es una mirada que se comparte, sí, una suma de miradas únicas, pero es común al propósito cinematográfico. Minervini citaría como ejemplo al director canadiense Allan King para referirse a esas intimidades verdaderamente posibles. Para Minervini “la filmación de King es muy rudimental, y se dedica mucho a las dinámicas familiares, las relaciones interpersonales, los divorcios. Sí alcanza la intimidad, años y años pasados con sus parejas, con gente, y allí hay momentos de crisis del matrimonio, y allí sujetando este espacio para ellos” (2021). En tal punto realiza una acotación y entonces explica:

Es decir para llegar a tener una crisis ahí en frente de parejas que se van a divorciar, él trabajó mucho en eso, en la intimidad. Como yo estoy aquí con ustedes y pese a lo que pase estoy, voy a estar aquí, presente y pensando en ustedes, ¿qué están sintiendo? (2021).

Finalmente, el director italiano propone que esa intimidad también se puede crear entre el espectador y la película, y que para lograrlo, se debe superar esa presencia en la que el espectador no piensa y sólo reacciona, acepta o rechaza. El cine no es el oficio del tribunal que juzga y compara con las reglas escritas sobre papeles adustos, el cine junta espacios y rostrifica, contiene la inmensidad y se detiene en el arado (Minervini, 2021).

En esa nueva relación con lo filmado hay algo que muy pocos son capaces de capturar: la rostridad no sucede ante el embeleco de la supuesta belleza cinematográfica y, por supuesto, esa belleza no sólo cabe en una composición perfecta, en un golpe de luz milimétrico o en un plano secuencia descollante. A estos elementos, importantes en sí mismos, haría falta untarlos de propósito y de complejidad en el devenir película; en las humanidades, por ejemplo, la imperfección y las potencias interpersonales se juntan en el oficio y en la creación. En esa línea y ante la claridad de que el cine no se conforma desde un estándar, la rostridad adquiere dimensiones distintas en el pulso de los autores. Tampoco se entiende como un fin supremo, pues es, en resumen, el hallazgo afortunado de cineastas que suman en sus películas paciencia, calma, pérdida de control y proximidad con el otro.

Jean-Luc Nancy propone una renuncia a las fascinaciones distintas alrededor de lo cinematográfico, a razón de que quizás en ellas se desvanezca la posibilidad de sucumbir ante otras dimensiones de lo filmado, ante las posibilidades de lo que

humanamente puede el cine y cómo en este trámite se hacen posibles la heterotopía y las sublimaciones ausentes de manuales de uso o de decálogos funcionales. Para Jean-Luc Nancy,

No se trata de la fascinación de la imagen: se trata de la imagen en tanto en cuanto abre sobre lo real y en cuanto sólo ella abre sobre lo real. La realidad de la imagen es el acceso a lo real mismo: a aquello que tiene la consistencia y la resistencia, por ejemplo, de la muerte o, por ejemplo, de la vida (2008, p. 69).

Es importante anotar que esta sucesión de realidades no tiene todo que ver con la no ficción, por supuesto que estas realidades son objeto también de la imaginación, de los sueños y nunca de las etiquetas. Roberto Minervini ha tenido que enfrentar esa relación con los formulismos desde sus primeras películas, así el director nos habla sobre ello:

No me esperaba caer un poquito, si me permites, víctima de las tendencias, ahora, ¿en qué tendencia estamos?, estamos en la tendencia casi *post-cine* real. Yo empecé haciendo cine, se dieron cuenta que yo existía a nivel internacional con *Stop the Pounding Heart* (2013), mi tercera película. Y se creó un caos: ¿documental o ficción?, y tuve que estar hablando de eso por lo menos dos o tres años y era un tema que realmente me costaba contestar (2021).

Por consiguiente, reducir la expresión cinematográfica a géneros, movimientos, autores, entre tantos otros *ítems* de una cierta taxonomía, ha ayudado a entender el tinglado histórico y la evolución de un arte que goza de una cierta juventud. Pero, de otro lado, es posible que con ello se hayan instalado unas buenas maneras que viene bien controvertir siempre que sea posible. El cine es como la

humanidad y debería moverse de un lado a otro, incluso más que la humanidad misma, por fuera de lo racional y de las márgenes y en medio de la deconstrucción, en el vacío *per se*. De este modo Minervini continúa explicando la dualidad entre ficción y no ficción:

Bueno, contiene los dos, no es solo una cuestión conceptual, el proceso en sí es un proceso que siempre ha existido en los documentales, pero existe en la ficción también, una infusión de realidad y una revisión de la realidad, quisiera saber la etiqueta, es algo muy binario porque la etiqueta es demasiado extrema desde mi posición, es de un binarismo básico y tremendo (Minervini, 2021).

El cine podría considerarse un ejercicio de máximo riesgo, uno en el que coexistan la vida y la muerte, se trata pues de un asunto, para muchos, de *vitae et mortis*. El cine no se crea para decorar la vida de otros, sino para dar vida a los otros y con los otros. Se ocupa de fundamentar la controversia de lo malformado y lo impreciso, de navegar entre el tiempo y el espacio en medio de planos que rebujan los sentidos, que sacuden e intimidan, disipan y calman. El cine también es un paisaje en sí mismo, un recuerdo íntimo o una odisea. El cine que rostrifica, propicia la heteropía y resiste, no se contiene en un recipiente arquetípico, pues, por el contrario, sobrevive azaroso y pendenciero. Deleuze y Guattari vuelven sobre la potencia del rostro, sobre la facultad del arte para rostrificar, para habitar un espacio entre las fuerzas que se resisten y con ello otorgar rostridad a la existencia, figuración y sueño posible. Para estos autores:

El primer plano cinematográfico trata, fundamentalmente, el rostro como un paisaje, así se define, agujero negro y pared blanca, pantalla y cámara. Pero eso ya sucedía en las demás artes, en la arquitectura, en la pintura, e incluso

en la novela: están animadas por primeros planos que inventan todas las correlaciones. Tu madre qué es, ¿un paisaje o un rostro? ¿un rostro o una fábrica? (Godard). No hay rostro que no englobe un paisaje desconocido, inexplorado; no hay paisaje que no se pueble con un rostro amado o soñado, que no desarrolle un rostro futuro o ya pasado (2002, p. 178).

Nuevamente ese paisaje se expande y se rehúsa a la racionalidad para ser codificado, el sentido que se le otorga supera todo atisbo de racionalidad y se manifiesta en la huella, en el ícono probable. La rostridad en el cine de Minervini sucede mientras sus personajes se transforman y ponen de manifiesto sus realidades, sus mundos sensibles. Un personaje para Minervini es un ser humano que le devuelve a él mismo una idea sobre la vida, que construye junto a él una vida cuando sucede lo cinematográfico.

Ese paisaje que también es rostro, que ha adquirido esa condición especial en la huella de las fuerzas que sobre él habitan, pone de manifiesto que todo ocurre en el devenir rostro, se rostrifica la existencia, por ejemplo, la cristiandad podría entenderse como aquel rostro que existía para dar a entender algo, para normalizar una cierta manera de introducir la fe, de inocularla. Para Aumont “Ese rostro que hoy en día sentimos como expresivo, antes que nada, sin duda estaba destinado a ser comprendido, no sentido, dentro del sistema lógico que le dio origen” (1998, p. 23). Así, Aumont nos propone la posibilidad de pensar en un cambio de paradigma, hoy el ejercicio de construir un plano también incluye llenarlo con la experiencia de los sentidos y esto, no es un estado de ánimo entregado en una instrucción a un actor o la decisión de un encuadre, es, como ya lo hemos mencionado, algo que

sucede más allá de la racionalidad y la lógica, eso que no se determina con las instrucciones de un oficio, sino, quizás, en la comprensión del otro y en la relación que como cineasta se tiene con la cámara y con la vida que ella hace posible. Desde tal perspectiva, Aumont subraya que:

La enorme cara *crística* ignora la representación de los accidentes de la sustancia, ignora el tiempo y el espacio, para no representar más que la relación del mundo terrestre con el mundo celeste mediante la generación del Verbo. Ignora el color mismo de las cosas terrestres: no más rosa para la carne, sino ocre, el ardor de la carne se hace ardor del espíritu (1998, p. 23).

Ahora Aumont incluye la sustancia, el tiempo y el espacio; esas fuerzas que cohabitan, se repelen y se fragmentan serán un rostro: incandescente, en movimiento y capaz de generar una fuerza que puede marcar las paredes de los salones, mover los árboles en el ritmo de una sinfonía o hacer que el otro, el que por siglos ha sido señalado, exista. Desde tal perspectiva y para ir concluyendo en este punto, afirmaremos que el cine de Minervini construye vida.

1.6 La imagen estacionaria o el caos

Perder el control de una maquinaria presentada como incontrovertible, sumirse entre la coyuntura del ser y observarlo distante, solemne y libre, entre su luz y su oscuridad; perder el control del aparato cinematográfico canónico, repetido y agotado; renunciar a los decálogos amargos para visitar al *otro* en su hondo vacío y en sus plétóricos pliegues; tal podría ser el *statement* posterior a la entrevista con Roberto Minervini, en cuyo trabajo no hay valores absolutos ni una dirección que no sea navegar sobre las tormentas y las olas de lo humano, lo diferente y lo ajeno.

Roberto Minervini, el director italiano que se detiene, mira y huye de las relaciones condescendientes, comparte su propio mundo con los personajes. Luego ellos gritan sus realidades entre gestos, palabras y rostros iridiscentes, se transforman de manera tal que la cámara pareciera dejar de existir. Visitar la tranquilidad insólita de la obra de Minervini es caminar con *otros* y no juzgarlos, es extenderles la mano mientras atraviesan caminos rugosos, y nosotros, los espectadores, tempestades que revelan antagonismos, delirios y humanidades transformadoras, pues para Minervini:

Perder el control es en parte conocerse a sí mismo dentro del ejército que es un equipo de producción cinematográfica, es ceder en el quehacer creativo para construir entre todos; es dejar que los personajes fluyan y plantear la participación mutua renunciando a las convenciones. Redistribuir el control hace que los procesos sean muchísimo más ricos. ¿Cuánto confío? Confiar es base de mi proceso de creación (2021).

En esta conversación con el director mediterráneo se destejan preocupaciones atávicas sobre lo cinematográfico. Aquella plenitud que, por ejemplo, algunos han alcanzado en la alfombra roja, justo antes de la proyección de cualquier película, discurre en Minervini entre espacios *otros*: en las humanidades que se juntan en la idea de lo vivido y de las vidas consideradas *desechables*, las mismas que existen, trascienden y se filman. Hablamos pues de la totalidad en las relaciones que resultan de una producción donde el caos suma y las imágenes se mueven, mutan, persiguen y duelen; en el guion que se ha vuelto *maremágnum* y se ha destrozado contra las rocas de lo inefable y en el montaje que ha puesto las

tildes en lo dramático y en las decisiones conjuntas, que a final de cuentas, se convierten en un filme.

Es así como su cine se detiene en el *otro*. En *Stop the Pounding Heart* (2013), por ejemplo, lo hace en la colisión amorosa entre mundos de semejantes y distantes. Se trata de una mujer que transita en su diferencia preguntándose de manera rotunda por sí misma, por lo que la sacude y atraviesa su pecho. Sara contiene en su rostro un mundo entre lo tradicional de una familia numerosa, en la que la religión enmarca cada una de sus acciones y un despertar del deseo frente a un joven apasionado por el rodeo que viene de un cosmos sin límites y sin proyecciones a largo término. Esto es, un paisaje que se desdobra para exaltar la euforia de un romance inconcluso, penoso y asustadizo. Sara es una mujer que se va convirtiendo en rostro a medida que sus complejidades se revelan frente a la cámara. Levinas, en *La huella del otro*, para señalar la complejidad de la rostridad y la percepción de individualidad, anuncia que:

El rostro se presenta en su desnudez; no es una forma que encierra un fondo, sino que precisamente por esto lo indica; no es tampoco un fenómeno que esconde una cosa en sí, sino que, justamente por esto, la traiciona. De otra manera, el rostro se confundiría con una máscara, que lo presupondría. Si significar equivaliera a indicar, el rostro sería insignificante. Y Sartre diría notablemente, pero interrumpiendo muy prontamente el análisis, que el Otro es un puro agujero en el mundo. Procede de lo absolutamente Ausente (1998, p. 66).

Es preciso decir que dicha ausencia también condiciona la existencia de la persona y del rostro que queda inmóvil en la pantalla, eternizado y sugerente de

una humanidad posible. El otro no es igual a mí, pero de alguna manera me representa.



Foto 9. Fuente: *Stop the Pounding Heart* (2013) de Roberto Minervini.

En definitiva, en la obra del director italiano el rostro opera como un espacio otro que todo lo puede y condensa. Es una geografía que permite la existencia y destruye los barrotes de estas sociedades que se miran a la distancia, como en zoológicos humanos, con la desconfianza como base, con el exotismo y el miedo apareciendo atrás y delante de las cortinas.

En *The Passage* (2011), Minervini acompaña un viaje, hace un *road movie* con los desahuciados que vagan en incertidumbres magistralmente ordinarias, sin enfatizar en el juego ambicioso de lo dramático, sino en la combinación de humanidades que se tocan y se acompañan, se funden entre la descomunal

ausencia de las claridades. No hay porqué juzgar si el animal político ya las ha puesto en el mundo de las etiquetas, no hay porqué renunciar a los esplendores cotidianos, pues algunos de ellos superan cualquier atisbo de normalidad y son eventos supremos. En algunos estados de igualdad caminan estos personajes, una mujer desahuciada por el cáncer, un exconvicto y un artista que se relacionan y se alimentan de sentimientos confusos, humanos y penetrantes. A propósito de ese trinomio de viajeros, Revault d'Allonnes diría lo siguiente sobre esos encuentros y devenires trágicos:

El gusano de la envidia transforma en displacer esa preocupación por el otro que con la piedad es un placer. La dulzura de la piedad y el amargor de la envidia se despliegan sobre un mismo fondo de igualdad: la primera es un disfrute, mientras que la segunda es una frustración. ¿Por qué él? ¿Por qué yo? Pero quien dice frustración dice al mismo tiempo que el elemento cristizador de la envidia, aunque se sustraiga una y otra vez, no es vivido como inaccesible (2018, p. 42).

Así las cosas, la humanidad que nos presenta esta filósofa francesa es una preocupación sustancial en un cine que se edifica sobre el poder de las relaciones, y esto incluye las enfermedades, virtudes, bondades y violencias, es decir, los orígenes del caos que detonan las transformaciones y las mutaciones sociales.

El caos que es el origen, simiente de la creación y sustento de la obra que nos ocupa. Entre personas cuyos destinos lucen sombríos y perturbadores, emerge también la gracia de lo divino, la alegría de estar en movimiento y en resistencia mientras todo se derrumba, se vuelve agujero y ausencia. Ahora la envidia, tan común en las humanidades, se desvanece porque es más fuerte el camino por

compartir, saborear las amarguras ajenas y juntarlas hasta explotar las soledades y edificar un mundo en conjunto.

Minervini habita su fuerza creadora en la posibilidad de relacionarse, de enfrentarse a las divergencias sin prejuicios y buscando complicidades que lo hagan fuerte a él, al equipo y los personajes. La realidad no es más que un puente capaz de conectar mundos distintos y no con la idea de armonizarlos sino con la función de originar la obra en el caos, en este caso, la película. Sobre la certeza y la experiencia Minervini nos cuenta que:

La experiencia directa al final es donde está la génesis de las preguntas y de las dudas. La experiencia simplemente genera dudas. No creo que la experiencia entregue certezas y eso induce miedo y vulnerabilidad que es la condición fundamental para no rechazar las dudas; cuando me siento vulnerable puedo incorporar esas dudas en mi proceso de creación y ese es un proceso de permutación constante, eso afecta mi cine. Entonces la experiencia genera preguntas y dudas, y es allí donde empieza la idea del cine. Para mí es fundamental un cine en el que todo deviene a través de una experiencia (2021).

La potencia de lo cinematográfico responde a inquietudes de todo tipo, en gran medida supeditadas a los cánones dictados por las grandes productoras en el mundo. Un modelo legitimado para llenar las salas de espectadores y vaciarles el espíritu: enseñarlos a amar, a relacionarse con la heroicidad, la violencia, la familia, entre otros tantos tópicos del animal social y político. Por suerte, en el ejercicio y la perpetuidad de la *resistencia*, las imágenes derivan en su propia forma y a ello responden, son salvajes e incontrolables en tanto chocan con la mirada de autores

transgresores e iluminados, que comprenden lo humano en sus claroscuros y contradicciones.

Minervini, se enfrenta de manera colosal con ese destino y no desaprovecha las posibilidades de lo cinético para camuflarse entre los otros, amplificar sus voces y ritualidades corporales y rostrificar sus impermanencias. Porque en lo que respecta al otro Sostiene Levinas que:

El absoluto de la presencia del Otro que ha justificado la interpretación de su epifanía en la excepcional rectitud del tuteo no es la simple presencia en la que también las cosas están, en definitiva, presentes. Su presencia forma parte del presente de mi vida. Todo lo que constituye mi vida con su pasado y su futuro está reunido en el presente en el que las cosas vienen hacia mí (1998, p. 73).

En tal punto, Levinas reflexiona sobre cómo lo afecta la realidad del otro, y en ese orden de ideas, si bien, *el otro* resulta ausente de mí, ajeno, negar las existencias ajenas y distantes supone abismos trazados por el egoísmo y la pena. De nuevo Levinas insiste en que la huella es alteración en sí misma:

Pero es en la huella del Otro donde el rostro reluce: aquello que está presente en él se está absolviendo de mi vida y me visita como un ya-absoluto. Alguien ha pasado ya. Su huella no significa su pasado, como ella no significa su trabajo o su goce en el mundo, ella es la perturbación misma que se imprime (estaríamos tentados: que se grava con una gravedad irrecusable) (1998, p. 73).

La voz de Levinas condesciende darle sentido al lugar en el que Minervini decide su obra, en la conjunción de voluntades y la capacidad de mirar sin polarizar

el lente desde el que se mira, desde el que nos miramos. Así las cosas, en el banquete de lo estético, en el que también caben los puntos de vista monetizables, se revuelven y estrujan los deseos de artistas conminados a revitalizar sus mundos, a dar cuenta de sus pequeños duelos y mirar entre imágenes impermanentes y destellos de un caos hambriento.

Las formas arquetípicas se vuelven translúcidas y descifrables, las densidades se opacan y con ello las luces de los proyectores se agotan entre las mismas sustancias, también las pistas iguales y el mundo de los personajes es reducido a los manuales del oficio. En tal paradigma, el cine que nos conduce hacia la paciencia, ese que espera entre los arbustos hasta confirmar una idea, una forma, un presupuesto o una vida en transformación, se desintegra entre tantas miradas posibles, entregando pedazos a directoras y directores de todas las latitudes que acechan y buscan las otras formas, los otros mundos y a los otros.

La otredad como concepto y problema filosófico anota la pertinaz intención de hallar los sustratos sociales y las sensibilidades estéticas atadas a la realización cinematográfica de Minervini. Él en su mundo y junto a su ejército creativo, cuestiona el *statu quo*, lo controvierte; palidece y se mezcla con las sustancias de su universo narrativo renunciando al fácil señalamiento, a la etiqueta; no juega a la obra derivada del titiritero sino, haciendo parte de aquella promesa de sostenerse entre todos y los unos con los otros, en medio de las dudas y la existencia incontrolable y persistente.

No hay cine sin naturaleza y rostro, y tampoco lo hay sin preocupación por la esencia y el estado de lo humano en sus distintas relaciones. Mirar al otro implica nuestro mundo sensible: De tal modo lo presentan Deleuze y Guatari:

Así pues, tenemos un concepto del otro que tan solo presupone como condición la determinación de un mundo sensible. El otro surge bajo esta condición como expresión de un posible, tal como existe en un rostro que lo expresa, y se efectúa en un lenguaje que le confiere una realidad. En este sentido, constituye un concepto de tres componentes inseparables: mundo posible, rostro existente, lenguaje real o palabra (1991, p. 23).

The Other Side (Louisiana) (2015) es esa película en donde abunda el otro, íntegro y respetado, y como soporte del quehacer cinematográfico. El filme contiene una suma de seres humanos envalentonados entre sus miedos y entre lo que otros consideran *disposable people*; gente desechada por una sociedad norteamericana volcada a la imagen incorruptible y próspera, que se niega a las grietas de unas humanidades explosivas, desvincijadas y delirantes. He aquí la evidencia de una conexión profunda entre el ejercicio estético y la complejidad social de los personajes. También, la esencia de un cine en estado de convulsión constante y que no se rinde ni retrocede, que avanza en procura de construir el placer estético en conjunto, quizás en *democracia*.

En el cine uno siempre es un demócrata que se eleva: esa siempre es la relación que Badiou llama paradójica:

La relación paradójica entre la aristocracia y la democracia, que finalmente es una relación interior al cine, entre el arte y el no arte, y también -digámoslo al pasar- lo que le da al cine su alcance político: el hecho de que en él se

cruzan las opiniones ordinarias y el trabajo del pensamiento. Una relación que no encontrarán bajo la misma forma en otra parte... El cine es un arte de masas porque explora el borde del arte. Siempre está a punto de pasar al otro lado (2004, p. 35).

Al otro lado de esas márgenes se mueve Minervini, entregado a la paciencia, al reconocimiento entre extraños y en la marginalidad que se fortalece entre las fronteras porosas y resquebrajadas. En su obra subyace iluminado el rostro de los otros por la preciosa relación entre pares, entre seres humanos que van buscando, olfateando y caminando.

Conversar con Minervini también es mirarse a uno mismo, divisar hacia adentro y fenecer en las dudas de un oficio embelesado entre las luces y los reconocimientos. Se trata de una faena que, en algunos casos, persigue la sutileza y el lugar del espíritu humano. Tropezar con las búsquedas de este director amplía el intrincado proceso de creación y nos regresa a la tierra, nos pone al frente de un paisaje intenso que se transforma en rostro, en señal inconfundible del otro. En una de las conversaciones con Minervini nos lo describe así:

Empezamos por un pensamiento, y luego desde ese pensamiento se genera una interacción, entonces hay una relación política entre las partes involucradas en el proceso, yo, el equipo, los personajes. Es una dinámica fundamentalmente política porque también tenemos que entender y entendernos ¿cómo convivir?, y convivir dentro de un proceso fílmico, dentro de un proceso creativo, también quiere decir marcar pautas y poner límites, y respetar bien los espacios dentro de los cuales podemos operar. Cuando digo operar, también me refiero al aspecto operativo del cine, la cámara, y allí podemos entender lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer, lo cual afecta directamente la poética. El proceso es así, todo empieza por un

pensamiento, pero también el pensamiento conlleva a una idea, conlleva también a una dialéctica, ello tiene elementos políticos, y de allí luego vamos a ver lo que puede ser la poética, en ese caso (2021).

El camino de su acto creativo, de esa poética que al final menciona, está trazado sobre carreteras que se cruzan, en cuyo devenir se replantean las formas de ver el mundo y que sirven como asidero de nuevos constructos. Sus películas se revitalizan de manera constante porque no son receta ni abecedario, quizás su poética sea el resultado de administrar el caos y no de competir con la incertidumbre, quizás su mirada política y militante sea la contrarespuesta a un mundo de lo cinematográfico que espera la validación ajena. Ese quehacer estético es también el acto de una voz que construye sus propios códigos en la forma de relacionarse, en la manera de actuar en conjunto y en la búsqueda de derivas entre la escena, lo humano y la *polis*.

Dice Hannah Arendt que: "A la pregunta por el sentido de la política hay una respuesta tan sencilla y tan concluyente en sí misma, que se diría que otras respuestas están totalmente de más. La respuesta es: el sentido de la política es la libertad" (2018, p. 61). En tal orden de ideas, diremos que Minervini propone en sus películas una experiencia, la suma de tentativas y de fuerzas libres y salvajes. Una mirada que no pasa de largo ni da saltos abruptos, un espacio heterotópico, como señalaría Foucault, un espacio otro.

El cineasta francés Chris Marker alguna vez señaló que los poetas existen para crear momentos, para prestarnos una fuerza de la que carecemos. Quizás, el cine de Roberto Minervini es eso, un abrazo entre diferentes, una duda persistente que se convierte en signo, un ser humano activado en sus miedos más profundos que respira y sueña, un camino oscuro que conduce a seres humanos tornasolados, complejos y enteramente bellos.

II. SOBRE EL ANIMAL POLÍTICO, EL INFIERNO DE LA LIBERTAD Y EL INDIVIDUO

La búsqueda de una poética en *El cine de la paciencia* nos propuso, en primera instancia, acercarnos a los espacios otros, esas heterotopías de las que habla Foucault, más el concepto de rostridad que se despliega en la obra de Deleuze y Guattari. Estas nociones, junto a otras, se desarrollaron de manera central en el capítulo anterior, para desde ellas trabajar en el anuncio de un cine que extiende sus potencias en la mirada de los otros, en la experiencia y en las humanidades que se encuentran en sus intimidades para dar lugar a una película.

Ahora, será el momento de incluir en esa poética posible, una mirada a los ejercicios políticos que envuelven la cinematografía en cuestión. Una discusión sobre la política en su estado ideal y sobre cómo la ausencia de ese ideal ha generado procesos de creación militantes y subversivos. Además, este capítulo se detendrá en la noción de libertad, entendida como uno de “los males” señalados por los organismos de poder, y también, como la que ha detonado búsquedas marginales y subyacentes, en donde el individuo expande sus alas para ubicarse en el centro de la obra, como es el caso de Roberto Minervini.

2.1 El mapa de un lugar que no existe

En el quehacer de ese territorio que también es una película, se juntan la acción, la libertad, la palabra y los sujetos. Acontece una especie de hechizo cinematográfico y allí se conjuran los deseos, las renunciaciones y los dolores que se cargan en medio de un oficio enfrentado a las distintas humanidades, a atravesar la pared en blanco o el agujero negro con la imaginación como vehículo y con la pregunta estética asentada en el proceso y la experiencia. El cine que aprendió prontamente acerca del poder de acompañar las hegemonías e incluso los imperios, también es herramienta que disiente de él, y, en esa condición, responde con fuerza ante las decisiones en el lugar de las ideas y las posturas. El cine que cultiva y protege el movimiento, la luz, el sonido, etcétera., también persigue la llama del animal político, de esa especie que se junta en el espacio público y en la relación con el territorio para coexistir entre signos, leyes y cotidianidades.

En una posible cartografía cinematográfica aparecerían la evidencia de la industria que se atrinchera en la enormidad de los presupuestos y los ostentosos despliegues de la producción, surgiría la mirada condescendiente y escéptica de los europeos que revisan la existencia, la relación interpersonal y la amargura con una cierta y continua intensidad, la del detalle y la fascinación por figuras que resultan de entre la poesía del cine asiático y el tercer cine, como diría Fredric Jameson (2018). Sería esta una forma, aunque quizás simple, de juntar la postura económica y política desde la que se mira a los países no desarrollados o en proceso de desarrollo. En ese tercer cine, se escribe el pulso de unas gentes que han erigido

algunas de sus cinematografías en el simple arte de vivir y de seguir con vida, o en la penosa tragedia de la exclusión que tiene evidentes potencias dramáticas, estéticas y narrativas; una mirada decolonial que se sujeta de sustancias menos concretas y aborda al cine desde otras aristas, con otras preocupaciones y distintos modelos de producción. Así las cosas, Jameson (2018) escribiría sobre la promesa de ese cine que surge desde el lugar de la oposición, en una especie de contracultura que está determinada, quizás, por la respuesta reaccionaria y el enfado de aquellos ubicados en el exterior de las márgenes del poder político y económico:

La promesa de formas alternativas en el cine de ese período distante que llamamos la década de los sesenta (pero que desde la retrospectiva abarca también los setenta) incluía la promesa de modos de vida alternativos, estructuras colectivas y comunitarias alternativas, que se esperaba surgieran de toda una variedad de luchas contra el imperialismo económico, militar y cultural (y en algunos casos como China, Cuba y Vietnam por ejemplo, esta promesa coincidía con el proyecto de construcción del socialismo en el segundo mundo) (Jameson, 2018, p. 299).

Sin embargo, toda esta reducción a los eventos políticos que acontecían en aquel entonces, era también, el origen de un acercamiento propio a un arte que se configuraba auténtico en tanto tocaba otros territorios, lugares distantes de las miradas dominantes y todas las posibilidades generadas por una heterotopía, que es, en sí misma, los espacios otros, se riega entre el fuego de las pantallas y la explosión de las estéticas cinematográficas. Todas estas posibilidades estaban ampliadas en sustancias distintas y espectrales, algunas con raíz en la marginalidad pero auspiciada por razones de poder, y otras, obedeciendo a la presencia de la

naturaleza y su fuerza, a las costumbres apercebidas en el drama de las herencias atávicas y en el simple transcurrir de unas cotidianidades extrañas para el exotista y profundas para aquel quien se detiene y mira.

El crítico y teórico literario norteamericano Frederic Jameson escribió sobre la expectativa que despertaba toda esta resistencia cultural en aquel entonces:

Por otra parte, para muchos de nosotros cierto grado de fantasía apoyaba el deseo, entonces llamado tercermundismo, de que las sociedades precapitalistas que habían alcanzado la modernización en los últimos tiempos serían capaces de cierto modo de superar las mutilaciones características de la experiencia del capitalismo en el occidente industrial y que avanzarían hacia el futuro con cierta originalidad cultural, inspirándose en la existencia de relaciones sociales precapitalistas y colectivas para inventar nuevos tipos de poscapitalismos históricos, ni occidentales ni individualistas (Jameson, 2018, p. 299).

Habría que decir que dicha expectativa se ha cumplido a medias, entre campos y paredes. Esto quiere decir, entre la fascinación persistente en el sistema de estrellas (*star system*), que se levantó junto al cine y, de otro lado, entre la mirada propia, esa que abandonó el miedo para arrojarse en la búsqueda de nuevos territorios, de hibridaciones, de espacios otros y de un cine que es el proceso mismo. Todos ellos guiados por un mapa que conduce a ningún lado, que se reescribe. Minervini encontró pistas para su mirada propia, entre otras, en un movimiento llamado *Sinema*, “sin” para significar el pecado que se estaría cometiendo, también en un cine que cobra sentido en la experiencia, en el proceso, un cine que podríamos llamar *procesual*. De este modo lo expresó el director:

A mí me influenció mucho el movimiento “Sinema” con una “s”, sobre todo del cine *underground* de Nueva York, “Richard Kern”, “Nick Zeed”, “Beth B”, “Lydia Lunch”, “David Wojnarowicz”. Ellos hacían cine con esa conciencia de que se podía tomar una posición radical, vamos en contra, sabemos cuáles serán las consecuencias, sabemos que nos quedamos al margen, pero queremos ser un margen que no se queda callado (Minervini, 2021).

Esa cierta posibilidad de levantar el puño y mantener la voz firme e inquebrantable, ha dado lugar a la postura de un director que se moviliza entre los dramas de las vidas de los marginales y la cercanía de un hombre que se relaciona de manera profunda con sus personajes y no los abandona. Y, en esa dinámica, aquellos personajes tampoco sueltan a este hombre, no lo dejan y caminan lento, junto a él, para permanecer entre la pantalla, para vivir la promesa de aquella experiencia que jamás les podrá ser arrebatada.

Minervini decide no quedarse callado cuando empuña la cámara: es la voz de los otros, no la alteridad que se reduce a una condición igualitaria, sino la voz gutural o rota de una sociedad aislada, de esos a quienes poco miran. El director salta en la pantalla de visionado para defender el ímpetu y el valor asociado a la resistencia. En tal contexto, esos otros son dueños de un espacio otro y una distinción que deciden compartir con el director italiano, son seres en tránsitos acompañados por el oficio de la paciencia, por la mirada que no juzga y que está allí para sostenerse entre los unos y los otros. Minervini retoma su experiencia propia con aquel movimiento Sin-ema:

Nos enfrentamos a la cultura “*Mainstream*”, nos enfrentamos obviamente a la moralidad de la sociedad americana y entonces llega un cine que tiene

también el aspecto de la provocación, del disgusto, ellos escogen sus batallas y tienen unas balas limitadas y escogen sus objetivos; la sexualidad está muy presente, casi lo que es la perversión de una sexualidad “*Mainstream*”, y el aspecto de la violencia, de los ímpetus humanos, lo que hace de una persona marginal, inadecuada para vivir en una sociedad, una sociedad que suele esconder todas estas cosas, todo lo que es el margen (Minervini, 2021).

En esa experiencia que se suscita por el encuentro de poderes distintos, Minervini se establece como un autor que *mira* haciendo parte de, se sumerge en un mundo que no conoce y se adapta a los códigos supuestos por el desafío de filmar una película. Del otro lado, están las pistas de una sociedad machista, aquel lugar en el que no existen los límites o la presencia de una divinidad que reposa en un dios que se idolatra y al que todos se temen. En *Stop the Pounding Heart* (2013), el director, mientras filmaba, debió adaptarse al asedio de animales de todo tipo, al olor no inmaculado de las cabras por todas partes y a la presencia de un ser todo poderoso que regía las cotidianidades de los Carlson, los personajes de esta película.



Foto 10. Fuente: *Stop the Pounding Heart* (2013), de Roberto Minervini.

Minervini llegó al cine desde el otro lado, surgió a la par de las obras agudas y militantes de creadores por fuera del sistema, de miradas despreocupadas por el elogio y la acumulación de reconocimientos. Ese cine que él abordaba unas décadas atrás sembró en esa búsqueda iniciática del entonces joven director, una pregunta por la revelación estética atada a esas directoras y directores que se aferraban a sus entrañas para lanzar piezas cortas y punzantes.

A mí eso me afectó mucho porque también hay una idea estética, hay una cosa casi que de construir, la deconstrucción de los parámetros, lo que es la estética de estos cines. Empezar a parecer una película breve como el Punk Rock, muy breve. Pero puñetazos rápidos, veloces, pocos ángulos, poco montaje, y eso me afectó muchísimo (Minervini, 2021).

Así pues, se inoculó una pregunta estética insubordinada, una especie de resistencia expresiva que se fue depositando sobre su cine, sobre todo en su

experiencia propia y en la compartida al hacer una película. En este punto debo decir, además, que a mí como director me afectó la obra de Roberto Minervini en diferentes dimensiones, por supuesto en la estética que me permitía extender mis propias dudas alrededor de lo creativo, pero también en lo humano, porque me entregó la certeza de que el cine no sólo sucedía entre los arquetipos de un sistema rugoso, sino, al mismo tiempo, en la compañía, en la suma de humanidades, de miedos y de coyunturas.

Mientras se trazan las líneas de ese mapa incierto y sin destino, se suman condiciones a ese cine *procesual*: se cruzan la pluralidad y la distinción humana para sostener un acercamiento estético libre, se desvanece el tiempo entre la bruma de la compañía mutua, la palabra se junta con la acción en el espacio y aparece el animal político. Ben Berger (2009), discurriría entre la obra de Hannah Arendt para presentar lo siguiente:

La libertad tiene que ver, pues, con pluralidad, la cual es entendida como elemento constitutivo de la condición humana. Pero para Arendt pluralidad no es idéntica a simple alteridad (otherness); pluralidad tiene que ver con distinción, tiene que ver con lo que se muestra a través de la acción y el discurso. Con las cosas compartimos la alteridad -la curiosa calidad de alteritas que posee todo lo que es-, pero la distinción es propia de la acción humana. En la medida que pluralidad significa distinción, es posible la revelación -en el medio público- de la individualidad de cada uno, de la identidad (whoness) (Berger, 2009, p. 18.).

Desde esta perspectiva, digamos que en *The Other Side* (Louisiana) (2015), Roberto Minervini se adapta a un mundo hostil y extraño, esto incluso ha hecho que

la película sea etiquetada como *documental extremo*, así lo sostiene la investigadora Laura D'Angelli (2016, p. 15). Ella somete la película, en primera instancia, al duelo entre ficción y realidad, y en segunda, a la posible violencia que podría suscitar una pareja de adictos al *crack* teniendo sexo o inyectándose entre las venas. De lo primero, es importante decir que Minervini ha dejado de moverse en esa preocupación propuesta por la ficción y la no ficción, y frente a la reducción de la película al género de *documental extremo*, podría decirse que se desconoce el lugar de la representación, negar las amplias tonalidades de la experiencia compartida y establecer una cierta aproximación moral a una pareja que en su humanidad transita por su territorio bajo una decisión propia, una opción suscitada por el mundo que se habita y por cómo se adaptan a él. Así las cosas, es la distinción de esos seres humanos la que persigue el filme, ellos, despojados de cualquier prejuicio, no son más que un hombre y una mujer viviendo en medio de un espacio con códigos propios, un mundo que podría ser un dragón que quiere tragárselos pero ellos sobreviven, navegan y se aman.

D'Angelli (2016), luego continuaría buscando un lugar para la obra de Minervini, incluso, en lo que Bill Nichols llamaría documental de observación, "Fly-on-the-wall". En palabras del director italiano, el lugar en el que pudiesen meterlo, se queda corto al lado de lo que le propone la experiencia a Minervini, eso que nadie podrá arrebatarse jamás y mucho menos contenerlo en el pálido lugar de las taxonomías:

Y, solo a través de la experiencia puedo evaluar si algo pertenece a una historia o es interesante para la historia que yo quiero contar, entonces lo evalúo a través de la experiencia, también eso porque a nivel político-ideológico no creo en las ideas, en la rigidez de las ideas. He vivido en un contexto familiar extremadamente político donde las ideas han ido muriendo, las ideas elevadas, las ideas políticas que fracasaron, ha habido mucho de esto también. Entonces de forma muy parecida ir con una idea de lo que es la representación de la realidad no me satisface, para mí es solo la alarma, esto no es lo que quiero hacer. A través de la experiencia fui buscando, haciéndome preguntas, más que buscando respuestas, haciéndome preguntas (Minervini, 2021).

El director italiano esboza una defensa intensa de su experiencia propia en la relación con su acto creativo, esto es, experimentar el mundo mientras se hace una película le permite enterarse de su propia relación con las humanidades al frente de la cámara y de esas humanidades expandiéndose para ser filmadas. Al respecto, el filósofo Martín Buber nos permite presentar lo siguiente:

Se dice que el ser humano experimenta el mundo en el que vive. ¿Qué significa esto? El ser humano pasa por la superficie de las cosas y las experimenta. Extrae un conocimiento de su constitución, una experiencia. Experimenta lo que hay en las cosas. Pero no sólo las experiencias le acercan el mundo al ser humano. Pues le acercan un mundo que nada más consiste en eso, y eso, y eso, y en él, y él y ella, y ella, y eso. Experimento algo (2006, p. 13.)



Foto 11. Fuente: *The Other Side* (Louisiana) (2015), de Roberto Minervini.

Por supuesto que lo cinematográfico podría no moverse del lugar estrictamente relacionado con las sustancias técnicas propias del arte, quedarse en lo que Béla Balázs -el guionista, investigador, escritor y teórico húngaro, definiría como una buena o mala película (1972), habitar en el espacio de lo definido por unas formas arquetípicas claras y establecidas en el oficio de los años. Sin embargo, el cine en su propia rebeldía encontró preocupaciones de otro tipo, esto no quiere decir que Balázs no las tuviese en cuenta, pero su reflexión, al menos en *El hombre visible o la cultura del cine* (1972), daba vueltas en la forma de un arte que con el paso de las décadas descubrió un potencial que superó la suma del aparataje técnico, la psicología de un personaje o la decisión consciente del valor de un plano. La destreza visual de la dirección ha estado acompañada por la pluralidad que se sitúa en la experiencia, aquel espacio otro (heterotopía) suscitado

en el encuentro de seres humanos diversos, inquietos y en procesos individuales y sociales de transformación y confirmación. Altheim lo propuso de este modo:

La política introduciría una ruptura en relación con cualquier modalidad simplemente social de vida: la pluralidad de los seres humanos, en un mundo que constituyen en común, no es asimilable a la unidad homogénea del género humano (...) Arendt afirma que el espacio público se trataba del único lugar donde los hombres podían mostrar real e invariablemente quiénes eran (1953, p, 19.).

Siendo realmente quienes eran, los autores fueron encontrando formas distintas de relacionarse con el cine. Algunos han deambulado por ese espacio otro que responde a un oficio *de la paciencia*, un cine que no se confiesa con la etiqueta de lo bueno o de lo malo, sino que encuentra su esencia en una suma de factores humanos, militantes, rebeldes y quizás poshegemónicos. De tal modo, se entiende esto como la renuncia a una industria que ha acompañado la historia económica y política de la humanidad durante un poco más de 100 años; estos cines han decidido, por voluntad orgánica y propia, el camino de la travesía, han cambiado la comodidad del estudio de filmación por las grietas de unas historias caudalosas y salvajes, han renunciado al personaje permitido y normalizado por la sociedad culta y de las artes, y lo han cambiado por el ser humano.

Minervini se refirió a ese impulso que en su cine, supera la idea, el hecho técnico y encuentra lugar, nuevamente, en la experiencia. En *The Other Side* (Louisiana) (2015), un par de adictos se aman, se aferran entre ellos a una vida por

fuera de los cánones sociales, son en algún sentido, unos parias que se funden entre deseos, penas y caminos:

Pero también sabemos que lo que está pasando no está al servicio de una idea, entonces es puro amor y no deja de ser una insurrección contra el sistema, no deja de ser algo al margen, viene de lo que es tolerado en el mundo del cine, pero está hecho es con mucho amor, y eso me pareció muy potente, me dicen: Roberto, vino y filmó esa escena con tanto amor, de sexo, con amor, pero lo que yo aporté es esa idea de la valentía de querer hacerlo, que yo estoy con ustedes, porque esto ya está con un cine que censura estos momentos, pero luego la forma en la cual se genera este momento es diferente de la idea que tenía yo. Y cuando hablo de forma, también hablo de forma cinematográfica, también tuve que filmar así en algún momento, al servicio de lo que estaba pasando al frente de mí (Minervini, 2021).

Trazar un mapa podría avalar la aparición del lugar tangible, de la ciudad o el poblado que se puede visitar porque existen sus huellas y una línea que conduce a ellos. Sin embargo, trazar un mapa no está en las condiciones del cine que hoy visitamos, por supuesto, las películas existen y se pueden ver, pero ellas resultan de búsquedas individuales, de voces y miradas que desconocen -incluso por accidente- la argucia hiper-establecida del relato cinematográfico, y aparecen en cualquier latitud del planeta y en condiciones absolutamente disímiles y extrañas entre sí.

En conversación con el director mexicano Nicolás Pereda (2021), apareció una pregunta inquietante por el concepto de marginalidad. Pereda argumenta que no la sentía posible o presente en su cine, porque este no resulta de indignación

alguna o de un proceso reaccionario suscitado por algo. De hecho, él plantea que muchos de esos cines se le hacen problemáticos porque las indignaciones duran mientras termina la película. Y es en esa misma indefinición o persistencia de ideas distintas que se conjuga en el espacio distinto para estos cines, el mismo Pereda diría de sus visitas a diferentes festivales en el mundo:

Estás en una mesa, estás charlando con gente que se dedica a lo mismo que tú, que los invitaron al mismo evento, pero que están a mil años de distancia de tus intereses, lo que hacen, eso... ¿si me entiendes?, entonces si uno lo ve todo como un conjunto claro que es marginal, pero eso es únicamente porque el cine está pensado todo en el mismo saco, entonces uno ve productores que hacen películas muy comerciales, para cierto universo; y una película totalmente rara para otro universo, y es como si fuera lo mismo todo, pero creo que siempre hay intenciones diferentes y hay circuitos diferentes (Pereda, 2021).

Con este argumento el director mexicano ayuda a comprender la complejidad de las distintas aristas, es decir, estos cines no se miran de una única manera: por su relación taquillera con el público, por su visita endemoniada a todo festival posible, por sus cualidades técnicas o cinematográficas e incluso por una simple propuesta de hibridación. Son cines hechos de sustancias móviles que se transforman en la mirada ajena, cines, como en el caso de Pereda, que han resultado de la relación con directoras como Chantal Akerman o en la posibilidad, que el mismo director plantea, de salir a filmar entre amigos. O cines, como en el caso de Minervini, que se erigen sobre la experiencia, sobre la capacidad de adaptarse al otro y a los otros y la posibilidad de sostenerse mutuamente porque

creen en el camino por recorrer, aunque incierto... camino. Una especie de salto que hay que construir para no caer.



Foto 12. Fuente: *Verano de Goliat* (2010), de Nicolás Pereda.

Este espacio otro, volviendo a la heterotopía de la que hablaría Foucault, se autoindetermina, y no por ello significa que sea un lugar de soledades y distancias irreconciliables, por el contrario, es evidencia de inquietudes que a final de cuentas conversan entre sí, a pesar de las similitudes imposibles. Al respecto declarararía Pereda:

Yo no me he sentido marginal porque justamente como he conocido a tanta gente que hace las películas como yo, y hay tantos circuitos que existen para este tipo de cine, que es difícil sentirse solo. Entonces simplemente siento que es más parecido como a los subgéneros, las subculturas, que son marginales, ¿yo qué sé, tal vez?, pero nunca me he sentido solo, siento que son y somos como universos paralelos (2021).

Jorge Luis Borges, en *“Del Rigor en la Ciencia”* (1946), escribiría justamente sobre la misión trazada a través de los mapas y sobre las generaciones que se enfrentarían a ellos, el mapa que se figura para ubicar los lugares definidos, para definirnos con relación a los espacios, también ha de ser roto por la suma de las experiencias, hasta convertirse en reliquia y no en código inapelable. En el texto el narrador cuenta:

En aquel Imperio, el Arte de la Cartografía logró tal Perfección que el mapa de una sola Provincia ocupaba toda una Ciudad, y el mapa del Imperio, toda una Provincia. Con el tiempo, estos Mapas Desmesurados no satisficieron y los Colegios de Cartógrafos levantaron un Mapa del Imperio, que tenía el tamaño del Imperio y coincidía puntualmente con él. Menos Adictas al Estudio de la Cartografía, las Generaciones Siguietes entendieron que ese dilatado Mapa era Inútil y no sin Impiedad lo entregaron a las Inclemencias del Sol y los Inviernos. En los desiertos del Oeste perduran despedazadas Ruinas del Mapa, habitadas por Animales y por Mendigos; en todo el País no hay otra reliquia de las Disciplinas Geográficas (Borges, 1946).

Así las cosas, trazar el mapa de un lugar que no existe pervierte la intención y la convierte en esfuerzo árido, y, el hecho de encontrarse en medio de los caminos no significa, necesariamente, la existencia de un lugar inalterable.

2.2 Un animal

“Si la política no es el mal, es por lo menos una racionalidad adaptada al mal, es decir, una menor racionalidad y un mal menor”

(Revault D´Állones, 2010).

Permitir que el otro sea y exista entre sus propios códigos, hacer del espacio un territorio en constitución y acompañar una travesía, cualquiera que sea. Habitar lugares distintos, algunos borrosos y a mitad de camino; los lugares del privilegio, los del desasosiego, los tantos lugares y los no lugares. Por allí van algunos seres humanos en manada y por allá caminan otros fragmentados y solitarios. Aparece la tempestad del individuo, esa que por dentro moviliza todas las fuerzas y rompe la comodidad engañosa del *status quo*, no existe la versión absoluta porque se es un caos que bulle constante y una desazón en el ejercicio de habitar unas coordenadas, unos estatutos que demandan un comportamiento obligado, no consensuado.

Esa fuerza decidida a ponerlos a todos de un lado o del otro no importa y desaparece, hay quien se desliza por este mundo y no se cubre, resiste. Se es también una naturaleza combativa que no se acomoda a los designios de las sociedades del control y la desesperanza económica, se es militancia no porque se reaccione sin filtro ante el mundo que sucede afuera, sino porque se está en movimiento continuo, las condiciones transmutan y solo el signo del amor permanece. En esa versión del ser humano indómito también se construye el ejercicio de la política, de habitar un espacio y decorarlo, llenarlo de humanidad,

ruidos e ideas. Revault d'Allones lo diría como: "Somos por naturaleza (*physei*) animales políticos porque -seres dotados de logos- es en el seno de una comunidad política donde somos capaces de actualizar las potencialidades propiamente humanas" (2010, p. 84.). Ese animal capaz de conocer, interactuar y razonar tiene entre sus manos el peso de la forma y sobre ello decide. Ese animal político se reconoce entre su propia morada como aquel quien establece las maneras de operar ante la vida, ante los designios naturales que no se controlan, pero sí se habitan.

Roberto Minervini se ha detenido frente a esos individuos y les ha mirado, ha permitido que ellos le miren y les ha invitado a construir en conjunto el mundo de una película, a permitir que esas miradas de parte y parte sean el pretexto para existir entre la bruma, entre esas sociedades borrosas que no se preparan para la diferencia, empero, lo hacen para viabilizar las condiciones de la masa y el pensamiento sin matices. Ante la desesperanza de la mirada única, aparecen las señales de los otros cines, el palpito de unas humanidades juntas que no renuncian a sus demonios, a sus adicciones o al frenesí de la fe y la creencia religiosa.

Daniel tiene 13 años en *Low Tide* (2012), él comparte una casa con su madre, una mujer que va y viene, la constante ausencia de ella lo pone a él frente a la dicotomía de la soledad y la libertad absoluta. Es decir, Daniel opera entre los claroscuros de la sociedad que controla y las leyes de la naturaleza que no obedecen ni escuchan a nadie. Esa soledad que duele está en constante tensión con esa libertad que lo desata y lo engrandece. Minervini logra acompañar a este

niño en una especie de relato puro, a la distancia, lo mira sin prejuicios y le otorga la virtud de tomar sus propias decisiones sin importar las consecuencias.

En las dinámicas del cine de Minervini se pone un mundo en común, y en ese ejercicio, continúa el desafío de adaptarse los unos a los otros, desde todos los lados que coexisten. El individuo aparece entre la pantalla cargando todos los rasgos personales posibles, se le despoja de una postura obligada y se le deja libre: “Empezamos con muchos pensamientos, ideas que van y vienen, y en un punto todo ello lo tenemos que filtrar un poco más, porque luego hay gente con quiénes acordamos una manera de fluir y de filmar, hay una dinámica verdaderamente política, y ella nos permite funcionar” (Minervini, 2021). Este acuerdo que resulta en el proceso de hacer una película del director en cuestión, es en sí mismo, el trato que hacen las partes en colisión que se suman en un viaje, uno en el que tener el control no es lo relevante, pero sí que lo es, la posibilidad de ser todo lo cotidianamente imperfectos para permitir que así progrese la humanidad desde las márgenes y las contradicciones.



Foto 13. Fuente: *Low Tide* (2012), de Roberto Minervini.

En ese sentido, Minervini propone un proceso de adaptación entre diferentes, entre seres humanos distanciados por condiciones diversas. El espacio de creación de la obra es en sí mismo un acto político, un ejercicio en el que se comparten posturas, reglas para convivir e interactuar y la claridad de un destino que se persigue, que aunque vago, guarda la promesa de convertirse en película.

Ya Minervini señalará que la poética aparece mientras cobra sentido la relación humana en construcción, mientras se da el proceso de reconocimiento del otro. Para Berger (2009),

Ahora bien, acción y discurso se hallan estrechamente relacionados debido a que la acción humana debe contener al mismo tiempo la respuesta planteada a todo recién llegado: “¿quién eres tú?”. Al tomar la iniciativa, quien actúa no sólo cambia el mundo puesto que se halla siempre entre otros, comparte con ellos el mundo, sino que se cambia a sí mismo, al revelar más acerca de lo que antes de actuar sabía de su propia identidad (p. 19).

Sin el ánimo de moldear humanidades ni de presentar una forma de vida que permita hacer parte de algo, ni catequizar, el cine en discusión logra que la identidad se extienda por un territorio, lo resignifique y se le imprima la huella de aquellos trashumantes, de esos animales que van revelándose ante la cámara, Minervini les convida, como se ha señalado, y entre ellos: “se van determinando reglas que quizás no existían, estén escritas o no, incluso hasta contractuales. Luego de allí aparece el espacio más pequeñito, el embudo, que es la poética, la poética que yo adopto, que no me queda más remedio que perseguirla y defenderla” (Minervini, 2021). “Entonces, en la última parte más filtrada, quizás más refinada surge la poética de la película que se está haciendo. Se empezó desde muy arriba, había un flujo de cosas muy grande y al final, el filtro que viene después, que no era una poética a priori, se va concentrando y fluye de la manera que debe fluir” (Minervini, 2021).

En *The Passage* (2011) el único destino posible es el de lanzarse a la carretera y andarla, en ese periplo propuesto, tres seres humanos distintos en sus matices pero que comparten algunas marcas dolorosas, que han aparecido en medio de sus vidas, construyen un espacio común para convivir mientras viajan, las fracturas íntimas van con ellos y no desaparecen pero sí se juntan con las de todos, no se mezclan pero sí conversan; en tanto sus humanidades se juntan para significar el espacio interior de un auto, o la carretera misma o el agua turbia de un río que servirá para refrescar la intensidad emocional que deviene de las soledades y la desazón, su lugar en el mundo será un territorio cierto, un ejercicio político que les permite acusar a sus libertades individuales y fluir sin ser perseguidos por la

miseria del otro. “El individuo en su aislamiento nunca es libre; sólo puede serlo cuando pisa y actúa sobre el suelo de la polis (espacio público)”, diría Arendt (2019, p. 117.). Es decir, habitar un espacio común desde la más extrema verdad individual, es en sí mismo evidencia de las libertades en junción y en ello se estipula con claridad lo que Arendt considera como política:

La política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos. Los hombres se organizan políticamente según determinadas comunidades esenciales en un caos absoluto, o a partir de un caos absoluto de las diferencias. En la medida que se construyen cuerpos políticos sobre la familia y se los entiende a imagen de ésta, se considera que los parentescos pueden, por un lado, unir a los más diversos y, por otro, permitir que figuras similares a individuos se distinguen las unas de las otras (Arendt, 2019, p. 44).



Foto 14. Fuente: *The Passage* (2011), de Roberto Minervini.

La uniformidad moral, social y estética haría de la política un mal obsoleto. Aún más obtuso e ineficiente si la política no está aquí para entregarle valor a la

volatilidad de las diferencias, para hacer posible la vida por fuera de las márgenes y para fluir entre partículas que difícilmente podrían adherirse entre unas y otras. Si así fuera, se debería considerar el absolutismo como el ente regidor de las relaciones ecosistémicas y humanas. El ser humano estaría enfrentado a la permanencia y a los estados unívocos desde todo punto de vista, es en el caos donde la humanidad se vuelve compleja, hermosa y tentadora, y es en esa humanidad donde el animal político se hace relevante y trasciende:

Cuando yo hablo de cine político, cine militante, me refiero también a que trasciende el cine, no es simplemente cine, va más allá del por qué es una cuestión de ideales, valores y creencias políticas que hemos forjado durante los años, algo que tengo dentro de mí, entonces es parte de quién soy, de mi forma de ser” (Minervini, 2021).

Para Roberto Minervini las complejidades que forjan la personalidad del ser humano son simiente de su acto de creación, y ese acto sucede entre signos puestos en común, contruidos entre los diferentes y en medio del caos que se esparce por los tentáculos que se mueven mientras se hace una película: “Es una desconfianza total hacia todo lo que es el mecanismo de mercado, que genera dependencia, intereses y un círculo vicioso, que acaba la esencia, y todo eso, al final está regido por el mismo factor que es ingresos-ganancias, es solo eso al final...” (Minervini, 2021).

Desde tal perspectiva, el director italiano propone una postura frente a la industria que rodea la creación cinematográfica, ese propósito estético paciente que se ocupa de resignificar la relación entre la cámara, el personaje, y la mirada

también es objeto de la política económica; el animal político se enfrenta a la incidencia de los mercados y a la realidad de los resultados. Minervini continúa su explicación de este modo:

No estoy hablando en términos marxistas, no estoy hablando de distribución de riqueza, nada de eso, solo estoy diciendo que todo ese aspecto que tiende a privilegiar los resultados, que es aprovechar una situación por sobre todo al nivel de lo financiero, el cine no se escapa de este dogma y todo esto no me interesa. (Minervini, 2021).

La travesía que se aventura un autor como Minervini cuando decide privilegiar la experiencia concebida mientras filma, por encima de los paradigmas asociados a producir una película en un escenario convencional o industrializado, es también una decisión atravesada por la política; vuelve y opera la resignificación de un espacio hegemónico y funcional en medio de un ejercicio de disidencia que opera en el límite de lo estético, de la relación ser humano-creación y también, en el modelo productivo. Estar por fuera de la margen suscita una suerte de impermanencia, detona la incidencia de los espacios otros en el destino múltiple de las miradas regidas por la cámara y le ofrece sentido profundo al oficio estético de la paciencia; es decir, deposita la esperanza futura de una película que se filma en la armonía con el tiempo, con la máquina, con el rostro, con el ser que se apresta para devenir personaje, o con el espacio que es deriva constante y jamás inmóvil.

Y en el sentido expuesto, esta política que se erige en la resistencia, en la militancia que defiende alguna postura y no se entrega a los modelos dominantes, propone la versatilidad del mundo cambiante y el signo de la adaptación como

lugares para extender el entendimiento entre dispares y diferentes, esto es, la política se ejerce en la sinapsis de esa relación que se sostendrá entre tantos, un equipo de producción, unos personajes y, a final de cuentas, creadores celebrando un encuentro y viviendo una experiencia. Berger lo resume como “La condición indispensable de la política es la irreductible pluralidad que queda expresada en el hecho de que somos alguien y no algo” (2009, p. 19.).

La mirada que es justamente el ejercicio de posar unos ojos sobre el movimiento de las cosas, ahora tiene el poder de militar entre las humanidades, de proponer que un territorio arroje su propio mapa a la hoguera, de disipar un rostro enfurecido entre la luz de un amanecer que despunta a la distancia (*The Other Side*, de 2015) o de convertir el caos de una comunidad que hierve en una película (*Stop The Pounding Heart*, de 2013). La mirada se propone de un lado a otro, se mira y se es mirado; así se despierta una fuerza común que no teme a las discrepancias:

El aspecto militante tiene que ver como con choque, con imposición. Pero también es algo de construir relaciones, y entonces, ahí es fundamental en todos mis procesos creativos porque yo también escojo voluntariamente ámbitos y gente cuya posición inicial, o por lo menos aparente, es literalmente opuesta a la mía. ¿No?, un contexto religioso, de fe como en “*Stop the Pounding Heart*”, en “*The Passage*” también, la idea de un recorrido de vida a los cuales yo me enfrento. (Minervini, 2021).

Mas allá del espectro relacionado con la afiliación a ideologías políticas a la que se encuentra generalmente asociada la militancia, para efectos del cine de la paciencia se entiende como el compromiso con el otro y con su mundo, también la militancia está percibida desde la búsqueda de hacer un cine por fuera de los

grandes esquemas de producción, con la intimidad como sustancia central, finalmente con la noción de estar en movimiento, persiguiendo una idea.

En este punto de la conversación nuevamente aparece mi experiencia como cineasta : contrario a lo que expresa Minervini y en la mayoría de ocasiones, me he acercado al mundo de mis personajes por equivalencias o puntos de encuentro, y aunque no ha sido la única manera, ha prevalecido. Esa mirada militante de Minervini me propone, quizás, un territorio nuevo para abordar en mi próxima obra o un la aceptación de un escenario en el que fluye mi oficio creativo:

Muchas veces empiezo por algo que está en las antípodas, y entonces el acto de militancia es eso, no es mantener una posición si no hacer que mi posición sea absolutamente explícita, no imponer mi posición, se trata de que sea transparente y ponerlo todo sobre la mesa, para luego generar un debate, eso es lo que pido a los personajes, que sean tan transparentes como yo lo soy, ese es el acto militante que me interesa (Minervini, 2021).

La militancia al abordar la experiencia del otro para ponerla en tensión con la suya propia, podría dar como resultado una explosión de humanidades que, en repelencia o en armonía, logren interponer una demanda ante un mundo que se desmorona entre los egoísmos crónicos y el nulo interés por las señales de los otros. Buber nos permite entender ese doble flujo de entidades en una sinapsis que complementa la visión de un mundo volátil y salvaje que no se rinde ante los rigores de los estereotipos y el poder:

El ser humano se vuelve un yo en el tú. Lo que está frente a él viene y desaparece, los acontecimientos relacionales se condensan y se destruyen,

y en esa alternancia se hace cada vez más y más clara la conciencia del compañero inmutable, la conciencia del yo (2006, p. 33).

Esto signa, de alguna manera, aquella compañía inquebrantable y esa fuerza que obliga a no abandonarse en el camino, de la que nos habla el director italiano.

Esas posturas en tensión y divergencia que se debaten entre las rugosidades de los seres humanos que disienten, toman partido y de manera natural, no obedecen a la regla común, suponen la condición iniciática del sentido amplio de la política, así la mirada adquiere una condición infranqueable y decidida: “yo entré en el mundo del cine sin ningún interés sobre lo que iba a pasar, la discrepancia entre mi visión, lo que hago y todo lo que pasa a la hora de acabar una película, ahora es simplemente un resumen de una experiencia y luego tiene que seguir otras reglas, va al éter y del éter viaja, y tiene sus dinámicas”, apuntó Minervini en nuestra conversación del año 2021).

El director italiano, de manera vehemente y clara, presentaba sus renunciaciones, incluso, muchas de ellas sin un impulso consciente, solo respondiendo a una suma de intuiciones que más adelante se centrarían en *la experiencia* como el asunto climático de sus películas, al menos para él, porque es de lo que él tiene una evidencia concreta:

No controlo el proceso de distribución, no me interesa saber las ventas de mis películas, tengo vendedoras, distribuidoras internacionales pero no pido nunca, lo hacen quizás los productores, pero yo no he pedido nunca reportes de actividad, no sé cuánto se vendió, donde se vendió, donde se distribuyó

la película, no me interesa absolutamente nada, porque son dinámicas, que inevitablemente afectarían la forma en la que yo logro vivir una experiencia porque también eso genera una toma de conciencia de cómo mi película siendo producto en un mercado, pues es más o menos exitosa, exitosa o no (Minervini, 2021).

De este modo, Roberto Minervini establece una distancia clara con los modelos de distribución y exhibición que hoy administran la relación de una película con el público, entendido esto como festivales, plataformas, salas de cine, televisiones, etcétera. Sostiene que “Toda esa dinámica es etérea, es absolutamente peligrosa a la hora de querer vivir esa experiencia que para mí representa hacer una película, redistribuir el control, el nivel de control sobre una película. Todo ello lo que hace, es alimentar la conciencia de la venta de un producto y a mí eso me parece fuera de lugar” (Minervini, 2021).

Esa experiencia tan mencionada por parte de Minervini se trasladó de manera directa a lo que yo estaba experimentando mientras conversaba con él. Experimentaba el sentido del camino quebrado y diferente que supone hacer cine en estos lugares del mundo, en Colombia para ser más específico. Esa búsqueda siempre intensa y peligrosa representaba renunciar a los manuales y relacionarme de una manera sana y constructiva con la espera que requiere hacer una película. Se piensa, se escribe, se produce y se exhibe por fuera de las márgenes, al menos para cineastas de mi tipo. Asimismo, para Minervini la reevaluación del concepto de obra significó una disrupción más en el oficio de él como cineasta: “bueno, ahora hablamos de contenido, ya no hablamos de obra de arte o pieza artística, hablamos

de contenido, ¿dónde queda esa conciencia fuerte e inquebrantable?, ¿dónde va la mirada constante hacia el horizonte?; las consecuencias del producto acabado, el éxito o el fracaso de un producto acabado creo que influencia directamente la redistribución de control y la experiencia” (Minervini, 2021).

Qué sería del oficio de los que se mueven afuera de las márgenes sin la insistencia constante del modelo, de la fórmula o del ejercicio cinematográfico que se sustenta de manera decidida sobre los cánones y el mercado, quienes caminan por fuera de ello son justamente los que alimentan las probabilidades explosivas de los otros lugares, de los espacios por ocupar y de las decisiones por tomar. Se expande la tensión entre las formas instaladas en el pensamiento, al menos de occidente, y las resistencias que operan en las clandestinidades de la subversión cambian las preocupaciones normales de los mercados y de la industria por un proceso y una experiencia.

Ese mundo que se desvanece en sus hegemonías y se resignifica en las otras maneras de habitarlo, haciendo del territorio un paisaje inhóspito que podrá resurgir entre rostridades posibles cuando se mira desde otro ángulo y cuando la preocupación del arte cinematográfico se posa en humanidades antes desechables. El sexo sin artificio, el dolor de la soledad tan crudo como se puede, el miedo, la indignación, la felicidad exorbitante y tantos otros sinos de humanidad, emperifollados por un arquetipo que quiso enseñar e instalar las buenas maneras y las técnicas apropiadas para convivir en estas sociedades. Ese mundo es a veces

destruido por la fuerza del ser humano que no se amilana y que mira en la dirección contraria al plano que ya ha sido filmado:

Lo que los hombres producen pueden destruirlo otra vez, lo que destruyen pueden construirlo de nuevo. El poder destruir y el poder producir equilibran la balanza. La fuerza que destruye al mundo y ejerce violencia sobre él es todavía la misma fuerza de nuestras manos, que violentan la naturaleza y destruyen algo natural -acaso un árbol para obtener madera y producir alguna cosa con ella- para formar mundo (Arendt, 2019, p. 103).

Para formar ese mundo, Minervini, como ya lo mencionamos, encontró asidero en la idea de un cine temerario y corto como el mismo punk-rock. También lo hizo visitando a los ilustrados del arte cinematográfico y persiguiendo sus intereses propios sin dejar lugar a la negociación o al límite. Su obra, que aquí se menciona no como un lugar hacia el que deba ir el cine, si no, como un espacio otro, como un mundo en formación que le arrebatara el tedio y la prepotencia al cine de siempre, es la conjunción de una suerte de herramientas que quizás conforman la paciencia que nos ocupa: la mirada, la experiencia, la disidencia y el respeto por la diferencia; es posible que en esos lugares se trace el camino hacia una poética que se mueve como lo hace la vida, en el palpito diario de las gentes y el universo salvaje que lanza mordidas en todas las direcciones:

Yo también quería hacer cine con cierto ímpetu, en principio, antes de hacer cine, quizás también tenía ese vigor. Luego aparece la voz y uno dice, ese es el autor. Y luego el autor imprime su voz en la relación con unos

intérpretes. Luego aparece la experiencia y eso se convierte en una guía de mi búsqueda, a lo que me quería enfrentar (Minervini, 2021).

Las decisiones tomadas por el director en el transcurso de su experiencia, fueron detonando, de manera incontrolable, la fuerza de una poética que sí involucraba a la paciencia, pero lo hacía después de ubicarlo en el espectro complejo de lo humano. Esto es, un cine que cobra sentido y potencia en la combustión de fuerzas de la naturaleza, del ser humano en relación con ella y consigo mismo y de la posibilidad de habitar un territorio decolonial y furtivo: “Tenía mis ideas y quería provocar, enseñar el dedo medio; al final me di cuenta que tenía que permitir que los personajes lo hicieran a su forma y quizás no a la mía, algunos escogieron una forma muy dura, disonante; hay disonancia en *“The Other Side”* y también una forma mucho más amorosa y mucho más armoniosa en *“Stop the Pounding Heart”*, y quizás en *“The Passage”* también” (Minervini, 2021).

Minervini, descubrió que su papel como director no radicaba en la única y exclusiva intención de levantar el puño con su voz y sus ideas. Quizás, encontró sentido en la posibilidad de militar con su cine en la opción de que las otras voces hablaran y desnudaran sus intimidades frente a una mirada, visitar la armonía de los otros mundos y capturarla entre decisiones conjuntas y transparentes:

Esa armonía, no dejará de tener ese aspecto marginal; esa armonía aparente, armonía de los tonos, del lenguaje, todavía contiene el germen, la esencia de la margen. Todavía son voces fuertes que hablan desde el margen, y eso sigue hoy siendo la idea del cine *underground* neoyorkino, y si hoy sigue siendo así las cosas no han cambiado, todavía creo que el cine

hoy es algo muy monástico, muy fundamentalista, integralista, donde todavía las cosas se juzgan a término de pecado. Es decir, hay unas instituciones hoy que te pueden garantizar la salvación, o pueden definir la vida o muerte de un trabajo, de una obra, de un artista, y hay figuras en nuestro cine, importantes personas que son semidioses, son divinidades, y que tienen este poder y también hay este aspecto, de considerar algo que es un pecado universal, y hay cosas que no tienen visibilidad, a mí me ha pasado (Minervini, 2021).

Dicho esto, aparece nuevamente la hegemonía para afectar el camino en tránsito de los marginales, no se pretende que tal asunto sea entendido como un duelo entre los buenos y lo malos, solo es la evidencia de cómo el pensamiento instalado aniquila las posibilidades de las disidencias y lo hace por defecto. Sin embargo, las corrientes fluyen por entre las grietas que escapan a los arquetipos y encuentran una forma de hacerse y de enfrentarse a los públicos. Como lo menciona Revault d'Allones (2010) se atenta contra la pluralidad, el valor del individuo rebelde que deriva entre sus propias formas, está enfrentado a las dinámicas de la estandarización y de los matices evaporados:

A continuación, asesinato de la persona moral: toda solidaridad se transforma en in-significante; todo individuo queda desposeído, por el anonimato, de su propia muerte y, de manera retrospectiva, del sentido de su existencia pasada, y toda elección individual, toda decisión consciente relativa al bien y al mal, son prácticamente imposibles. Para terminar, anulación de la singularidad, de la unicidad única de cada hombre, reducido a no ser más que un espécimen del animal humano. Al quedar así abolida toda espontaneidad -a saber: la capacidad que hay en el hombre de comenzar algo nuevo a partir de sus propios recursos y del mero hecho de haber nacido-, el sistema exhibe su triunfo en la sumisión de víctimas aniquiladas

aun antes de que, en el último momento, se encaminen a la muerte (Revault d'Allones, 2010, p. 32).

En este orden de ideas, el atentado contra la singularidad deviene de los estados monolíticos y unidimensionales sobre los que se ha construido la sociedad común del arte cinematográfico; lugares determinados por las decisiones políticas, económicas y estéticas de lo que bien podríamos llamar el hombre blanco liberal, una sociedad de carácter binarista (dos polos opuestos, polos de orden exclusivos y excluyentes) que suscita la repetición del estándar y considera el arte cinematográfico un cúmulo de recetas y dispositivos arquetipados. Es en la realidad que este mundo sin matices, de rostro inequívoco y de maneras acertadas, propone, en donde se hace posible el quehacer del artesano y la mirada en transformación, el ejercicio de hacer una película que trasciende e incluso existe sin la bendición de un modelo. Y es en este cine donde acontece la caracterización indefinida de un territorio y sus gentes, de una mirada que cobra sentido en la experiencia y de una política que se hace en el lugar de las resistencias, la bellezas de las márgenes y la vida que supera las dualidades y transita entre el escándalo constante de lo incontrolable.

El cine que bien podría considerarse un arte adolescente, si se le pensara en términos de tiempo y en comparación con las otras artes, se ha preguntado desde siempre, a partir de las rupturas y las disidencias, por las otras poéticas posibles:

Una nueva poética para el cine será, ante todo y sobre todo, una poética “interesada”, un arte “interesado”, un cine consciente y resueltamente “interesado”, es decir, un cine imperfecto. Un arte “desinteresado”, como

plena actividad estética, ya solo podrá hacerse cuando sea el pueblo quien haga el arte. El arte hoy deberá asimilar una cuota de trabajo en interés de que el trabajo vaya asimilando una cuota de arte (García-Espinosa, 2010, p. 7).

Esto podría señalar aspectos comunes en las búsquedas del cine latinoamericano y por supuesto que lo contiene, pero también contiene las búsquedas de los cines emergentes, de una comunidad en rebeldía que hace posible unas formas del cine a toda costa, tanto en su hacer, como en su lenguaje. Sobre esto vuelvo a las conversaciones con Dominga Sotomayor y Nicolás Pereda, en momentos en los que ambos, en contrapunto, reflexionan frente a la etiqueta que proporciona ubicar el cine en un lugar o en otro:

Me cuesta mucho en general en la vida etiquetarme con cualquier tipo de definición. Me pasa cómo lo que dices tú, intentan mucho entenderlo como un cine de mujer, un cine latinoamericano. No solo es un cine femenino sino como blanco latinoamericano, femenino, como contemporáneo, como que siento que me limitan esas categorías. Por más que puedo admirar, sobre todo, directoras mujeres, por ejemplo; no me gusta que mi trabajo sea visto desde la definición (Sotomayor, 2021)

De otro lado Pereda se ubica en lo innegable de las etiquetas y cómo esto se convierte en una herramienta para tabular el cine que se hace en el mundo, incluso y quizás en contradicción, permite encontrar lo que está al margen:

El problema parte, por un lado, de que yo no creo necesariamente que estas etiquetas sean eludibles, o sea, son parte de cómo entendemos el mundo, porque nos encanta andar poniendo cosas en su lugar, y no es necesariamente un problema, es porque también, en general, las cosas son

tantas, hay tantas como para identificarnos con el cine, hay tantas películas y de tantas formas, que si no las colocáramos en ciertos lugares, en otros espacios, sería muy difícil encontrarlas. ¿Cómo sabemos que existen las películas de Roberto Minervini? (Pereda, 2021)

Entre animales políticos y la incertidumbre de los tránsitos, el cine deviene en acto de humanidad y resuelve quedarse en pleno estado indefinido para no traicionar su fuerza tormentosa, ácida y maleable. Afuera de las márgenes la belleza de la vida, que hay de muchos tipos, resplandece.

2.3 Un infierno

Así pues, la evolución de la naturaleza es un proceso dramático. Y este drama tiene que soportarse en el hombre, o sea, allí donde la naturaleza ha alcanzado la suprema conciencia. En él puede hacerse consciente y convertirse en acción libre el aspecto negativo de la potencia, lo carente de regla, lo caótico. Por eso en la libertad humana se da la opción de la nada, de la aniquilación, del caos. El hombre está metido en el ser, pero puede notar la tendencia a desgajarse de aquél, la tendencia a destruirlo. Y esto es el mal. Por medio de su libertad el hombre puede convertirse en cómplice del dios inacabado. El abismo en dios y el abismo del mal en la libertad humana están unidos entre sí. El hombre está unido con dios y, sin embargo, pertenece a su dificultosa herencia también el estar enlazado con el principio nocturno de este dios, con su inacabamiento caótico (Safranski, 2000, p. 82).

El drama de la humanidad se sostiene sobre los pilares más finos de las emociones, todas ellas, como tropas que embisten al enemigo, recubren con una capa delgada las relaciones sociales, políticas, culturales, etc., de los unos con los otros. Allí cohabitan las fundaciones sobre las que el ser humano ha construido su postura blanca y liberal, entre muchas otras del control y el orden inamovible, en un mundo

que se desmorona entre el puño de los capataces porque se sabe indómito, caótico e inapelable. La libertad en estas sociedades del control es, sin más, el sino del mal.

La mismidad, quizás como estado de control puro, allí donde está el ser humano intentando ser un sujeto de identidad y un retrato funcional externo de todo lo que se mueve adentro, establece las normas de la persona y la somete a la presión social de saberse parte de algo, de entenderse miembro sustantivo de un orden social, cualquiera que este sea. Y la trascendencia, que quizás permite extender el acto identitario y desata la travesía incómoda e incierta en el movimiento, en la expansión arbitraria de la humanidad, en el tránsito que sucede cuando las pistas que han dejado los arquetipos no son lo suficientemente atractivas para sostenerse en medio del mundo de las normas y las reglas de funcionamiento. He aquí, un básico binarismo que bien podría presentar unas partes en tensión, un problema y un actor dramático que se relaciona con ello, un par de lugares desde los que podría beber el creador cinematográfico. El arte de contar historias y de replicar el ejercicio de los narradores o el críptico lugar de los poetas, que ocupados en las emociones pueden construir una relación entre su existencia, la de los demás y la experiencia que se suma en un acto de creación estética y cinematográfica. Sin duda alguna, en estas dicotomías no se resume el potente apetito de la máquina que hace cine, pero se entiende un panorama del lugar que propició la aparición de algunas disidencias, miradas anormales y marginales.

En el lecho de los anormales reposa la humanidad después de la compostura perdida, hay un trayecto largo y “meándrico” que se atraviesa en medio de la

penumbra, y, el espíritu de una libertad tendenciosa, se configura entre el espacio vacío, la pulsión de la mirada y la experiencia. Esa situación extraña es en sí misma la suma de las contradicciones de las que se está hecho. Esa imperfección que se ha pactado como marca de la obra cinematográfica es el placer propuesto, el festín de las bellezas que se mueven afuera de las márgenes. El pulso de una cámara que se enciende solo cuando se atraviesa el umbral de quienes están de un lado o del otro para situarse juntos y en conjunción. Todo se deconstruye, se contradice y se expande.

Aparece el infierno de la libertad. Un espacio otro que opera entre la incertidumbre del libre albedrío y el deseo. Un portento de heterotopía donde caben supuestamente todos los rostros y todos los paisajes. Un animal inmenso. Roberto Minervini parece ubicarse bajo el umbral de los que van a liberarse, él atenta contra el *statu quo* radical y persigue, entre sus formas, una raíz que se esparce salvaje por debajo de la tierra, entre las grietas y en los sumideros. El director logra ser invitado a compartir un territorio, a discutir una posición en el mundo, a compartir un tiempo y un espacio, a expandirse entre las ideas:

Cuanto más quieres controlar el resultado, más debes controlar el proceso. Yo creo que controlar el proceso no tiene nada que ver con la visión y la posibilidad artística, tiene que ver con la visión comercial, a mí eso no me interesa. ¿Qué sentido tiene tomar control de un proceso artístico?, cuando yo sé que estoy perdiendo la ocasión de vivir una experiencia, y de dar control a gente que tiene una voz, en la mayoría de los casos, más poderosa que la mía. Si yo me olvido de eso no tiene sentido tomar el control y no vivir una experiencia. ¿Qué puedo decir?, francamente que las consecuencias finales del mercado son enormes (Minervini, 2021).

La política que rodea el hecho de hacer y exhibir una película, es el lugar de la contradicción plena, allí se han configurado unas maneras tipificadas desde las que se financia y se exhibe una película, el lugar de los lobistas cobra todo el sentido en este andamiaje social y el destino del filme lo determina una sucesión de eventos que bien podrían ubicarse en el lugar de lo extracinematográfico. En tal contexto, la libertad desde la que quisiera operar el artista tambalea sobre la cuerda floja que le propone un arte costoso en términos económicos. Arendt diría que “el sentido de la política es la libertad” (2019, p. 61.). Sin embargo, cuando se trata de la condición hegemónica del cine, se hace parte de un territorio en el que otros deciden sobre el destino de las obras, se establece un pacto con un organismo de poder que decide sobre el film y lo hace de manera concreta y rotunda. Propone Revault d’Allones que:

En ese sentido, y a su modo, el pensamiento liberal lleva a un punto culminante la contradicción entre la política y la libertad: el reino de la libertad comienza donde termina el de la política, y la primera se ejerce cuando se libera de la segunda. Y, suponiendo que podamos enunciar la relación de la política con la libertad bajo la forma de una contradicción un poco menos irreductible, la libertad, en tales condiciones, sólo lo es en cuanto nos asegura y nos garantiza -al menos- la posibilidad de liberarnos de la política (2010, p. 13).

Minervini encuentra en la pérdida de control la ruta para reconocer los límites y las posibilidades, y con ello pararse en el lugar de su creación atendiendo a las otras voces, renunciando, quizás, al esquema vertical desde el que suele operar la industria cinematográfica. La libertad, en este caso, podría estar sustentada en las relaciones humanas que se tejen mientras se hace una película, en la experiencia

agregada que nada tiene que ver con una técnica, pues por el contrario, todo tiene que ver con la mirada y con la vida que no permanece inmóvil.

En *The Other Side* (2015), Minervini conversa con la voluntad de un tipo que podría ser considerado un paria en estas sociedades de la libertad ilusoria. Aquellas que administran las fuerzas de los individuos en el rango del orden de los principios y que pretenden la misión moral de distanciarlos del mal. Mark, es un trashumante, y en su relación con la calle dimensiona sus propios modos de actuar, diseña sus propias relaciones con el paisaje, con la rostridad y con la vida. Mark se funde en las fumadas de crack para despejar sus miedos, sus duelos y alegrías. Entre tanto habita un territorio y lo significa, celebra entre los códigos de su lugar en el mundo y escupe el humo de la fiesta que se hace entre sus pulmones.

Al respecto de esta libertad, Arendt plantearía que su lugar de nacimiento no es nunca el interior de ningún hombre, ni su voluntad, ni su pensamiento o sentimientos, sino el espacio entre, que sólo surge allí donde algunos se juntan y que sólo subsiste mientras permanecen juntos. Hay un espacio de la libertad: es libre quien tiene acceso a él y no quien queda excluido del mismo (2019, p. 117).

El problema de la libertad habita en el cine de Minervini desde varias perspectivas. En la feroz participación de gentes marginadas que se configuran entre sus propios códigos y no son juzgadas ni presentadas como elementos exóticos de una sociedad de la exclusión. Se percibe también, en la búsqueda estética de un cine que no renuncia sino que existe entre la experiencia de las

humanidades heterogéneas, en una forma de filmar que se hace fuerte en la paciencia y en una mirada que milita entre las necesidades de los otros y en la verdad innegociable que puede ser una película.



Foto 15. Fuente: *The Other Side (Louisiana)* (2015), de Roberto Minervini.

Safranski (2000) sostiene que “Rousseau comenzó su obra de liberación con el descubrimiento de su sí mismo” (p. 134). Así pues, podemos decir que en la comunión con su entramado íntimo y con el drama de su propia identidad, entre sus propias voluntades y disputas, el autor que nos ocupa va encontrando un camino minado por lo irreconocible, la sorpresa y lo inadvertido. Propone Safranski (2000) que “Quien quiere expandirse o absorberlo todo en sí, quien exige una transparencia completa, nota que todo lo que se resiste a eso, o sea, el otro, se convierte para él

en extraño e incluso en enemigo. Le sucedió algo parecido con la experiencia de la libertad como espontaneidad creadora (2000, p. 140).

Así pues, por fuera de las márgenes pulula la vida en su multidimensión profunda, la naturaleza ratifica su hado indomable y deja abierta una grieta que le huye a la precisión del mapa y las coordenadas. Esa emancipación creadora presenta un problema escabroso para el control de los negocios y del comercio, nuevamente, el mal se posa como una sombra porque los libres proponen la divergencia y la alteración de lo regularizado y la norma. Safranski lo presentaría como “La libertad del otro hace que el mundo se transforme en un caos impenetrable y peligroso. ¿Cómo es posible permanecer en sí?...” (2000, p. 149).

Minervini entiende que al hacer una película ocurre una conjunción de mundos distintos, se establecen unos lugares de encuentro y se hace posible la transparencia como eje mediador. Es decir, la búsqueda de esa libertad esquiva y pendenciera, supone, en contradicción, establecer una suerte de normas que permitan lograr la película como propósito:

Si tú estás ahí, si quieres que colaboremos, pues aquí estamos para jugar con las cartas abiertas. Yo no hablo de ti, tú no hablas de mí, pero sí hablamos de nosotros. Vamos a ver cuánto podemos respetarnos y aguantar ese espacio que vamos a cohabitar por mucho tiempo, si no, nos vamos a matar. Entonces la militancia es encontrar una convivencia, una tolerancia y eso se hace otorgando visibilidad a la esencia de cada uno, a los pensamientos y a las creencias (Minervini, 2021).

Sobre esa delimitación de los espacios explica Arendt: “Es tan difícil darse cuenta de que debemos ser realmente libres en un territorio delimitado, es decir, ni empujados por nosotros mismos ni dependientes de material dado alguno” (2019, p. 45). Aclara que “Sólo hay libertad en el particular ámbito del ente de la política., y que ante esta libertad nos refugiamos en la necesidad de la historia. Una absurdidad espantosa” (Arendt, 2019, p. 45).

Compartimos un espacio común esquivo a la diatriba, diseñado para contener el rumbo de las cosas y soportarlas sobre los hombros del arquetipo, esto es la política, la cual sorprende por su intención amañada de capturar el disenso y otorgarle una aparente trascendencia y hacerlo creer relevante y definitivo. Sin embargo, esa antítesis que propone la política en su intención de mantener las cosas en su lugar y de configurar el orden como ente regidor, da origen al infierno de la libertad, al mal entre los seres humanos que representa el margen, la idea extraña, lo amorfo y lo inclasificable. Esa libertad conduce hacia territorios sin mapa, genera las condiciones para mover de manera estrepitosa las bases que fundamentan y hace de esta poética de la paciencia, un murmullo necesario en medio de esas paredes densas. Safranski (2000) dice que:

Libertad significa actuar y hacer que el ser crezca, tanto en lo bueno como en lo malo. A través de la libertad logramos un sí mismo que no permanece cerrado en sí, sino que sale afuera. La libertad convierte las -afecciones- del alma en acciones. La aspiración a estar cerca de sí, a la beatificadora quietud y unidad, rechaza lo extraño; en cambio, la libertad, como movimiento, conduce afuera, hacia la lejanía. La libertad es el principio de lo creador y del movimiento (p. 145).

En *Stop the Pounding Heart* (2013), Sara cuestiona el lugar que sus padres le han ofrecido, ella proviene de una familia de criadores de cabras que han levantado a sus 12 hijos persiguiendo con vehemencia las señales que han recogido de la biblia. Su devota familia es la única señal que ella tiene del mundo. Sin embargo, un sentimiento que se construye en su relación con Colby, un joven vaquero, hace que ese lugar de las certezas se revuelque ante la crisis de la duda y la posible sombra del mal de la libertad. En este punto de la reflexión sobre la libertad citemos a Safranski (2000) cuando sostiene que: “Aunque la voluntad comienza oscura, contiene la potencia para hacerse clara. De todos modos, se da en ella además el drama de la libertad y, con ello, del mal. Comparece el mal cuando se invierte el orden de la voluntad, cuando allí donde se ha abierto paso ya la luz, a saber, en la conciencia humana, se alza la propia y egotista voluntad oscura sobre la voluntad universal, cuando la inteligencia, la luz de la razón, es utilizada solamente para fines egoístas” (p. 69).

La contradicción que suscita Safranski al presentar la libertad como el mal en sí mismo, pone en tensión, lo que las autoras Revault D’Allones y Arendt proponen, puesto que son puntos de vista distantes y distintos sobre un mismo problema. Justamente es esto lo que hace de este cine por el que transitamos, un espacio otro capaz de transformar las sustancia de una cosa a través de las múltiples y variopintas miradas de los otros.



Foto 16. Fuente: *Stop The Pounding Heart* (2013), de Roberto Minervini.

En esa crisis, Sara profundiza sobre el drama de sus propios deseos y esto la sacude, la embiste con la fuerza de un toro obligándola a perseguir una pulsión que la ubica por fuera del margen de su, hasta ahora, espacio propio. Minervini ha seguido trabajando con aquella familia y su nueva película, hoy en proceso de posproducción, esto ha resultado del trabajo en conjunto con ellos. Sara, y esto sucedió después de *Stop the Pounding Heart* (2013), ha abandonado su casa materna para iniciar su propia búsqueda, para entregarse a su propio movimiento.

Esa figura propuesta por Sara se traslada a las huestes de la creación cinematográfica, así, el infierno de la libertad florece. En el caso de Minervini, en respuesta a las dominatrices del destino de una película: “Tenemos un problema que es ético, creo, el *statu quo* en el cine. Estoy convencido, fundamentalmente, de que pese a los discursos y la retórica que viene desde las plantas altas del cine, los festivales y esas cosas, son, en su mayoría, un subproducto al servicio del mercado,

no tiene nada que ver con el arte o con el autor, eso es una manipulación, es una política consciente, es una apropiación total del trabajo de un autor, y es un juego del mercado” (Minervini, 2022). Aquí el director hace alusión específica a los procesos de curaduría, a las convocatorias de selección que nos someten como artistas alrededor del mundo, al drama de la espera y al espanto de la incertidumbre.

Cientos de miles de directores, año tras año, ansían ser descubiertos, junto a su película, por el orden conformado en el poder de los festivales. El resultado será producto, en una pequeña medida, del azar y, en gran medida, de la bendición que se le otorga a los equipos de producción en bazares, cócteles y procesos de desarrollo. Es decir, el cine cierra sus puertas alrededor de alguien o de algo, y permanece y se extiende en la brutalidad del control: “pero la libertad que entra en el terreno de las muchas libertades tiene que descubrir que el mundo puede estar lleno de enemigos” (Safranski, 2000, p. 146).

La sofisticación o el discurso empobrecido por la mirada exotista y los turismos cinematográficos, reduce, de manera dramática, las posibilidades en el destino de las expresiones emergentes o rebeldes, militantes o marginales. El cine del pecado que no se persigna ni se arrodilla ante los modelos del paradigma, atraviesa en su propio movimiento, un camino minado de intereses extracinematográficos, sociales y de mercado. Roberto Minervini se detiene y me busca a través de la pantalla, respira:

Entonces, al cine se le quita la humanidad, por definición, eso es lo que creo, no existe un espacio para la humanidad. la humanidad y la venta a veces no

encajan, y allí tenemos un problema más grande, se prefiere la ilusión de la realidad que la realidad. Es decir, puede haber escenas de amor, y puede haber escena de amor explícita tanto como escenas de autodestrucción, pero tiene que ser una alusión a la ficción, porque tienen que mantener siempre la válvula de seguridad, que esto es un poquito el hecho de que quizá no sea real, que no te tienes que enfrentar a algo que te lleva un tsunami de emociones, y entonces creo que hoy en día el problema del miedo a lo real y lo imperfecto a causa del cine, deja de lado completamente al aspecto humano, creo que el autor es deshumanizado (Minervini, 2021).

En palabras de Arendt, no es la extinción de lo político, que en este caso, hace parte del circuito que rodea la vida de una película, lo que daría lugar y permanencia a la mirada marginal, sino, la marginalidad en sí misma. En esos territorios fantasmales y de figuras difusas, sobrevive la esperanza para un cine que responde a pistas distintas a las del mercado o la sofisticación de los proselitismos. Arendt piensa que esta esperanza es:

Ahora bien, esta esperanza es desde todo punto utópica si por política se entiende -cosa que generalmente ocurre- una relación entre dominadores y dominados. Desde este punto de vista, en lugar de una abolición de lo político obtendríamos una forma despótica de dominación ampliada hasta lo monstruoso, en la cual el abismo entre dominadores y dominados tomaría unas proporciones tan gigantescas que ni siquiera serían posibles las rebeliones, ni mucho menos que los dominados controlasen de alguna manera a los dominadores (2019, p. 49).

El infierno de la libertad, justamente esa libertad creadora que ubica a directores como Minervini por fuera de la margen, ese mal expreso del que Safranski nos habla, surge de una especie de militancia intrínseca, la humanidad que se

desprecia a sí misma y se somete a procesos de tamizaje y limpieza constante, da origen, en justicia, a las miradas insubordinadas y rebeldes. En tal contexto, la incertidumbre adquiere un valor inconmensurable en la medida en que hay quienes aprenden a navegar y moverse dentro de ella. El miedo desata el entramado y el trazo de la creación. El paisaje adentro de nosotros mismos, adquiere la potencia de la luz porque emerge de entre las entrañas, se posa frente a la mirada y permite el espacio otro.

2.4 Las películas de los enfermos

*“El conocimiento tiene como consecuencia una relación rota con el mundo”
(Safranski, 2000, p. 103).*

Saberse parte de un mundo devastado por los intereses y la hipocresía humana, hace que el conocedor se aparte de la comunidad que, sin dudarlo, persigue y camina junto a las hegemonías. Hacerse diferente resulta de una condición relativa a la experiencia y al descubrimiento profundo de las otras aristas a las que ella conduce. No se trata de una mera pulsión hacia la intransigencia ni la idea de enfrentarse al mundo y prenderle fuego, es más bien, una condición que otorga la conciencia del tiempo y del espacio, el saberse parte de un universo para nada absoluto.

Así pues, la señal de la enfermedad se le otorga, de manera sistemática, a todo aquello que no responde a un conducto normalizado, a esas filtraciones o grietas abiertas que derivan en otros cines, en otras formas de hacer cine y en otros

caminos hacia la construcción de una relación con los distintos públicos. Safranski, dice que Hobbes sostiene lo siguiente: “lo que convierte al hombre en un peligro para sí mismo y para los otros no es su naturaleza -inconsciente-, sino su conciencia. El hombre se convierte en un riesgo no por tener tendencias instintivas, sino porque es un animal dotado de conciencia” (Safranski, 2000, p. 102). Así las cosas, ese espacio otro de los extraños y los amorfos resulta de un ejercicio de liberación ante los códigos preestablecidos, tiene como base la disidencia, que no se hace entre las fauces del aparato industrializado y que las preocupaciones distan del lugar del mercado y los resultados en taquilla.

En este espacio otro, los cineastas persiguen las coordenadas fracturadas de la mirada propia, atisban el acto dramático en las humanidades que se desdoblán y revelan los paisajes que llevan adentro, y se juntan también, con el tránsito imparable de la vida que se cuele por entre la cámara. Julio García-Espinosa dice que hacia 1970 el cine era imperfecto. Un cine que podríamos llamar enfermo, porque en la vida misma, se ha visto afectado por la incidencia de las otras bellezas, esas que no se resumen en los ejercicios de monumentalidad cinematográfica, sino en las afecciones, en la bilis espesa que recoge la fragilidad de la vida, la esquizofrenia de la poesía y el pecaminoso tránsito de los extraños:

Tradicionalmente se ha considerado que los problemas para el arte no están en los sanos, sino en los enfermos, no están en los normales sino en los anormales, no están en los que luchan sino en los que lloran, no están en los lúcidos sino en los neuróticos. El cine imperfecto está cambiando dicha impostación. Es al enfermo y no al sano a quien más le creemos, en quien

más confiamos, porque su verdad la purga el sufrimiento (García-Espinosa, 2010, p. 7).

En el sentido aquí propuesto la enfermedad es una línea de fuga, un fallo en el sistema y un agujero negro. Es también una opción más en un ecosistema lleno de pliegues y de síntomas difusos. Esa enfermedad es también un laboratorio político, un concepto que se asienta sobre el tenor de un cineasta que, como lo hemos anotado, mira y es mirado. El flujo no se agota en el poder que podría otorgar la cámara, por el contrario, se amplifica cuando la obra sucumbe en la extensión de un territorio indefinido, en el poder magnético de los personajes que se abren de par en par, sin eufemismos ni dilaciones. Ese proceso temerario, que en el lugar de Safranski emerge de la conciencia, es sin duda, una pieza más del placer atado a la obra cinematográfica. ¿Qué sería del cine sin lo inacabado y lo imperfecto? y ¿qué sería del cine sin la humanidad revoltosa e incodificable?: Leamos las palabras de Revault d'Allones sobre este asunto:

Empero, ni los males de la dominación ni los de la servidumbre, ni las razones del heroísmo ni las de la bajeza, ni el gusto de matar ni el de morir, permiten aprehender la experimentación política de un siglo que ha traído el infierno a la superficie de la Tierra. El infierno, instalado en ella antes y después de la muerte, es el lugar donde la vida desaparece mientras el hombre aún está vivo, donde el material humano -que ya no tiene nada de humano- se arrastra interminablemente a la espera de una muerte que ni siquiera es ya una muerte, de modo que no se sabe muy bien si dicho material pertenece al animal, a la bestia salvaje o al hombre (2010, p. 17.).

Habría que valorar el arte de huir o de caminar por fuera de la margen, en donde queda la evidencia de la renuncia a los absolutos y a las verdades prefabricadas. Este mundo en las garras de los salvajes se transforma, transita entre fuerzas variopintas y hace de la libertad un mal que amortigua el padecimiento que nos propone el lugar fijo de los binarismos.

Finalmente, para no traicionar los universos de la heterotopía y del movimiento inacabado, este cine de la poética de la paciencia no predica ni propone un paradigma, no es dogma para perseguir y renuncia a la idea de reemplazar aquello que funciona para muchos. Quizás sea, como lo fue el cine imperfecto del que hablaba García-Espinosa, un punto de luz amarilla en un espacio repleto de estrellas blancas y brillantes: “El cine imperfecto no puede olvidar que su objetivo esencial es el de desaparecer como nueva poética. No se trata más de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una antipoesía, sino de que, efectivamente, lleguen a surgir mil flores distintas” (García-Espinosa, 2010, p. 9).

2.5 El individuo decidió pararse bajo la lluvia

Roberto Minervini hace de su cine un lugar para exponerse y para transitar en medio de una experiencia inexpugnable, es decir, su mirada está presente en la intención y el punto de vista del cineasta, pero también, está allí para dejar evidencia de un hombre que se transforma, junto a su equipo, mientras ocurre lo cinematográfico. De paso, me transforma a mí como cineasta y como ser humano. De esta manera,

la grandilocuencia del genio detrás de la cámara, es interpelada por aquellas humanidades que se revuelven en un set de grabación. El mal de la libertad, el drama de las supuestas deformidades sociales, la marginalidad que también es presencia política y las estaciones vacilantes e irreductibles de los seres humanos que no permanecen y atacan el territorio en medio de sus propias levedades. Esto que parece ser una decisión en conciencia para enfrentar el proceso creativo, también es resultado de una relación con lo inacabado y lo imperfecto, esto es, la paciencia de saberse inmerso en un cine que no se hace en la claridad del tiempo y el espacio, asuntos que ya son indeterminados, sino todo lo contrario, en la incertidumbre que ellos proponen. Esto dice el director italiano de sus propias transformaciones:

Yo he dejado esa idea de representar una realidad, lo he dejado completamente porque lo único que puedo ofrecer es la realidad de una experiencia mía, es la realidad de una persona y su equipo, que se van a enfrentar e ingresan en un contexto que es territorial y es político, que es humano. Encienden la cámara y conviven un periodo y representan algo que es simplemente un producto de la interacción entre esta gente como yo, y ellos (los personajes). Es la única cosa que hay. Y si esto es lo que adoptamos como realidad y como verdad, entonces la película es testamento de una verdad que es limitada en espacio, en tiempo, en un contexto histórico, en un contexto territorial e histórico-político. Si cada vez que intentamos abstraer, es decir, hacer una abstracción de eso, yo creo que una película pierde completamente su validez, no tiene sentido (Minervini, 2022).

El individuo decide pararse en la mitad de la autopista en desobediencia, la insurrección se presenta porque la ley así lo determina. Es decir, el orden de las cosas produce una regla que carcome el espíritu y rasga, entre dolorosas mordidas,

la piel de los marginales y diferentes; ese orden produce desconfianza y asquea a los inquietos, no hay lugar que pueda contener las fuerzas creadoras de las conciencias múltiples y heterogéneas. “La conciencia, -dice Safranski (2000)-, hace que el hombre se precipite en el tiempo: en un pasado opresivo; en un presente huidizo; en un futuro que puede convertirse en bastidor amenazante y capaz de despertar la preocupación” (Safranski, 2000, p. 13).

Minervini se ha parado entre los terrenos movedizos de la experiencia, seguramente en ella cobra mayor sentido el acto de transformación y el tránsito, las estructuras determinadas por el tiempo de las hegemonías se fracturan y la preocupación da origen a las disidencias, a las miradas subversivas. “Todo sería más sencillo si la conciencia fuera simplemente ser consciente. Pero ésta se desgaja, se erige con libertad ante un horizonte de posibilidades. La conciencia puede trascender la realidad actual y descubrir una nada vertiginosa, piensa Safranski (2000, p. 13).

En el valor de la experiencia como parte de la obra cinematográfica de Minervini, aparece una línea de fuga que amplifica otras posibilidades, los arquetipos se ponen en duda para significar lo que hemos llamado los espacios otros; la novedad no reside en el resultado película, sino en la preocupación auténtica por la diferencia. Esto es, no una mirada desde la condescendencia y la empatía, sino, el ejercicio complejo de ser atravesados por la dignidad del otro y una renuncia a los binarismos que han determinado las historias de las sociedades

occidentales. Esto dirían Deleuze y Guattari alrededor de las fugas y las transformaciones suscitadas por el movimiento:

Como si constantemente una línea de fuga, incluso si comienza por un minúsculo arroyo, fluyese entre los segmentos y escapase a su centralización, eludiese su totalización. Así se presentan los profundos movimientos que sacuden una sociedad, aunque sean necesariamente “representados” como un enfrentamiento entre segmentos morales. Se dice de manera equivocada (...) que una sociedad se define por sus contradicciones. Pero eso solo es cierto a gran escala. Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares. Siempre fluye o huye algo, que escapa de las organizaciones binarias, al aparato de resonancia, a la máquina de sobredecodificación: todo lo que se incluye dentro de lo que se denomina “evolución de las costumbres”, los jóvenes, las mujeres, los locos, etcétera (Deleuze y Guattari, 2000, p. 283).

Durante la huida emprendida por Minervini se determina el valor de la mirada ambivalente, de la duda que persiste y cobra valor en los ejercicios de conciencia. Aquellas autonomías estéticas sostenidas sobre el pedestal del arquetipo, suelen producir un impulso en los temerarios que algunas veces logra revitalizar las elasticidades de lo imperfecto.

La mirada impertinente sacude los cimientos del aparato cinematográfico, lo hace proponiendo una tensión entre las formas que han resultado del diseño liberal y heteropatriarcal de la industria, asuntos difíciles de negar si se revisara con un poco de juicio la historia del arte en cuestión. Esto como defecto podría contener la azarosa condición de estar viendo al ser humano, al mundo, al conflicto y al drama

de la vida desde unas perspectivas normalizadas por el concepto del mercado y la relación con el espectáculo, esto ya es lo suficientemente desesperanzador. Sin embargo, el suero antiofídico producto de dicha hegemonía, ha sido la liberación de la conciencia de la mirada. Unos cines que han construido su poiesis como una oportunidad ante la heterotopía, ante aquello que no está determinado por los cánones de la supuesta belleza cinética industrializada. El precio a pagar por estos ejercicios marginales bien podría ser el fracaso, pero nada más binario que esta reducción atávica sobre el resultado de las cosas, otra vez sobre el orden y el destino. Nada más en contravía frente a la conjunción entre libertad y experiencia,

Al debilitar las antiguas formas de autonomía estética, al romper las barreras, no sólo entre cultura superior e inferior, sino también entre lenguaje literario y otros tipos de discurso, al disolver lo ficticio en todo un mundo inmenso de representaciones y espectáculos visuales que se convierten en tan reales como cualquier referente, la situación posmoderna ha liberado, quizá involuntariamente, nuevas posibilidades y sobre todo ha permitido usos nuevos y diferentes del objeto artístico, debido a la heterogeneidad de sus contenidos, algunos de ellos “intrínsecos” en el tradicional sentido estetizante y otros “extrínsecos” en sentidos que van mucho más allá de las tradicionales concepciones del collage, del montaje, del *cinema vérité* o de la página de ficción en el periódico” (Jameson. 2018, p. 303).

El caos proporciona la oportunidad del nuevo camino, incluso en su propia malformación y la anarquía sucede al acto expresivo, aparece la noción a perseguir y emerge la película. La norma incita a la transgresión. El camino se bifurca en

medio de tantos tramos segmentados por la determinación de nuestras propias sociedades. El pensamiento político permite discernir y juzgar, parafraseando a Hannah Arendt (2019, p. 53). El territorio también se transforma, cambia de estados y adquiere rostridad en la huella que va dejando el ser humano. La experiencia propia y la compartida, permite aferrarse a algo inacabado y volátil, esto significa una y muchas vidas y de ello, jamás se será despojado. Aquel quien ha decidido pararse bajo la lluvia enfrenta el meollo de la etiqueta y el segmento, su oficio le permite atender a las vicisitudes de unos paradigmas que operan como divisiones perfectas sobre una hoja cuadrículada; sobre esta segmentaridad Deleuze y Guattari dicen lo siguiente:

Estamos segmentarizados por todas partes y en todas las direcciones. El hombre es un animal segmentario. La segmentaridad es una característica específica de todos los estratos que nos componen. Habitar, circular, trabajar, jugar: lo vivido está segmentarizado espacial y socialmente. La casa está segmentarizada según el destino de sus habitaciones; las calles, según el orden de la ciudad; la fábrica, según la naturaleza de los trabajos y de las operaciones. Estamos segmentarizados binariamente, según grandes oposiciones duales: las clases sociales, pero también los hombres y las mujeres, los adultos y los niños, etcétera (Deleuze y Guattari, 2000, p. 275).

En el cuadro filmado por el cine de Minervini sobreviven aquellos que difícilmente podrían ser reducidos a la taxonomía de lo binario, volvemos a aquellas gentes que operan desde la marginalidad y paradas en todas sus dignidades posibles. Se les mira no como asuntos exóticos y desde el lente del turista, sino como seres humanos que devienen rostridades profundas y complejas, rostridades

marcadas por el aliento penetrante de la política, de la libertad dolorosa y de la vida intrincada, sublime y egoísta.

En la película *Cuentos de la luna pálida* (1953) de Kenji Mizoguchi, aparece un problema formidable sobre la artesanía y los fantasmas. Allí, quizás, se planteaba la crisis de la mano de obra singular, indefinida y diferente. La película que sucede en el siglo XVI, ya merodeaba sobre el desastre de la modernidad y la sofisticación obligada a la que han sido conducidas estas sociedades nuestras; esto es, la fragilidad de la distinción y la individualidad, siempre ha querido ser reemplazada por la fortaleza de las máquinas poderosas y el impacto de los mercados. En la película, una joven princesa, cuyo padre habría sido asesinado y convertido en fantasma, clama por la compañía de un talentoso artesano de la cerámica, lo invita a su casa aduciendo la compra de varias piezas de su obra para pedirle que la despose. La princesa le cuenta al artesano que su padre siempre admiró el valor de la artesanía y que a ella le enseñó a mirarla y a contemplarla porque allí estaban formadas muchas vidas, muchas experiencias. La princesa cierra sus ideas frente al valor del trabajo del artesano con la siguiente frase: “el fruto de la experiencia es la belleza”. Minervini ha decidido fundar su relación con el cine justo en esa reflexión presentada por la princesa. En la experiencia que se alimenta del movimiento y más tarde se hace inmóvil, el tránsito y la paciencia, allí florece el origen de su belleza.

III. ENTRE EL CAOS, EL SABOTAJE Y EL DESORDEN ESTÉTICO: UN CINE DE LA PACIENCIA

La subjetividad de la militancia es abrazada por un sinnúmero de cineastas en el mundo y quizás esta adherencia tenga que ver con una variedad de elementos distintos: política, libertad, creación, humanidad y experiencia. Esa militancia, entendida como el choque en resistencia (ver capítulo II), también responde a una herramienta para defender una forma propia de crear y de enfrentarse a la labor cinematográfica. Algunos podrían llamarla coherencia, pero en el caso del director que hemos venido exponiendo, obedece, de manera más acertada, a la exploración inacabable. Explorar y estar en movimiento es militar en el lugar de las ideas; a su vez es contemplar y contemplarse, es meditar y mirar hacia adentro y hacia afuera. Es filmar humanidades y fuerzas de la naturaleza.

Ahora será el momento para bordear el caos, la turbulencia y los caudales en conjunción, a partir de los tratados de Michel Serres, también será el momento de extender este ejercicio, en alguna medida dramático, hacia la eternidad y los tiempos pasado y futuro. El arte cinematográfico es el arte de lo inmóvil, aparentemente todo se queda adentro de la pantalla y las fugas que quedan por fuera, también son una película. El caos, el sabotaje y el encuentro de dos cineastas de tiempos distintos tendrán lugar en este capítulo, la fuerza del cine no está atrapada, continúa libre, discontinua y peligrosa. Se encontrará, también, una

secuencia escrita en clave de guion para acompañar dos discusiones en temporalidades distintas entre Roberto Minervini y Abbas Kiarostami.

De otro lado, algunas fotografías de la última película de Roberto Minervini, que aún está en proceso de montaje y posproducción, aparecerán durante el capítulo, no para evidenciar lo que se diga, sino para aproximarnos al futuro.

3.1 La sublimación del caos

El espíritu humano agazapado aguarda por las fuerzas que chocan entre sí y producen el movimiento capaz de atravesarlo, de sacudirlo o de ponerlo en frente del abismo de la condición contemporánea. Ese abismo, en estos tiempos, conduce a la reacción inmediata, al *prime time* de las redes sociales, a las divergencias plagadas de odio y a la negación de la diferencia. Esa colisión que podría suscitar la transformación, la mutación, la creación y lo sublime, hoy se encuentra atrapada entre los nuevos tiempos que se mueven a una velocidad cercana a la de la luz, produciendo una bruma que, en su espesor, atrapa la fuerza de tantos creadores para ubicarlos en lugares definidos, legítimos y auspiciados por las corrientes que controlan la idea y la neutralizan.

Entretanto, otros se despedazan en medio de ese camino de las artes ocupadas por la arbitrariedad, el desorden y el caos. Quizás, los dos factores descritos, no tengan nada de malo, si aquella capacidad de interpelar y de ofrecer la posibilidad de sentir o de aprender a sentir, no se extravía entre este mundo del

pensamiento uniformado por las tendencias y la esquizofrenia político-social sobre la que nos deslizamos.

Volver a la máquina que en su versión mínima atrapa movimientos, luces y ruidos, supone el encuentro con un aparato tecnológico que ha desarrollado los alcances del cine hasta lograr sinos de democratización y libertades algunas. Sin embargo, lo que podría generar otras miradas y voces capaces de pararse en otros lados, choca contra las mareas de los modelos de producción, las cartas de exhibición y la corta vida de los filmes. Las arterias sinuosas por las que se desprenden las otras formas de mirar, las alternativas a la regla, son en sí mismas, el resultado de un caos que surge entre la quietud y el establecimiento; gentes encontrando sus propias formas de hacer cine, de levantarse ante las murallas del presupuesto y la voz institucionalizada de críticos, curadores y otros arquetipos de la industria.

Dicho levantamiento, obedece a una forma del arte que decide sacudirse todo el agobio infestado por las industrias, a pesar de la posibilidad de distanciarse de unos públicos entrenados para ver, oír y sentir, en unas vías de condiciones uniformes o similares. Guattari, en su libro *¿Qué es la ecosofía?* (2015), nos adelantaría algo sobre la “caosmosis” como lugar de pensamiento, esta entendida a partir de la convergencia entre un mundo sintético y atrapado que recurre a la incontrolable fuerza del caos para desatar la mutación y la posibilidad de los otros lugares, de las heterotopías:

La esencia de la máquina no proviene de una continuidad indefinida, ella está en mutación. Para eso, debe intervenir un fenómeno de ruptura, de corte, así como para los individuos captados en el seno de su especie, y entre las especies mismas en sus *filums* evolutivos. Hay vida y muerte de las máquinas tecnológicas, teóricas, etc. (Guattari, 2015, p. 192).

Guattari plantea con genialidad la valía del punto máximo de crisis, -lo que en una película se podría llamar el punto de giro-, esto es para el autor una fuente que dinamiza y controvierte las esfinges agotadas para incursionar en el terreno de la catástrofe, esa que obliga al nuevo levantamiento, sobre otras columnas, cimientos flotantes y construcciones que ratifican el devenir humano, en tanto la mutación da paso a la nueva vida: “La existencia de un colapso entre la mayor complejidad y su abolición es posible. Lo llamo la caosmosis: se puede estar en una relación altamente diferenciada con el mundo, con el entorno, pero también no estarlo, desaparecer, disolverse en el caos. Esta articulación entre los dos elementos permite la evolución, la producción creadora” (Guattari, 2015, p. 192).

En esta poética de la paciencia que se ha ido rostrificando en la simpleza de las relaciones humanas entre pares habita, de un lado, la tenacidad de los amorosos y del otro, la virtud de aquellos quienes se relacionan de verdad y construyen rastros, se juntan y conocen. Quizás, esto que suena como una utopía podría agotarse ante los ojos de la producción, la máquina y la industria. Justamente es en todo lo contrario donde se depositan las huestes de un cine desprovisto del juego perfecto, de estándares seductores o de modelos de propagación monumentales que logran poner una película en la sala más lejana del planeta.

Roberto Minervini ha estado enfrentado al aparato cinematográfico desde el lugar de las disidencias. No obstante, su obra es aplaudida por los circuitos de exhibición en el mundo gracias a su poética de la intimidad y la confianza. Hemos dicho que su trabajo construye auténticas relaciones entre extraños y parias, se trata de la unión entre unas complicidades asentadas en el interés genuino por el infierno de los otros y por el suyo propio. Sus películas no se crean desde la posición privilegiada del incontrovertible, se forjan desde la mirada de eso que nos hace humanos, nos diferencia, nos encuentra, nos distancia y nos persigue.

El olor de los corrales de cabras que se le ha quedado pegado a la nariz a Minervini mientras hacía *Stop the Pounding Heart* (2013), se quedará allí, instalado y adherido a esa paradoja de la relación humana donde todo parece que va a explotar, pero se disipa, o donde se estima que aparecerá la virtud del enamoramiento, pero asoma la cabeza del caos y algo nuevo se descubre. Sobre esta forma de enfrentamiento el filósofo polaco Otto F. Bollnow diría lo siguiente:

En consecuencia, la confrontación con el hecho es la forma en la que algo nuevo irrumpe, perturbadoramente, en el mundo cerrado de la vida humana. El hecho es lo primeramente incomprendido que en su extrañeza amenaza al hombre. Exige que este lo domine, vale decir, lo incluya en el círculo de su comprensión del mundo. Del enfrentamiento constante con los hechos, resulta eso que puede llamarse la experiencia de la vida de un individuo; y con el progreso de esta se despliega al mismo tiempo la comprensión del mundo, que lleva al hombre a adquirir nuevas experiencias (Bollnow, 2001, p. 141).

Minervini, atravesado por la experiencia de hacer cine, recoge pistas de un mundo en cuyas vulnerabilidades se hacen fuertes las evidencias de las vidas que mutan y se mueven, que bailan y se contraen, que gritan y se estropean frente al caudal salvaje de lo arbitrario.



Foto 17. Fuente: foto de Camilo Bonilla. Roberto Minervini durante la retrospectiva hecha en su nombre por la *Cinemateca de Bogotá* en 2019.

El caos se presenta en forma de demonio y de ángel, pues su misión es conducir hacia la debacle del establecimiento y profundizar en las arbitrariedades comunes al artista que hace parte de un mundo roto:

Yo vivo en los Estados Unidos, ¿qué sentido tiene hacer cine?, la verdad es que no lo sé. Hablamos de otra relación con el territorio, tengo que ir a pisar otros territorios, porque cuando piso este territorio parece un cementerio, porque creo que está enterrado mucho del cine y la contracultura está

enterrada, ya la enterraron, ya la cremaron. No sé, ¿qué sentido tiene?. Pero, acá en el *mainstream*, aquí en la élite del mundo, aquí donde todo funciona, donde hay dinero para todo, la contracultura se ha ido enterrando, pero al fin y al cabo el cine deja de ser un lenguaje para mí, y no deja de ser una forma de expresión y no deja de ser un testamento de mi experiencia, entonces eso no me lo va a quitar nadie (Minervini, 2022).

En la conversación con Roberto Minervini se repite el valor de la experiencia, de su experiencia. Su cine es un laboratorio que se pregunta por el ejercicio de estar vivos, enfrentados en tensión con un aparato invisible que ruge, apaga el fuego y cancela. El florecimiento de la subjetividad conduce a una poética autónoma que se aparta de los modelos y se aísla; dicha experiencia provoca el advenimiento del conocimiento de sí mismo y de los otros, del aprendizaje. De tal modo lo explica Bollnow:

Decimos que el hombre hace “sus experiencias”, y empleamos la palabra en plural. Repárese en que los sucesos aislados que el hombre observa distan de ser experiencias: solo llegan a serlo cuando se extrae de ellos una enseñanza general. Las experiencias siempre se refieren a circunstancias generales que el hombre aprende. No basta una observación aislada (2001, p. 145).

Así las cosas, los indicadores de ingreso a ver una película, las críticas en “*Variety*” (semanario estadounidense dedicado al *cine*) o en los blogs grandilocuentes de críticos y pensadores, no controvierten nada de eso que sucedió mientras se filmaba. Solo se abrazan, a ese *momentum*, entre quienes pisaron los territorios de los mapas inciertos, los de aquella heterotopía que cobró forma en el encuentro, en la arbitrariedad y en la catástrofe, en el descubrimiento.

Nuevamente Guattari permite profundizar en el valor intrínseco de la subjetividad y la desobediencia; ahora la subversión es premiada con un largo silencio, el de la experiencia: “La producción por la producción misma, la obsesión por los índices de crecimiento, sea en el mercado capitalista o en economías planificadas, conduce a absurdos monstruosos. La única finalidad aceptable de las actividades humanas es la producción de una subjetividad que autoenriquezca de manera continua su relación con el mundo” (Guattari, 1996, p. 35).

Así es como del caos emerge una poesía, una forma de poesía de las cosas y de la experiencia, la rotunda y salvaje relación del artista con la ruptura y con el surgimiento de su mirada del mundo. Se rompen las cuadrículas de la fuerza creadora y caducan algunas necesidades paradigmáticas:

La necesidad de completar, de responder, o por lo simétrico o por lo semejante, la de llenar un tiempo vacío o un espacio desnudo, la de colmar una laguna, una espera, o la de ocultar el presente desgraciado con imágenes favorables, tantas manifestaciones de una potencia que, multiplicada por las transformaciones que sabe operar el intelecto, armado de una multitud de procedimientos y de medidas tomados de la experiencia de la acción práctica, ha podido elevarse a esas grandes obras de algunos individuos que alcanzan aquí y allá el grado más alto de necesidad que pueda obtener la naturaleza humana de la posesión de su arbitrariedad, como en respuesta a la variedad misma y a la indeterminación de todo lo posible que hay en nosotros (Valéry, 2018, p. 63).

Esa fibra capaz de mezclarse sin disolverse, de nadar sin ahogarse y de mutar sin extraviarse, produce en la erupción del caos una energía que encuentra

un lugar en el nacimiento de la poética. Minervini celebra de su cine el evento sublime de la experiencia, allí está asentada su manera de enfrentar la creación, su dispositivo:

Los dispositivos de producción de subjetividad pueden existir tanto a escala de megapolos como a la de los juegos de lenguaje de un individuo. ¡Y para captar los resortes íntimos de esta producción -esas rupturas de sentido autofundadoras de existencia-, quizá la poesía tiene hoy más para enseñarnos que las ciencias económicas, las ciencias humanas y el psicoanálisis juntos! (Guattari, 1996, p. 35).

Hay que anotar que ese nacimiento, ese origen en el caos y esa manifestación estética autónoma, cobra lugar, también, en la relación con la obra de otros, con aquello que deja una estela de pistas para construir la forma propia de mirar el mundo. Minervini también ha hecho lo propio, él ha recorrido el cine como espectador, como exégeta de lo que otros expresan en la pantalla, presentan de sus mundos y del mundo de sus personajes y lugares:

De repente veo a Stanley Kubrick, Nick Zedd o Wojnarowicz, y empiezo a pensar, me interesan las dos formas de hacer cine pero de forma diferente, ninguna de las dos está contando algo superior, pero me conformo y me interesa el hecho de que pueda agarrar una cámara cualquiera y hacer un trabajo que me represente, y si pudiera sentirme más libre, de contarme; si no tuviera tanto miedo de ser excluido pues lo haría sobre mí también. Tengo millones de historias que contar que me pertenecen, que son mucho más equivalentes a la experiencia de eso del cine, del cine con la "S", que es del pecado, del cine del pecado, mucho más que del cine de lo bello (Minervini, 2022).

Esa búsqueda de lo bello reevaluada por Minervini, podría ser el puente que lo ha conducido a saborear con mayor intensidad el valor de la experiencia. Las turbulencias que le dan sentido a las relaciones humanas y que las confrontan, desatan aquellos movimientos fragosos que motivan la mutación y el devenir película, porque, como dijo el escritor y filósofo francés Paul Valéry:

Si tuviera que elegir entre el destino de ser un hombre que sabe cómo y por qué una cosa es eso que llamamos bella, y el de saber lo que es sentir, creo que elegiría la última, con la reserva mental de que este conocimiento, si fuera posible (y me temo que no sea ni tan siquiera concebible), me revelaría enseguida todos los secretos del arte (2018, p. 43).

Esa mirada de Minervini, que también es la de un inmigrante italiano radicado en Estados Unidos junto a su esposa Filipina y sus hijos, da vueltas por unos territorios que lo activan en el oficio del cineasta, esto sucede en la compañía de los desconocidos e ignorados, en aquellos que gritan en medio del silencio para ganarse un espacio y para ocuparlo entre sus propias ruinas. Asimismo, Roberto Minervini ha venido alimentando su experiencia en la relación con quienes también han decidido moverse sobre terrenos fangosos:

No quiero crear una jerarquía de lo que me fascina primero o segundo, pero desde luego el aspecto insubordinado es fundamental para mí, está clarísimo. Estos artistas buscaban y representaban cosas que no se representan, eso está claro, queda claro, esa es la insurrección, no es simplemente un cine alternativo, sino de la rebeldía y la insubordinación, es un acto político enorme (Minervini, 2022).

En la configuración de sus ideas, el director italiano logró ponerme frente a la tempestad de mis propios caudales, mientras nuestra relación se iba fortaleciendo a raíz de mis preguntas y de la posibilidad que él tenía de pensarse a sí mismo y a su cine; todas las conjeturas clamaban por la validez de las anarquías y los procesos de creación que todo lo ponen en duda. El lugar no era un lugar, quizás era un espacio otro; pero lo que sí era a ciencia cierta era la posibilidad de ir abrazando el movimiento de la naturaleza y de lo humano para vivir la vida mientras se filma una película. Llevar el cine a la vida y no al contrario también es:

el grito de una gente que quiere representar su propia experiencia, se sabía que no iba a ser aceptada porque iba a ser dentro de un contexto político y cultural, no iba a ser aceptada porque da miedo esa experiencia libre, daba miedo cuando hablaban de sexualidad y de roles de género, eso daba muchísimo miedo. Entonces eso era lo que me fascinaba y también el aspecto técnico de este cine entendido como algo muy inmediato, muy instintivo; en el aspecto se iba generando una postura estética, una que en ese caso iba en contra de los típicos parámetros, una estética muy primaria si queremos a nivel técnico, una estética muy desnuda, casi así: cuatro elementos, es como pintar con tierra y agua, es lo que había (Minervini, 2022).

Así las cosas, el caos que podría estar escondido tras la rebeldía de unos cines autopoieticos, también está presente en la obra y en la relación con lo que hemos denominado máquina, en la sublimación de las antítesis, en unas formas de ejercer el oficio cinematográfico desprovisto de arquetipos estéticos y narrativos.

Esa máquina que está ocupada en acompañar el viaje de unas relaciones humanas que fluyen, que se deconstruyen mientras se le da sentido a las fibras de la intimidad compartida y el proyecto mutuo tiene la potencia para contener uno de los mundos de una película; ese que ocurre en el núcleo de la pantalla, gracias, en gran medida, a lo que ha pasado por fuera de ella:

Este núcleo autopoietico de la máquina es lo que la sustrae a la estructura, la diferencia de ella, le otorga su valor. La estructura implica bucles de retroacciones, pone en juego un concepto de totalización que ella controla a partir de sí misma. Está habitada por inputs y outputs con vocación de hacerla funcionar según un principio de eterno retorno. Está asediada por un deseo de eternidad (Guattari, 1996, p. 52).

Justamente en las fundaciones de la estructura se revalúan e incluso se derriban los rasgos hegemónicos del oficio, allí el siniestro opera como rediseñador de las fuerzas de la máquina, la libera y ella, en conjunción con la búsqueda del autor, se desata para acompañar la búsqueda extraña,

La máquina, por el contrario, está trabajada por un deseo de abolición. Su emergencia se redobra en el atasco, la catástrofe, la muerte que la amenazan. Posee una dimensión suplementaria: la de una alteridad que desarrolla en diferentes formas. Esta alteridad la aparta de la estructura, centrada en un principio homeomorfo. La diferencia aportada por la autopoiesis se funda en el desequilibrio, la prospección de Universos virtuales alejados del equilibrio. Y no se trata únicamente de una ruptura de equilibrio formal, sino de una radical reconversión ontológica (Guattari, 1996, p. 52).

El caos, la caosmosis que defiende Guattari (1996), la catástrofe o la hecatombe, han estado allí para propiciar los nacimientos y los bastiones de la marginalidad insubordinada y persistente. Sin embargo, esa contracultura común al movimiento y al cambio podría desvanecerse entre los intereses de las industrias y el control político de los contenidos, incluso la autocensura aparece como la medida escogida para hacer parte de un circuito, para ser notado, muchas veces, sacrificando la posibilidad de sentir y de transformarse mientras se hace cine. Sobre tal asunto se cuestiona Minervini: “¿Para qué hacer cine?, ¿para qué hacer cine hoy en el año 2022? La verdad que me lo pregunto yo también porque el cine no puede prescindir de una plataforma, el cine debe tener su visibilidad para empezar cualquier tipo de dialéctica, hoy en día no lo sé” (Minervini, 2022.)

La relación con el público cierra parte del ciclo de toda película, al fin y al cabo, el cineasta existe para presentarnos su mundo. Roberto Minervini insiste en completar su experiencia y esta seguramente cobra más sentido cuando se abre la discusión y cuando aparece el cuestionamiento,

me lo estoy preguntando, pero las cosas han cambiado mucho, estamos hablando tú y yo justamente de un periodo casi post-Covid, donde las cosas han sido terreno fértil para unas grandes organizaciones políticas, que no las llamo culturas políticas, las grandes Streaming, han pasado cosas donde han tomado control total cuando el mundo estaba en pandemia, y estábamos ahí preocupados por un virus. Ha habido otros tipos de virus que no los hemos parado, ha habido cánceres, o sea la incorporación de unas compañías, la transformación de pasajes de la proyección física al Streaming, extrema ahora, irreversible. La incorporación de unas voces independientes, vendedoras, distribuidoras internacionales, de parte de corporaciones, Match

Factory se ha comprado Mubi, ahora tienen que vender contenido, entonces todo eso ha cambiado alrededor nuestro, no nos hemos dado cuenta, ¿quién se dio cuenta? O ¿cuándo se dieron cuenta de que estamos preocupados por un virus y de repente nos han cambiado el mundo?, me parece que esos grandes servicios de Streaming ya controlan unas plataformas que eran los últimos bastiones de la resistencia, ¿la contracultura dónde está?, no lo sé, quizás sobrevive, tendría que investigar (Minervini, 2022).



Foto 18. Fuente: fotograma cortesía de Roberto Minervini. Actualmente (febrero 27 de 2023) el director se encuentra en el montaje de su última película que será estrenada en 2024.

3.2 El sabotaje y los otros males

Hay una ruptura al final de todos los males, algo se quiebra al terminar la vida que conocemos o la que nos han compartido. La persistente marca de las estructuras del orden no se desvanece, está clavada en el intestino de un mundo atrapado entre

el afán de contener las diferentes fuerzas en pugna y el hacer posible un lugar definido, normativizado y controlado. En este paisaje algunas paredes se agrietan y permiten el ingreso o la salida de otros flujos, el error en el sistema conduce a la epifanía de la diferencia, la rebeldía y el tránsito; es como si el propio mundo en su orbitar constante, encontrara en su naturaleza, la necesidad de resquebrajarse y permitir que fluyan las otras miradas, los otros lugares, las texturas raras, lo extraño y lo amorfo.

El filósofo francés Michel Serres en su libro *"El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio"* (1994), nos permite naufragar en la posibilidad de los mundos en expansión y en cambio, esto amparado en la concepción de una crisis, de una turbulencia que desafía el proceder hegemónico y da vía libre a la traslación y a las fuerzas en mutación. La duda que antecede al movimiento telúrico conmina a los seres humanos que están en procesos de creación buscando desentender la regla, desdramatizar el problema atado a una escena o entregarle a la simpleza de la humanidad en revelación, todo el núcleo de la película:

estar en crisis no significa ya para nosotros un estado infrecuente en un movimiento sino el estado corriente de nuestro movimiento, lo que justifica algunas teorías que pretenden arrancarnos de la tempestad. Todas ellas son regresivas, nos proponen la vuelta a las pendientes mínimas, a curvas históricas casi planas. Para ello sería preciso retornar a las viejas despensas, a las reservas generales de circulación restringida (Serres, 1977, p. 84).

De tal modo, Serres, nos ubica al borde del abismo, en todo el filo de una línea de hilo que pende en la altura, desde allí el mundo se ve firme e infatigable.

Roberto Minervini, consciente de su lugar en el mundo, decide apostar su mirada sobre la disidencia y sobre el grito furioso de unas sociedades rotas, cada paso por los territorios que el director encuentra e irá encontrando, es y será origen de la ilusión que permite aquello que puede ser una película. Minervini se distancia de las normas y la ley porque las humanidades convulsionadas que habitan en su cámara no desean ser atrapadas, al contrario, es la potencia de la fuga posible y la crisis, lo que genera las condiciones para convertirse en película. Es la defensa de la imaginación el epítome de una obra que duele, sacude y acerca. Es la posibilidad de hacerse compañía en un mundo donde todo va quedando reducido a lo inmediato y pasajero. En el cine de Minervini hay testamento y hay evidencia latente de aquellos otros y de aquellas heterotopías en su turbulencia, que es de lo que Serres nos habla; se encuentra la filtración necesaria para tropezar con otras sendas y para renunciar a la parafernalia de una industria plagada de recetas y postales. Serres dice que:

La teoría física de la turbulencia comporta una paradoja. El caudal laminar figura del caos es a primera vista un esquema de orden. Los átomos se derraman paralelamente sin mezclarse ni engancharse. Estas hileras primigenias constituyen ya una taxonomía, como el propio término indica. La turbulencia parece introducir un desorden en esta ordenación. Así lo quiere la lengua, que designa con *turbare* una turbación, una confusión, un trastorno o, como suele decirse, una perturbación. El desorden emerge del orden (Serres, 1977, p. 47).

En medio de tantos impulsos eléctricos y razones subversivas, es hora de arrojar al sabotaje, de poner en entredicho el orden y actuar en medio de lo clandestino, allí supuran ideas la oscuridad y la sedición, se desata una duda

consistente que se convierte en plaga y el creador entiende que el maquillaje de su sustancia creativa es una carga pesada que debe ser arrojada al vacío.

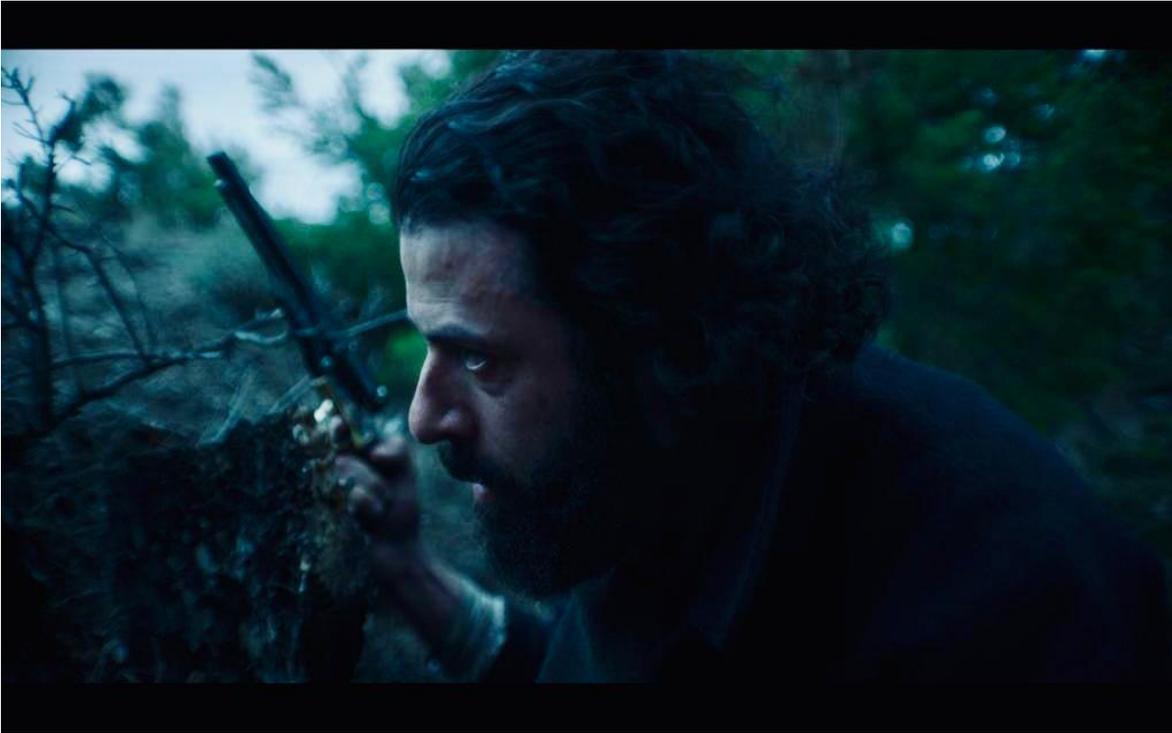


Foto 19. Fuente: fotograma cortesía de Roberto Minervini.

En la obra de Roberto Minervini la duda es otorgable a la virtud de la humanidad y el deseo, a aquellos quienes han sido despojados de este. Un sistema trazado por la forma dominante, que se ha dedicado a conducir la esperanza hacia un lugar determinado, fenece o al menos entra en crisis, cuando la mirada se extiende en medio de las calles estrechas, cuando se abren en el panorama otros caminos, realidades nuevamente extrañas y formas de caminar dispares y siniestras. Minervini compara el *statu quo* de la industria cinematográfica con organismos de poder absolutistas y obsoletos. En esta disertación opina que el

creador hace parte de un proceso de selección que podría entenderse como natural y corriente, pero más allá de ello, el autor propone con preocupación la forma en que una película se hace y se relaciona con el mundo, porque la mirada autónoma y diversa podría quedar atrapada en un laberinto de huesos y membranas:

Si dentro de esta comunidad existe la plebe y el pueblo solo es espectador, que no tiene poder alguno, o sea, el pueblo está allí, no cuenta nada y somos nosotros, los que hacemos arte, tenemos nuestro mundo y los del gobierno deciden sobre lo que nosotros hacemos. Tenemos los reyes, tenemos los oligarcas, lo tenemos todo. Entonces nosotros somos una comunidad que es vista desde arriba y pensar que cualquier obra de cine no sea válida, sea un testamento, sea un documento que nos hable de una verdad, ¿cómo se dice?, nos están legislando, y eso es, en cierta medida, un adefesio. Estamos legislando con base en unos pocos, unos oligarcas que quieren dominar y decidir y el pueblo solo tiene que trabajar, y entonces como sistema, como dinámica social, luchamos contra eso, y ¿por qué lo aceptamos en el mundo del cine?, ¿por qué andamos legislando todo el tiempo? (Minervini, 2022).

Nuevamente, como lo advierte Serres, “el desorden emerge del orden”, las cosas legítimas, que en su base están ocupadas en dirigir la idea y el pensamiento, enfrentan la fuerza de la insurrección y la creación emancipada. En ese ejercicio, se refresca el universo del filme y en autores como Minervini, se hace con la humanidad como núcleo poético y deriva cierta. Serres destaca la noción del desgaste que ataca a las formas hegemónicas, ese mismo deslucimiento que secunda el florecimiento de la obra de directores como los acá mencionados:

Las cosas ya formadas se diseminan por los choques y el desgaste, se disgregan porque no son más que conjunciones porosas. Todo se vacía y se convierte en polvo, nada es estable salvo el átomo, el vacío y el todo sobre

los cuales el operador de la división carece de poder. Aquí, al contrario, la disyunción es disposición, la segregación constituye partes coherentes (Serres, 1977, p. 48).

Minervini, también asume su cine como una herramienta para emprender algunas luchas. Del lado de los universos que aborda, es claro que la batalla por existir ya supone un valor enorme en su obra, también la humanidad propia y la ajena enfrentadas a la experiencia, es decir, este cine de la paciencia no se ocupa de hacer una película si no de acompañar una humanidad, de hacer parte de algo y de compartir un viaje que será eterno:

el cine es un contexto social, si nosotros que vivimos el cine somos una comunidad, pero como comunidad se vive en una mentira. Lo vemos en la vida actual, entre Ucrania y Rusia, en el contexto del cine lo que está pasando es que no puedes expresar una opinión como si fuera en otros ámbitos sociales, ¿cuál es la diferencia?, ¿por qué no invitan a cineastas rusos? Me encuentro ahora haciendo una lucha de ese tipo, ¿por qué no se invita a cineastas rusos? Y ¿por qué no se puede hablar de bombas desde dos puntos de vista diferentes?, no te estoy hablando del malo y el bueno... el problema es que nosotros nos consideramos superiores a otros tipos, somos un modelo de sociedad que funciona bien, pero sin compromisos, donde todas las voces son aceptadas, pero eso no es verdad. Porque la única voz que es aceptada es la voz de unas obras que llegan a ser una verdad más elevada, más alta, no es posible eso, esa es la gran mentira, te digo, acabo de decir, si esto es un contexto social a mí no me funciona nada, no funciona nada (Minervini, 2022).

Asimismo, esta poética de la paciencia no se preocupa por adueñarse de alguna verdad, de existir entre una taxonomía o de ser replicado en la experiencia

de otros cineastas. Este cine es, en primera instancia, el ejercicio de una mirada propia y autónoma, y la experiencia de un artista que no tenía cómo decir lo que tenía adentro desde el lugar de las hegemonías:

La única verdad que hay es mi experiencia, no hay ninguna verdad, pero es mi experiencia, y eso si es de verdad, ya viví esa experiencia, y esto es, dije algo sobre mí, y sobre los personajes mucho más que su contexto, y eso tiene un valor político porque valido mi interacción con personajes, y cuando tengamos muchos trabajos de varios tipos entonces podemos empezar una dialéctica entre ellos y empezar a entender, pero sino no hay nada, el absolutismo es la verdad, y lesiona, reduce la herencia de libertad, de todo tipo, las libertades (Minervini, 2022).



Foto 20. Fuente: fotograma cortesía de Roberto Minervini.

La turbulencia, en su trayectoria, dibuja un camino sinuoso y forma torbellinos, esa agitación genera vacíos en los espacios definidos, dejando huecos para calar, con el factor humeante, las muchas otras posibilidades, se multiplica el origen de las ideas y las formas encuentran el valor de las superposiciones, las renunciadas y las rebeldías. La intransigencia adquiere un valor creador superlativo porque permite abrir otros horizontes y situarse, sin aspavientos ni pretensiones, en el lugar difuso de los experimentos:

El mundo es torbellino de torbellinos, almocarbe o red de corrientes. Es, como cabía esperar, un objeto cualquiera generalizado, conjuntivo y fluente. Se desvía de la caída única a la que finalmente vuelve como a la desembocadura común, la muerte del mundo es una generalización de la muerte singular de uno de sus agregados (Serres, 1977, p. 71).

Esa turbulencia también propone algunas coyunturas que irrumpen en las reglas establecidas frente a lo social, lo político y una industria que ha sabido mover de manera importante la economía de un país como Estados Unidos. Algunas comunidades de distintos ídoles han rodeado la creación cinematográfica desde aristas variopintas: el tipo de cine, el presupuesto, la independencia, la ficción o la no ficción, el ensayo, lo experimental, en fin, tantas etiquetas para luego buscar agruparlas y legitimarlas; el estado salvaje es temible en tanto amplía el espectro del fallo, del resultante de la crisis y la catástrofe. Serres lo explica de este modo: “El peso y la complejidad son motores de la separación. El descenso asegura la diferencia así como la creación. Un golpe más y el descenso constituye un orden al mismo tiempo que una deriva, una inclinación, el desorden. El operador es siempre doble: en este caso la caída es productiva” (1977, p. 48).

Los meandros producidos por los caudales que se apresuran entre arterias disímiles y extrañas permiten deslizarse entre unas aguas que no todos quieren provocar, las diferentes complejidades advierten la posibilidad de la distancia entre los diferentes nodos. Minervini se distancia de la ficción y de la no ficción, quizás no por una decisión clara, sino, y esto es muy importante, amparado en la intención de recolectar testamentos de unas vidas al borde de la explosión y del movimiento. En esa búsqueda:

Claro que tiene un sabor en su motivación a sabotaje, porque sabotaje es eso, ¿qué vale más esto que existe o el gran contexto? O ¿vale la experiencia directa?, pero al fin y al cabo no hay mucha diferencia, lo que pasa es que yo no puedo legislar no tengo poder, y claro hay que ganarse al pueblo. Hay que hacer proselitismo para decir esta es la verdad absoluta, y, a veces, sospecho de todo eso. Creo que los que no son subordinados, los que no hacen sabotaje, no se dan cuenta que lo que están intentando hacer es proselitismo, es tener fans cada vez más y más, que al final dan validez; y como yo no puedo competir contra eso ni me interesa, lo que me queda es sabotear. Yo sigo hablando de sabotaje, el sabotaje es lo que estoy intentando hacer (Minervini, 2022).

Las desviaciones y derivas provienen de pronósticos de tiempos agitados y turbulentos. En medio de la marea, el navío desaparece de la superficie, se rompe contra el violento y no se reproduce; en su propia desaparición cobra sentido el surgimiento de otros bordes, de márgenes inapropiadas y desamparadas. Serres entiende estas complejidades como posibilidad, como una fisura que deja traspasar otras sustancias:

Estos caminos desviados, en la complejidad del tejido material, son las vías del alma frágil: se derrama, quebrada, hacia la muerte, por los meandros y

afluentes de los canales corporales. Rodea los obstáculos, se fractura para franquearlos. Tales emanaciones conducen a la desembocadura a los ríos desviados, desembocan en los poros mismos, en las puertas mismas, sean cuales sean los obstáculos. Como si se tratase de una ley de la acción más difícil, de un camino con la mínima pendiente o de la extrema complejidad del delta. En las inmediaciones de sus bordes, el objeto no es más que un haz de creodas (Serres, 1977, p. 60).

Serres señala el valor de los caminos a la deriva, la potencia de los caudales que no conducen a ningún lado, al contrario, obligan a la creación de una aldea nueva porque todo lo demás ya está consumado, putrefacto y despedazado a mordiscos. Así las cosas, Serres nos dice que “El mundo es un torbellino global, pero lo perturban las turbulencias centrífugas y tiende a derrumbarse, a caer abatido bajo las trombas. El tiempo total es tempestad” (Serres, 1977, p. 75).



Foto 21. Fuente: fotograma cortesía de Roberto Minervini.

El reposo y la quietud son la regla *sine qua non* del canon, lo acompañan y fortalecen. El canon ocupa todos los espacios posibles y aprovecha los estados de comodidad y sosiego para reducir las brechas y las fisuras por las que, eventualmente, se escapan las heterotopías y los insubordinados. De hecho, este ejercicio de escritura y reflexión podría ser, en resumen, un atentado contra la libertad de Minervini, una herramienta para contenerlo y nombrar su sabotaje. El mismo director reflexiona sobre ello:

Tú estás escribiendo algo sobre mí, claro que no creo que te conviene escribir sobre mi cine, te convendría mucho más escribir sobre otra gente. Estás haciendo algo, me estás sacando de la experiencia y lo estás codificando. No tenemos nada que ver, en un libro cualquiera me estás neutralizando. Entonces, hay esa consciencia de sabotaje, el sabotaje siempre al final ha sido un arma, un arma de la gente, pero en un contexto social, en este mundo que es un mundo lleno de reglas, ¿qué es el mundo del cine?, si no lo hacemos nosotros que estamos dentro de ese mundo pues no logramos, ¿quién es el pueblo? la audiencia que no cuenta para nada, la gente está ahí para recibir lo que les damos y tragárselo, y pagan para eso, y les cuesta dinero, además (Minervini, 2022).

El director de origen italiano entiende que el acto rebelde no sólo sucede en cómo se hace una película y en cómo luce o está hecha la película, la sedición ocurre, también, en la forma de relacionarse con una industria que persigue, controla y dirige. Esto es, los países del tercer mundo suelen dirigir la mirada de su cine sobre aquellos temas, que en Europa, quisieran llevar a sus festivales y/o las salas de cine. Los directores y productores adaptan sus *pitchs* (presentación de los

filmes frente a los jurados), para lograr el beneplácito y poder sacar sus proyectos adelante, algunas veces, el elemento extraño se desvanece por la interpretación de un tercero que decide sobre el destino de una película:

No es nada democrático, entonces somos nosotros los que estamos dentro que tenemos que hacerlo, intento producir por eso, pero siempre es más difícil, porque cuesta mucho hacer sabotaje, no es agradable, llega un punto que es desagradable, uno se siente muy solo. Pero yo tengo también la convicción, la determinación, es la única vía para mí, así que no tengo ningún problema, no es tan heroico, pero se trata del cine, hay modelos de resistencia política armada y no armada que en verdad me han fascinado, en ese sentido me inspiran héroes, no necesariamente que yo sea heroico, pero me inspiro, héroes ha habido, hoy no sé (Minervini, 2022).

Entre turbulencias y caudales el acto creativo de un cineasta como Roberto Minervini aparece para actuar en resistencia frente al orden instalado en el escenario cinematográfico; la acumulación de recetarios y nomenclaturas define el nacimiento de la inquietud, se pone en duda el establecimiento porque el mundo también se fractura en medio de las tensiones que producen las fuerzas legítimamente instaladas. La figura es descrita por Serres a través de este enunciado:

El sol descompone al mar y, al secar las aguas, evita el exceso de los desbordamientos sobre su estiaje. El calor aumenta, el diluvio retrocede. Y, al contrario, los fuegos del universo devorarían al mar si los ríos no procurasen desbordarse para extinguir el fuego. Es un equilibrio delicado, frágil y provisional. Siempre hay una desviación, una ruptura: es el fin del mundo (1977, p. 85).

Y en esa muerte que propone Serres, se produce la necesidad del otro comienzo, uno que no obliga a la presencia de la teoría de los tres actos ni a los análisis de las distintas actancias; un comienzo que repele la clonación de las ideas y favorece la filtración de la espuma que se cuela entre las grietas. Nuevamente la utopía de la libertad aparece azucarada porque se está viajando a contracorriente o por las desviaciones que huyen de la norma. Serres se acoge a la diferencia y extiende al infinito la posibilidad y la fuerza de una ruptura:

Otra cuestión es el modo en que la monadología decidió el asunto; lo importante es que la declinación siempre le persiguió. Su psicología de la libertad permanece ligada a una desviación de la balanza, a un ángulo infinitesimal del fiel, a una ruptura imperceptible de la simetría espacial. La determinación o la decisión introduce de por sí una asimetría diferencial que produce la diferencia. Algo no está en reposo: he ahí la inquietud, como en el balancín de un reloj. Se desvía del equilibrio (Serres, 1977, p. 52).

Finalmente, Roberto Minervini insiste: “no me puedes quitar la experiencia, no me la puedes quitar, si hablamos en términos de experiencia personal, mi trabajo tiene un valor, tiene validez y no hay nada que hacer, y esto es por eso, me están tirando para un lugar definido, y cuando lo hacen, cuando lo absolutizan, lo que me estás haciendo es reducirme a la nada” (Minervini, 2022).

3.3 Kiarostami siempre lo supo

La obra de Roberto Minervini, en términos formales, quizás nada tenga que ver con la del cineasta iraní Abbas Kiarostami. Pero si se piensa en profundidad ellos se encuentran en lo personal, en la intimidad y en la indagación constante por el otro.

Coinciden, y esto es fundamental, en la paciencia. Y para otorgarle otro valor a esta disertación, diremos que se encuentran en la poética de la paciencia. En la capacidad de mirar hacia donde rige el olvido, en la tenacidad de capturar el tiempo y en profundizar en la raíz y en las variables de sus personajes. Ambos hacen de sus cinematografías testamentos de aquellas humanidades transformadas por la máquina, por la cámara. Otra vez la mirada se atraviesa con todo su valor para revelar el coraje con el que se mira, el amor con el que se reflexiona y el poder con el que se decide. Una película de la paciencia es muchas películas, una película de la paciencia es un encuentro entre seres humanos distintos, entre soledades, angustias y fortalezas. Ahora bien, la vertiente de estas miradas son la constancia de la necesidad del cine mismo por aceptar el desvío, por apreciar la oportunidad de la ruptura y la deriva.

El Iraní fue considerado el director de la década de los 90, su cine apareció en el marco del Festival de Cine de Locarno en 1987 con la película *¿Dónde está la casa de mi amigo?* (1987). Sus cortos anteriores ya exteriorizaban la fuerza de una obra que sería considerada como la revelación de un cine, en cuyo desenfado, cabría la poesía profunda de una humanidad. Abbas Kiarostami se reconstruyó en ese momento en el Irán posrevolucionario, también su cine marcaría un camino contrario al de las etiquetas dominantes, sin dirección hacia ellas y con una perspectiva propia, auténtica y refrescante. La obra de Kiarostami también es cine da la paciencia.

En 1995 Kiarostami escribiría sobre el centenario del cinematógrafo, su celebración, bien conocida por la gente del séptimo arte, proponía un viraje para los siguientes 100 años hacia el espectador, él manifestaba estrechar la relación con la audiencia a través de la libertad y las películas imperfectas; esas que, en sus porosidades, permitían la interacción y la complejización de la relación; no se iría a las salas de cine para recibir una verdad absoluta, sino para construir las legitimidades propias.

Con Minervini, entre los años 2020 y 2022, en el contexto de una pandemia que le dio aún más fundamento a las soledades del ser humano, conversamos sobre su propio cine, sobre la experiencia que jamás le será arrebatada y, en menor medida, sobre la huella borrosa de Kiarostami, pero no por ello intrascendente. Mientras la pandemia acontecía, las grandes plataformas de exhibición se apoderaron, en enorme medida, del destino de la creación cinematográfica en el mundo; aquello que justamente podría ampliar el espectro en términos de creación, terminó por generar aún más valor en las recetas y en la legitimidad de las hegemonías.

Los dos autores conversan en el siguiente intento de guion cinematográfico, lo hacen porque el cine lo puede, porque la evidencia de sus distintas experiencias están depositadas en las memorias de los libros, las películas y los cinéfilos. Los dos autores conversan, porque yo escribo sobre ellos, y ellos me ubican en el lugar de la resistencia, me invitan a perseguir la consolidación de mi mirada y de mi cine.

EXT/INT. ESCRITORIO CUARTO HOTEL – NOCHE

Por entre la ventana se ve la avenida Motahari y una larga hilera de taxis blancos que esperan aparcados afuera del hotel. La ventana está entreabierta y permite escuchar las conversaciones de los taxistas, discuten sobre la selección de Irán y sobre el boleto de la lotería que jugará justo en un par de horas, las conversaciones suceden en lengua persa.

Una mano cierra la ventana y los vidrios enmudecen esas conversaciones que suceden afuera.

Sobre el escritorio reposa una hoja tan blanca como la nieve, marcada con el ribete “Tehran – Grand Hotel” en la parte superior en unas letras doradas perfectas.

Un hombre de pelo cenizo está sentado frente a la mesa, lo vemos desde su espalda, sus hombros se expanden como si se preparara para un momento de gloria. (Los textos aparecerán en español para facilitar su lectura). La mano comienza a deslizarse suavemente sobre la hoja, las palabras, en persa, aparecen como mantequilla sobre un espejo.

KIAROSTAMI (V.O.)

“En un comienzo, yo pensaba que las luces de la sala de cine se apagaban para que pudiéramos ver mejor las imágenes en pantalla. Luego miré un poco más de

cerca la audiencia sentada cómodamente en las butacas y vi que había un motivo mucho más importante: la oscuridad le permitía al público aislarse de los demás y poder estar solos. Estaban juntos y a la vez estaban distantes” (Kiarostami, 1995).

INT. VIDEOLLAMADA DE ZOOM – DÍA

En la pantalla de un computador aparecen dos hombres, de un lado el director de cine italiano Roberto Minervini y del otro, un tipo andrajoso de unos 40 años de edad.

Roberto toma una bebida que parece estar fría y piensa, en profunda calma, antes de comenzar a hablar. El tipo andrajoso le habla a quien parece ser un perro, le dice *Tuco* y le pide que salga de la sala. Minervini observa la acción desde su lado de la pantalla.

MINERVINI

“Es un trabajo que tiene cosas paralelas hoy, y creo que eso fue muy importante. Es curioso, no sé, lo mencionas ahora y pienso que hace mucho que no escucho de Kiarostami ni como referente para cineastas, ¿cómo es que ya se hizo medio obsoleto?, ¿no? Porque era demasiado personal, porque ya no lo relacionamos a nivel macro, a nivel político, porque Irán ya cambió y lo damos por descontado, ¿es por eso?, y nos olvidamos un poco de su trabajo personal, es curioso, se hablará, se volverá a hablar. Pero no está muerto” (Minervini, 2022).

INT. ESCRITORIO CUARTO HOTEL – NOCHE

El señor Kiarostami limpia los lentes de sus gafas llenándolas del vaho de su aliento, lentamente retira la capa de bruma con un pañuelo desgastado de color amarillo. Con su intención y su cuerpo intenta mirar afuera de la ventana. Regresa a su escritura.

KIAROSTAMI (V.O.)

“Cuando revelamos un mundo cinematográfico a los miembros de una audiencia, cada uno de ellos puede aprender a crear su propio cosmos a través de la riqueza de su propia experiencia. Como cineasta, confío en esta intervención creativa porque, de lo contrario, la película y la audiencia morirían juntas. Los relatos impecables que funcionan a la perfección tienen un defecto mayor: se desempeñan demasiado bien como para permitir que el público intervenga” (Kiarostami, 1995).

INT. VIDEOLLAMADA DE ZOOM – DÍA

Detrás de Minervini reposa un afiche de su última película “*Qué vas a hacer cuando el mundo esté en llamas*” (2018), del lado izquierdo de la pantalla se ve una parte de una bicicleta estática y una caja de cartón de tamaño mediano.

MINERVINI

“El fenómeno Kiarostami, en principio, no sé, hace 30 años, no sabría ya. Yo lo dejé completamente porque llegó a ser un fetiche, y entonces no sé, quizás perdí un poco de interés, quizás lo hice mal porque no hay que dejar de seguir las cosas cuando se te hacen fetiche, cuando sigue la apropiación de un universo. Lo dejé a partir de “*Ten*” (2002). Mi memoria de Kiarostami es que era simplemente un observador independiente y absolutamente introspectivo, unas obras que quizás nos daban unas emociones. Pero quizás lo que quiero decir es que a Kiarostami lo transformamos demasiado en unos ámbitos, se transformó como en la voz de Irán, del nuevo Irán, y allí vamos otra vez, de Kiarostami lo que me gustaba era su voz, era su experiencia, era un director muy personal, con una obra muy personal.” (Minervini, 2022).

INT. CUARTO HOTEL – NOCHE

La luz del baño está encendida, el cuarto es cómodo pero no lujoso, tiene lo justo y una buena cama para descansar. El sonido de los orines de Kiarostami golpean contra la taza del baño. La cámara gira lentamente hacia el escritorio y avanza hacia la hoja de papel.

KIAROSTAMI (V.O.)

“Es un hecho que las películas sin historia no son muy populares entre la audiencia, sin embargo, una historia también requiere huecos, espacios incompletos como en

un crucigrama, vacíos que al público le corresponde completar. O como un detective privado en un *thriller*, descubrir” (Kiarostami, 1995).

La sombra de Kiarostami se derrite sobre la hoja, se sienta y aparece de nuevo su mano empuñando un bolígrafo de color marrón.

INT. VIDEOLLAMADA DE ZOOM – DÍA

Minervini tiene su mirada perdida y en la dirección contraria a la de la conversación; un largo silencio antecede su siguiente intervención.

MINERVINI

“¿Por qué no se hace ya un cine que asume una posición y un discurso fuerte?, repito, si el cine es una sociedad, ¿por qué no se hace un cine así tan personal?, por qué, al fin y al cabo, no lo sé, hay muchos factores. En ese sentido incluso yo no pienso en Kiarostami, pero sí en sus primeras obras que serán las obras de mi experiencia, y creo que es bastante increíble Kiarostami. Quizás uno de nuestros pocos contemporáneos. Tendría que pensarlo un poquito. Pero de los pocos, por ejemplo, *Apichatpong* (cineasta tailandés) me gusta, pero, él siempre se hace como un portavoz de una cultura folclórica, del ambiente al que pertenece. No reconozco tanto la experiencia del director, si es que está la experiencia del director” (Minervini, 2022).

INT. ESCRITORIO CUARTO HOTEL – NOCHE

Kiarostami está sentado frente al escritorio, las luces de la calle le pegan sobre el rostro y el cuarto del hotel se ve en todo su tamaño, la luz del baño continúa encendida.

KIAROSTAMI (V.O.)

“Creo en un tipo de cine que entregue mayores posibilidades y más tiempo a su audiencia. Un cine hecho a medias, un cine inconcluso que se complete a través del espíritu creativo de la audiencia, resultando en cientos de películas diferentes. Le pertenece a los miembros de la audiencia y corresponde con su mundo interno. El mundo de cada trabajo, de cada película cuenta una nueva verdad. En la sala oscura, damos a todos la oportunidad de soñar y de expresar sus sueños libremente. Si el arte consigue cambiar cosas y proponer nuevas ideas, sólo puede hacerlo a través de la libre creatividad de las personas a quienes se dirige –a cada miembro individual de la audiencia–” (Kiarostami, 1995).

INT. VIDEOLLAMADA DE ZOOM – DÍA

Minervini toma un sorbo de su bebida y aguarda por una respuesta.

UN TIPO ANDRAJOSO

¡Sí, está muerto!

Minervini se queda otra vez en silencio, es claro que busca en su cabeza algo para decir.

MINERVINI

¡Está muerto!, murió Kiarostami, ¿cuándo murió?

UN TIPO ANDRAJOSO (V.O.)

Hace poco, un par de años.

MINERVINI

¡Ah!, ves. Murió. Ni lo sabía yo, me acabo de enterar, pero ¿por qué no se habla de las primeras obras de Kiarostami?, cuando eran tan personales. Porque no es material para pontificar.

INT. ESCRITORIO CUARTO HOTEL – NOCHE

Kiarostami se pone de pie y abre la ventana, el sonido de las conversaciones de los taxistas regresa al cuarto, el director iraní los escucha con atención y sigue lo que sucede afuera con la mirada.

3.4 El cine de una poética de la paciencia (la experiencia no se filma)

El cineasta es mucho más que aquel que hace una película; hay un traductor, un exégeta de sociedades y poéticas, un ser humano que no encuentra satisfacción ni en la extensión del poder, ni en el reconocimiento de los reflectores, sino, en la posibilidad de descubrir a los seres cambiantes y multiformes que se mueven en todas las direcciones, acompasados por todos los ritmos y sufrientes de un tránsito que se opone a las fórmulas y al capricho de los estereotipos. Aparecen vías alternativas de producción, de investigación y desarrollo, militantes de los intersticios; lo no acabado como ejercicio expresivo, el accidente como insumo. Aquellos quienes entienden, incluso de manera implícita que, en el caos, hay fertilidad y en la deriva, fundamento. En las turbulencias, torbellinos que desatan la ira de las ideas, y que el movimiento y el oleaje, contribuyen al viaje de los libres o de quienes intentan serlo.

La paciencia no es el acto inmutable de la espera, es la conciencia del tiempo que sucede entre la idea y la obra, del tiempo dentro de la obra y la levedad que supone la mutación de las humanidades juntas para hacer una película. La paciencia es una forma de precipitación, como el escalador que baila aferrado a la roca de la montaña para alcanzar la cima, ello se hace con respiración consciente, pasos firmes, conciencia del poder de la montaña y la naturaleza y confianza en aquel que las asegura con los pies en la tierra.

La poética de la paciencia como heterotopía se bifurca entre ramales y arterias, no contiene ni agrupa, tampoco, -y esto es determinante-, palidece ante las normas, aunque sí reconoce los principios. Como taxonomía de una cierta cinematografía es inoperante y como lugar para buscar dogmas, decálogos o mapas, resulta inútil. La poética de la paciencia es el infierno de las turbulencias y el pecado cometido, nunca el lugar cristiano para exculparse o arrepentirse. Es un tránsito caudaloso entre la humanidad, el cuerpo, el deseo, la exclusión y el margen; es un territorio ocupado por figuras fantasmales que oscilan entre la esperanza, el amor, la soledad y la pasión. La poética de la paciencia se mueve entre el flujo de las humanidades que se juntan o repelen, también es una mirada profunda que no opera como el ejercicio del turista que cree saber de lo que ve pero tan solo lo degusta; es una mirada serena que acompaña y comparte. Es una celebración silenciosa de la vida y es la evidencia mágica de lo arbitrario de los encuentros.

Esa dificultad para definir ese cine del que acá se habla, es más que nada, una virtud, una serie de huellas que van quedando sobre el paisaje hasta convertirse en rostridad, aunque apenas definida. Definirlo podría ser arrebatarle la esencia rebelde y vaciarlo de cualquier fuerza de ese tránsito que le impulsa. El caudal incontrolable de esta paciencia también es un salto al abismo, porque afuera el terreno está listo y a la espera del siguiente producto de la regla y no, para el quehacer arbitrario de los cineastas de la paciencia. Paul Valéry ayuda a comprender algunas necesidades del artista y en este caso, opera para Roberto Minervini:

Por otra parte, quiéralo o no, el artista no puede en absoluto distanciarse del sentimiento de lo arbitrario. Procede de lo arbitrario hacia una cierta necesidad, y de un cierto desorden hacia un cierto orden, y no puede prescindir de la sensación constante de esa arbitrariedad y de ese desorden, que se oponen a lo que nace bajo sus manos y que se les aparece como necesario y ordenado. Es ese contraste el que le hace sentir que crea, puesto que no puede deducir lo que le llega de lo que tiene. Su necesidad es por ello muy diferente de la del lógico. Está toda en el instante mismo de ese instante de resolución, que se tratará de recuperar a continuación, o de transponer o de prolongar, *secundum artem* (Valéry, 2018, p. 55).

Roberto Minervini construyó esta relación, basada en la conversación, con claridad alrededor de la pregunta sobre *el cine de la paciencia*, él siempre se detuvo con la intención de organizar sus ideas al respecto, de intentar configurar ese concepto cuando se hablaba de su cine. Así las cosas, el cineasta preocupado por valorar y proteger su experiencia mientras se produce la obra, se sirvió, casi siempre, de sus propias dudas: “a veces me pregunto si existe la paciencia, si no estamos muy acostumbrados a trabajar en medio de una realidad de la prisa y el afán que estamos viviendo, ¿de qué tipo de paciencia estamos hablando?, yo he utilizado paciencia como algo superficial, pero es algo mucho más profundo.” (Minervini, 2022). Esa paciencia atravesada en el lugar de sus reflexiones comenzó a complementar la noción propia de la relación con los personajes, con los territorios, su preocupación por acompañarse y no juzgarse, su necesidad de aferrarse a la compañía de los otros y ofrecer la suya para lograr el cometido, en este caso la película:

perder la paciencia, ¿qué implica?, rechazo de un contexto, no lo sé; o estamos hablando de la reacción emocional de un momento, eso existe con la paciencia. ¿Estamos hablando de algo espiritual?, ¿cuál es la aplicación práctica?, ¿tiene validez hablar de paciencia como espera simplemente?, y espera a que las cosas vayan como voy yo, a mi ritmo, ¿qué es la magia?, en algún momento pensaba que la magia es lo que yo sabía que estaba muy bien, entonces la referencia era yo. Y ese tipo de espera, ese tipo de paciencia tenía un valor, creaba las circunstancias, las condiciones para que la gente se sintiera bien, muy bien, pero hoy eso va más allá. Eso tiene que ir más allá (Minervini, 2022).

Y mucho más allá de ese concepto que podría envolver algunas formas de hacer cine, estarían la inquietud y la turbulencia como detonantes de las ideas y el acto creativo. Un cine hecho sin el afán de las coyunturas, ni del apetito de los exhibidores o los festivales, un cine que comprende la virtud de la compañía como un eslabón fundamental de aquello que será película, un cine imperfecto como la humanidad y con los brazos abiertos para relacionarse con el público, un cine a la deriva pero totalmente a gusto con moverse de un lado a otro, en medio de los caudales:

Es decir, tengo que crear las circunstancias y las condiciones para que las cosas sucedan, los personajes se sientan bien y las cosas vayan bien, pese a que a lo mejor vayan muy mal para mí. Porque si no la paciencia escapa, pero, ¿y la intolerancia no existe?, ¿no hay ningún conflicto? Entonces, en esta última película quizás lo he entendido un poco más, había cosas fatales, desastres patéticos, malísima, pero esa es la paciencia, entender que las cosas estaban funcionando muy bien para algunos, pero para mí a lo mejor era un desastre (Minervini, 2022).

Minervini, en este momento (trimestre I de 2023), se encuentra en el montaje de su nueva película, aún sin nombre. En dicho proceso el director ha tomado decisiones “drásticas”, entre ellas, optar por comenzar el montaje por el sonido para, de manera posterior, realizar el montaje de video sobre la pista de audio del filme.



Foto 22. Fuente: fotograma cortesía de Roberto Minervini.

Roberto Minervini antepone su mirada y su relación con los otros, ante todas las demás preocupaciones del cineasta, esa forma lo pone frente a escenarios frágiles y volátiles; es la humanidad, en todas sus revolturas, la que se expande, es la imprevisibilidad del caos y el desorden la que opera mientras se hace una de sus películas, es la experiencia de lo imperfecto y lo incompleto la que sacude los

fundamentos de sus raíces; es la bondad del mal la que impulsa una búsqueda intuitiva, valiente y desenfadada:

ha ido evolucionando mi idea de paciencia hoy, y se ha hecho más complejo, entonces también lo que he entendido, quizás, es que para ser paciente no se necesita necesariamente una toma de posición, un enterramiento espiritual, o una postura espiritual, se necesita, de verdad, un nivel de aceptación muy grande para que las cosas no vayan como queremos o como quiero que vayan, y ahí se hace complicado ser paciente; en ese sentido mi última experiencia ha sido gratificante desde ese punto de vista, porque he conseguido de forma imperfecta, con mis fallos, ser paciente cuando las cosas no iban muy bien para mí, e iban muy bien para el personal de la película, muy bien para ellos y muy mal para mí (Minervini, 2022).



Foto 23. Fuente: fotograma cortesía de Roberto Minervini.

La autora francesa Anaís Nin en su libro *“Henry y June”* (2017) construye un círculo amoroso entre los esposos June (la misma Anaís) y Henry Miller. Dicho romance se ve afectado por las turbulencias propias de este matrimonio. Anaís como escritora comienza un descubrimiento de nuevos deseos junto a su personaje femenino en la obra. Nin escribe en el libro la siguiente frase: “Henry, sálvame de la beatitud, de la perfección estática. Precipítame al infierno” (Nin, 2017, p. 44).

Tal como este *Cine de la paciencia* lo plantea, la perfección estática no es más que la tumba de las nuevas vertientes; y en ese orden de ideas, Roberto Minervini, ha decidido precipitarse al infierno, sostenerse incorruptible en el tesoro de su experiencia y confrontar su propia humanidad con la dificultad que supone hacer una película y acompañarse entre desconocidos o mejor aún, reconocerse en las diferencias, durante el proceso.

Así las cosas, la catástrofe sobre la que mutan las estructuras inamovibles, ofrecerá territorios para las otras poéticas. Los límites del margen se ven trasgredidos por la virtud del movimiento, el desorden y el sabotaje. De tal modo lo explica el poeta Paul Valéry:

Pues una verdad de esta clase es un límite del mundo; no está permitido establecerse. Nada tan puro puede coexistir con las condiciones de la vida. Atravesamos solamente la idea de la perfección como la mano corta impunemente la llama; pero la llama es inhabitable, y las moradas de la serenidad más elevada están necesariamente desiertas. Quiero decir que nuestra tendencia hacia el extremo rigor del arte, -hacia una conclusión de las premisas que nos proponían los logros anteriores-, hacia una belleza

siempre más consciente de su génesis, siempre más independiente de sus sujetos, y de los incentivos sentimentales vulgares lo mismo que de los burdos efectos de la grandilocuencia -todo ese celo excesivamente ilustrado conducía tal vez a un estado casi inhumano-. Se trata de un hecho general: la metafísica, la moral, e incluso las ciencias, lo han experimentado (2018, p. 18).

Con tales ideas, Valéry (2018) facilita la comprensión de las humanidades inacabadas y defectuosas, esto no visto como la enfermedad que defenestra y aniquila, sino como la oportunidad para desprenderse y anclar la cuerda en el próximo mosquetón de la roca que se escala, o saltar al vacío para probar los caudales y los torbellinos de la física de la vida. La creación en *el cine de la paciencia* no es una receta, es una vida que se conecta con otras, que teme, se equivoca y se acompaña.

En el marco de lo expuesto se podría asegurar que el deseo abre caminos, invita a perseguir las promesas que el ser humano se hace frente a la vida. El arte por antonomasia está allí para sacudir las cosas y proponer nuevas vertientes y nuevas miradas. Valéry dialoga sobre “nuestra ausencia” como uno de los males que amplifica la uniformidad y la pasividad del acto creativo y poético:

La razón es una diosa que creemos que vigila, pero que más bien duerme en alguna gruta de nuestro espíritu: algunas veces se nos aparece aconsejándonos calcular las diversas probabilidades de las consecuencias de nuestros actos. Nos sugiere, de vez en cuando (pues la ley de esas apariciones de la razón a nuestra consciencia es del todo irracional), simular una perfecta igualdad de nuestros juicios, una distribución de previsión exenta de preferencias secretas, un buen equilibrio de argumentos, y todo

eso nos exige lo que más repugna a nuestra naturaleza: nuestra ausencia (Valéry, 2018, p. 54).

El despojo de la individualidad y la autonomía se combate en el levantamiento de las aguas y en el temblor de las estructuras, el pecado no es más que el festín de las libertades, del reconocimiento en divergencias. Valéry continúa profundizando en el valor de los fallos del sistema, de los flujos que se escapan de entre las grietas y se propagan:

Esta augusta *razón* querría que intentáramos identificarnos con lo real con el fin de dominarlo, imperare imperando, pero somos reales nosotros mismos (o nada lo es), y lo somos especialmente cuando actuamos, lo que exige una tendencia, es decir, una desigualdad, es decir, una especie de injusticia, cuyo principio, casi invencible, es nuestra persona, que es singular y diferente de todas las demás, lo que es contrario a la razón (Valéry, 2018, p. 54).

Nuevamente, la arbitrariedad de las emociones, desata el prodigioso impacto de las diferencias. Minervini no renuncia y no retrocede, por el contrario, confirma su distancia con las hegemonías, con los sistemas de pensamiento que en este caso son las industrias y los ecosistemas cinematográficos. El paso al costado es el nacimiento, la oposición a la regla es el universo propio, y la disidencia, es la que se ocupa de la humanidad que se transforma, porque ella ha estado sometida bajo los designios de la réplica y el propósito de una economía vergonzante. Ahora bien, Valéry nos permite disentir del poder y de las jerarquías cuando plantea que:

La razón ignora o asimila a las personas, que, en ocasiones le pagan con la misma moneda. Se ocupa solamente de tipos y de comparaciones sistemáticas, de jerarquías ideales de valores, de enumeración de hipótesis

simétricas, y todo ello, cuya formación la define, sucede en el pensamiento, y no en otra parte (Valéry, 2018, p. 54).

La poética *del cine de la paciencia*, ahora vinculada con la obra de Roberto Minervini, es el terraplén adusto y deforme ubicado justo al frente de la puerta principal de la fábrica. En esa heterotopía se encuentran los forajidos, ellos se preguntan sobre este mundo, paradójicamente despedazado por el orden inyectado, avanzan en un territorio enajenados de la regla, de la ley impuesta por los padres blancos y cristianos; ahora el infierno y el mal son abrigo y calma, son celebración de la humanidad rebelde, son un cine sin paradigma:

Entonces sí, partiendo del sentido de la paciencia, ahora tiene más valor y allí es donde quiero continuar, quizás hemos ido trabajando y tendré que hacerlo más, puedo ser paciente, tolerante, pero tengo la paciencia de que al final todo va a salir bien, aunque parezca que va muy mal para mí, porque lo puedo hacer de forma balanceada, diferente. No sé, pero en ese sentido la paciencia tiene muchísimo más cuerpo ahora (Minervini, 2022).



Foto 24. Fuente: fotograma cortesía de Roberto Minervini.

JPR: Roberto eso era, muchas gracias por tu tiempo. Maravilloso conversar con vos, me quedo lleno de preguntas bonitas y de trabajo.

RM: Encantado, cuando quieras. Yo estoy aquí, entonces estás a punto de terminar ¿no?

JPR: Estoy a un año, en mayo tendría que estar entregando la tesis. Ya estoy muy metido en el capítulo II, voy a tener III capítulos. El primero está listo y ahí voy trabajando, justamente lo que quería hacer contigo era como poner unas tildes en unas cosas que tenía en proceso, pero todo muy bien. Y te enviaré el texto de la cinemateca cuando lo publique.

RM: gracias, y cualquier cosa estoy aquí. Si tienes que volver, será un placer.

JPR: Roberto gracias, un abrazo grande. Que estés bien.

RM: Otro para ti.

Es 16 de Mayo de 2023, han pasado algunos meses desde nuestra última conversación, la película en proceso de montaje se llama *The Damned* y ahora está

a dos semanas de terminarla. Minervini considera esta experiencia como la de un filme atípico, y yo le recalco que, finalmente, es lo que siempre busca.

Desde luego, pero me sorprende verlo todo montado. Tiene códigos de documental y de ficción, pero no por compensación, sino por simbiosis, -asiente Minervini-. A veces nos movemos entre los dos de forma abierta, sin pretender mezclarlos tanto; puntualiza Minervini (2023). Y por último agrega “Y la representación de la guerra como condición existencial, y lo de enfrentarse a enemigos que no son invisibles sino “escondidos” (porque así es la guerra) son dos cosas que me gustan mucho”.

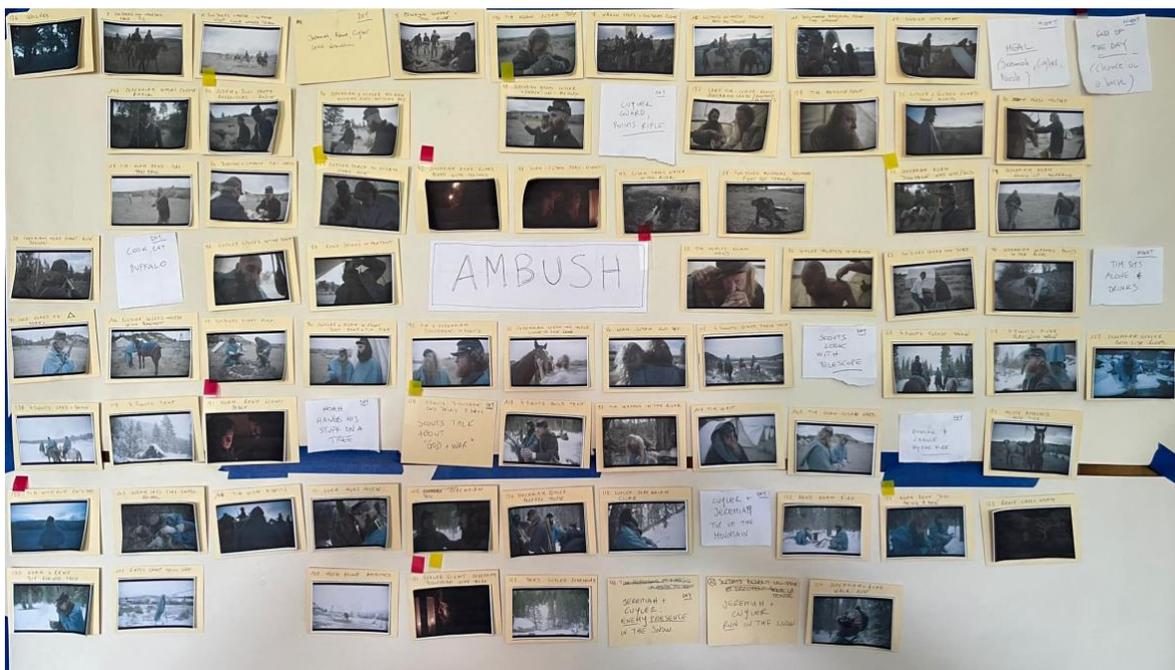


Foto 25. Fuente: fotograma maqueta de *The Damned*, la nueva película de Roberto Minervini. Cortesía del director.

CONCLUSIONES

*El que experimenta el mundo no participa del mundo.
La experiencia está "dentro de él", y no entre él y el mundo.
El mundo no participa de la experiencia.
Se deja experimentar, pero eso no lo afecta en nada,
porque la experiencia no le hace nada, y nada le sucede.
Buber (2006)*

El cine, en su propio caudal, es el arte de la relación entre imágenes, signos, seres humanos y público y también es el arte de movilizar todo hacia la mirada y, en palabras del propio Minervini, es el arte de la experiencia eterna, esa que nunca le será arrebatada. Esa experiencia le propone al director una expansión de su mirada y relación con el mundo, la libertad que encuentra al filmar una película quedará impregnada en un proceso que lo somete a relacionarse con el otro y a experimentar el mundo de este y el de él (Buber, 2006, p. 13).

En su estrés turbulento, el cine es propiciador y dispersor de ideologías, fundamentalismos y visiones absolutistas, pero también es mutación en su propia turbación y en la necesidad establecida por un arte que, algunas veces, se somete a la arbitrariedad de la humanidad para hacer una película, para compartir un tiempo y un espacio comunes, en este mundo de la insularidad y la distancia. El cine, en su espíritu, es una sensación compartida, un sentimiento suscitado que se esparce entre la gente, se queda inmóvil y penetra. El cine es un acto de paciencia en medio de un mundo que administra todo desde la prisa, el poder y la megalomanía.

En primera instancia, es importante sostener que El cine de la paciencia no es un lugar en sí mismo, es quizás una poética, no es un espacio para contener el cine de cierto tipo o con algunas condiciones en común, tampoco es una categoría de estructuras formales ni el apéndice de un movimiento transformador y nuevo. El cine de la paciencia es, justamente, la revisión de la mirada, la libertad, la política y las militancias, las turbulencias en la poética del director italiano Roberto Minervini, dicha revisión, a saber, es una experiencia acompañada por las voces y las reflexiones de otros cineastas, escritores y pensadores del ejercicio cinematográfico. Fundamentar un lugar para contener los rasgos de *cierto tipo* de cine, no sería más que traicionar el propósito mismo de estas páginas.

La relación con la máquina se deconstruye y muta. El setenta por ciento de una película se hace con la cámara apagada. Primero florece un maridaje entre las partes, Roberto Minervini deconstruye, en conjunto, un mundo común y la voluntad de sostenerse y no abandonarse en el trayecto. Esta deconstrucción no es una pantomima ni una peripecia cinematográfica, es el ardor de la vida que opera para interesarse por el otro, por sí mismo y por la fuerza de la creación. Ahora bien, la cámara se enciende para perseguir y acompañar a la mirada, lo hace como una intermitencia entre la vida y la imagen, entre la muerte y la eternidad. Nuevamente, entre la experiencia, florece lo nuevo, que podría ser nada más que la construcción de una relación humana, en la que el director sabe algo de alguien, alguien sabe algo del director y experimentan la vida en conjunto y esto provoca un cambio en los individuos. El riesgo que acontece mientras estas potencias se enfrentan perfila

la labor de un cineasta de la cercanía y del interés inalterable por el otro, el autor Otto Bollnow (2001) diría, al respecto, lo siguiente:

Ninguna experiencia se obtiene desde una posición segura; tampoco las que provienen de una problemática científica elaborada. Por el contrario, para hacer experiencias debemos comprometernos, exponernos a lo inesperado que se nos presenta. Solo hay experiencias cuando estamos abiertos a eso que nos sale al encuentro inesperadamente. Pero esto requiere osadía y una disposición previa, pues la adquisición de experiencias es dolorosa y encierra peligros (p. 151).

El autor de esta tesis doctoral ha creado, a partir de su propia obra, unas piezas visuales que buscan develar la relación intuitiva que él mismo hubiese tenido con las preguntas centrales de esta investigación-creación años anteriores a la formulación de la pregunta. Aquí: *la relación*.

<https://vimeo.com/juanpablorios/larelacion>

El peso de la vida no se contiene en lo que logra la cámara por sí misma, quizás, esto destelle en la virtud posible de la pantalla, si el proceso de creación se ha permitido apreciar el valor de las disidencias, las diferencias y las búsquedas autónomas de los personajes. No se trata de la indicación irrestricta, sino del acompañamiento entre iguales, pese a la jerarquía que le otorga la cámara a un director y su equipo de producción. La cámara invisible que, para algunos no existe, permite potenciar las relaciones humanas alrededor de una película, esta deja de

importar, se convierte en paisaje y se funde entre la relación construida. Aquí: *la cámara*.

<https://vimeo.com/juanpablorios/camarainvisible>

El cine de la paciencia, plantea una relación transparente y clara con todos los involucrados, esto permite ratificar el contrato de compañía mutua y apoyo que se establece al filmar una película. No es el ejercicio esquemático de la genialidad de un director enfrentado al monitor en blanco, por el contrario, es una suma de fuerzas y potencias que hacen viable la humanidad en todos los escalones de la producción. Esto no quiere decir clima perfecto y condiciones fenomenales, dice que cualquiera sea la condición, el vínculo creado no ha de permitir el naufragio de la obra posible. Aquí: *la transparencia*.

<https://vimeo.com/juanpablorios/transparencia>

No es un asunto de ficción o no ficción, experimental o de ensayo. El cine de la paciencia no se mueve en el lugar de las estrictas etiquetas, más bien, navega entre estas y entiende al cine como uno solo, cuyas grandes diferencias se establecen: en la mirada propia, en la relación con la cámara y en la experiencia vivida y suscitada. Así las cosas, y como lo plantea Badiou (2014), este cine que se ocupa de lograr la permanencia es un arte de la inmovilidad y la eternidad: “El cine, por el contrario, tiene el objetivo de mostrarnos lo que es capaz de ser inmóvil, de estar realmente presente, de estar ahí. Esa sería su finalidad: mostrar una relación

como presente puro, como acto, y no como circulación de una cosa que va de un punto a otro” (p. 49).

En el sentido anotado, Badiou también manifiesta la necesidad de emprender nuevos viajes en la creación cinematográfica y esto amplía la necesidad de un cine que ha superado el elixir de lo trágico y lo dramático para acomodarse en las comisuras de los seres humanos relacionándose entre sí, con el mundo o con la rebelde mirada de la libertad emancipadora: “... cabe decir que la industria es el cine que todavía cree que es trágico y que pone nuevos medios al servicio de esta falsa expresión trágica: el horror, los tormentos, el espectáculo de la muerte, etcétera... hoy el cine debe abrir nuevos surcos...” (Badiou, 2014, p. 43).

La existencia entrega la evidencia clara de una vida que no se acomoda a los rigores de las hegemonías, es en la turbulencia y en la libertad *maligna* donde se cuecen las búsquedas amorfas e indefinidas. Así pues, las relaciones construidas, las que florecen en el término de las humanidades en colisión, persisten y existen en medio del encuentro, en medio de la reunión de diferencias. Aquí nuevamente: *la relación*.

<https://vimeo.com/juanpablorios/larelacion>

La vorágine que se forma en la manifestación del caos es entre muchos lugares, ninguno. Es un espacio otro, una heterotopía en la que se cruzan la existencia, la experiencia y la humanidad en relación a todo esto. Ese caos y esa turbulencia transformadora están allí para propiciar los inconformismos, las dudas y

las tentaciones. Todo ese movimiento combativo persigue la eternidad posible que proporciona el cine, alimenta esa experiencia inmóvil a la que se adhiere Minervini para perder el control de sus premisas sin alterarse, superando la deriva y valiéndose de esto para hacer cine. Badiou (2014) podría definirlo de la siguiente manera: “Aquí, en cambio, vemos la búsqueda de la intensidad de la existencia como momento de inmovilidad” (p. 50).

Ahora bien, aparece la distancia como dispositivo de filmación, no está condicionada a la lejanía emocional con el mundo de los personajes y los personajes, es una mera estrategia de filmación para acompañar el paisaje que se convertirá en rostro, ese rastro que entenderá la marca de lo que allí sucede y habrá sucedido. Aquí: *la distancia*.

<https://vimeo.com/juanpablorios/ladistancia>

Minervini plantea la pérdida de control como una virtud que solo puede ser acompañada por la confianza. La confianza en sí mismo, en los personajes, en el equipo. Perder el control también es confiar en la sorpresa como agente de cambio, como resultado de un caos que proporciona la efervescencia de la materia y de la vida, el efímero tacto de las sensaciones y el ritual arbitrario de la suma de otredades y diferencias. El accidente se supera con desapego y con el mal de la libertad que se divierte y se ocupa de la incertidumbre. Aquí: *la confianza*.

<https://vimeo.com/juanpablorios/confianza>

El cine de la paciencia que habita en Minervini no tendría sentido sin la intención de mirarse, mirar y ser mirado. No tendría un espacio otro y extraño, sin la filigrana poética de la vida que se escurre entre tanta distancia, negación y olvido. No sería rostridad sin la huella que queda después de ser humanos, enteramente humanos. No tendría libertad, sin el sino maligno de la disidencia, la resistencia y la rebeldía. El cine de la paciencia es una experiencia eterna.

Finalmente, persiguiendo la conjunción entre lo suscitado por la obra de Roberto Minervini y el autor de esta tesis, se presenta Un ensayo (audiovisual) que quisiera perpetuar el valor enorme de la *experiencia*, la relación con la *mirada* como herramienta y el vestigio de aquella cámara que se embelesa con la vida y la humanidad presente en ella.

<https://vimeo.com/juanpablorios/unensayo>

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS Y FILMOGRÁFICAS

Acosta, B. E. (2013). *Las experiencias estéticas del transeúnte*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia.

Altheim, F. (1953). *Römische Geschichte II, 4*. Edición ampliada y completa, Frankfurt del Meno: Klostermann.

Arendt, H. (2019). *¿Qué es la política?* Colombia: Paidós.

Augé, M. (1992). *Los no-lugares. Espacios del anonimato*. Traducción de Margarita Mizraji. Ed. Barcelona: Gedisa.

Aumont, J. (1998). *El rostro en el cine*. Barcelona: Paidós.

Badiou, A. (2014). *El cine como acontecimiento*. Ciudad de México: Paradiso Editores: Universidad Iberoamericana.

Berger, B. (2009). "Out Of Darkness, Light: Arendt's Cautionary And Constructive Political Theories". *European Journal Of Political Theory*. Volume 8, Issue 2, pp. 157-182. DOI: 10.1177/1474885108100851

Bollnow, O. F. (2001). *Introducción a la filosofía del conocimiento. La comprensión previa y la experiencia de lo nuevo*. Buenos aires: Amorrortu Editores.

Borges, J. L. (1946). Cuento: *Del rigor en la ciencia*.
<https://ciudadseva.com/texto/del-rigor-en-la-ciencia/>

Buber, M. (2006). *Yo y tú y otros ensayos*. Primera edición. Argentina: Ediciones Lilmod.

D'Angelli, L. (2016). *The Other Side of Ethics: Extreme Documentary and Moral Questions*.

https://www.academia.edu/36101038/The_Other_Side_of_Ethics_Extreme_Documentary_and_Moral_Questions

De Carli, A. M. S. (2009). *O corpo no cinema: Variações de lo feminino*. Sao Paulo: EDUCS.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *Rizoma*. México: Ediciones Coyoacán.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia, España: Editorial Pretextos.

Foucault, M. (2008). *Conferencia de Michel Foucault "Topologías"*. Publicada en Fractal n° 48, enero-marzo, , año XII, volumen XII, pp. 39-40.

https://hipermedula.org/wp-content/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf

Foucault, M. (octubre de 1984). *De los espacios otros* (“*Des espaces autres*”).

Conferencia dictada en el Círculo de estudios en Arquitectura. 14 de marzo de 1967. Publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, n 5, Traducida por Pablo Blistein y Tadeo Lima.

García-Espinosa, J. (2010). *Por un cine imperfecto*. Brasil: Revista Universitaria Do Audiovisual.

Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.

Guattari, F. (2015) *¿Qué es la ecosofía?* Textos presentados y agenciados por Stéphane Nadaud Argentina: Editorial Cactus.

Jameson, F. (2018). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. El cuenco Buenos Aires: Argentina de plata / cine.

Kiarostami, A. (1995). *Texto escrito para el centenario del cine, distribuido en diciembre de 1995 en el teatro Odéon en París*. Traducción de Maximiliano Méndez desde el inglés.

Kundera, M. (2009). *El gesto brutal del pintor: sobre Francis Bacon*. Capítulo I de Milán Kundera: Un encuentro, Tusquets Editores.

Kundera, M. (2009). *Un encuentro*. Barcelona: Tusquets.

Lorgia, M. P. (19 de septiembre de 2019). *Entrevista: "Mis películas deben ser un acto de militancia": Roberto Minervini*". Revista Semana.
<https://www.semana.com/cine/articulo/roberto-minervini-hacer-cine-en-un-mundo-en-crisis/77839/>

Mondzain, M. J. (2011). *Figures de l'altérité et de l'écart dans l'oeuvre de Maria Klonaris et Katerina Thomadaki, en Stranger tan Angel* (catálogo de exposición), Liubliana, Cankarjev.

Nancy, J. L. (2008). *La evidencia del filme, el cine de Abbas Kiarostami*. Errata Naturae.

NIN, A. (2017). *Henry y June*. Editor digital, Titivillus.

Renoir, J. (1939). *"Les Archives de l'Impressionnisme"*. *En*: (Lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres), Mémoires de Paul Durand-Ruel, Documents par Lionello Venturi, édité par Durand-Ruel, Editeurs, Paris-New- York, 1939. Exceptionnel, 2 volumes magnifiquement relié, très bon état.

Revault d'Allones, M. (2010). *Lo que el hombre hace al hombre*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Revault d'Allones, M. (2018). *La faiblesse du vrai*, París: Seuil. Scorsese, M. (2000). *Mis placeres de cinéfilo: recopilación de textos, entrevistas, filmografía*. España: Paidós Ibérica.

Safranski, R. (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Fábul Tusquets Editores.

San Martín, J. (1986). *La estructura del método fenomenológico*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.

Serres, M. (1977). *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio, caudales y turbulencias*. Valencia: Pre-Textos.

Tarkosvski, A. (2012) *Esculpir en el tiempo*, Barcelona: Rialp.

Tobías, R. B. (1999). *El guion y la trama: fundamentos de la escritura dramática audiovisual*. Madrid: Ediciones Internacionales Universitarias.

Truffaut, F. (2017). *Proyecciones: Del libro Le cinéma selon Hitchcock, de François Truffaut*. Edition Robert Laffont, 1966. Cuadernos De Cine Documental, (11), pp. 57–73. <https://doi.org/10.14409/ccd.v0i11.7043>

Valéry, P. (2018). *Teoría poética y estética*. España: Machado Libros.

FILMOGRAFÍA

Roberto Minervini (Italia – Estados Unidos)

Minervini, R. (Director) (2013). *Stop the Pounding Heart*. Houston Film Commission, Japage Investments, Ondarossa Films, Poliana Productions, Pulpa Entertainment.

Minervini, R. (Director) (2011). *The Passage*. Pulpa Entertainment – Poliana Productions.

Minervini, R. (Director) (2005). *Voodoo Doll*. Roberto Minervini.

Minervini, R. (Director) (2005). *Notes*. Ari Krepostman.

Minervini, R. (Director) (2005). *Come to Daddy*. Roberto Minervini.

Minervini, R. (Director) (2006). *Las luciérnagas*. Francisco Diaz.

Minervini, R. (Director) (2012). *Baja marea*. Poliana Productions

Minervini, R. (Director) (2015). *The Other Side (Louisiana)*. Agat Films, Okta Film, arte France Cinéma, RAI Cinema, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, CNC.

Minervini, R. (Director) (2018). *¿Qué vas a hacer cuando el mundo esté en llamas?* Paolo Benzi.

Nicolás Pereda (México)

Pereda, N. (Director) (2001). *Verano de Goliat*. Chinha Films, Santas Producciones e IMCINE.

Pereda, N. (Director) (2015). *Minotauro*. Maximiliano Cruz.

Pereda, N. (Director) (2008). *Entrevista con la tierra*. Chinga Films.

Pereda, N. (Director) (2009). *Juntos*. Nicolás Pereda.

Pereda, N. (Director) (2013). *Matar extraños*. Maximiliano Cruz.

Pereda, N. (Director) (2019). *Mi piel, luminosa*. Nicolás Pereda.

Pereda, N. (Director) (2015). *El aula vacía*. Marcelo Cabrol.

Pereda, N. (Director) (2012). *Los mejores temas*. Maximiliano Cruz

Pereda, N. (Director). (2016). *Historia de dos que soñaron*. David Balazs.

Dominga Sotomayor (Chile)

Sotomayor, D. (Directora) (2012). *De jueves a domingo*. Dominga Sotomayor.

Sotomayor, D. (Directora) (2013). *Forastero*. Cinestación, Circe Films.

Sotomayor, D. (Directora) (2018). *Tarde para morir joven*. Cinestación, RT Features, Ruda Cine, Circe Films.

Abbas Kiarostami (Irán)

Kiarostami, A. (Director) (1975). *Dos soluciones para un problema*

Kiarostami, A. (Director). *El coro* (1982) Abbas Kiarostami.

Kiarostami, A. (Director). *A través de los olivos* (1994). Ciby 2000.

Kiarostami, A. (Director). *El sabor de las cerezas* (1997) Abbas Kiarostami, Ciby 2000.

Kiarostami, A. (Director) (1985). *Párvulos*. Centre de l'éveil Intellectuel des Enfants et des Adolescents.

Kiarostami, A. (Director) (1987). *Dónde está la casa de mi amigo* Alireza Zarrin

Kiarostami, A. (Director) (1989). *Deberes*. Global Video.

Kiarostami, A. (Director) (1990). *Close-Up*. Kanoon.

Kiarostami, A. (Director) (1992). *Y la vida continúa*. Kanun Parvaresh Fekri.

Kiarostami, A. (Director) (1999). *El viento nos llevará* Coproducción Irán-Francia, MK2 Productions.

Kiarostami, A. (Director) (2002). *Diez* Abbas Kiarostami, Key Lime Productions, MK2 Productions, Zeitgeist Films.

Kiarostami, A. (Director) (2010). *Copia certificada*. MK2 Productions, BiBi Film y Abbas Kiarostami.

Kiarostami, A. (Director) (2010). *No*. Zadig Productions.

Otros

Mizoguchi, K. (Director) (1953). *Los cuentos de la luna pálida*. Daiei.

Ríos, J. P. (Director) (2012). *Quijote*. Pompilia Films.

Ríos, J. P. (Director) (2014). *El retorno*. Pompilia Films.

ANEXOS

1. Conversación N° 1 con Roberto Minervini (Septiembre de 2021).

Juan Pablo Ríos Castaño (JPR). (00:00 mín.) Ya está grabando, te pregunto de nuevo: Roberto ¿me apruebas la grabación?

Roberto Minervini (RM): sí, claro.

JPR: Roberto muchas gracias por atenderme, estaba esperando con muchas ansias esta conversación, me dejaste desde la semana pasada que conversamos lleno de preguntas y de entusiasmo alrededor de esto que estoy persiguiendo en mi tesis doctoral, el agradecimiento es enorme, muchas gracias Roberto por tu tiempo.

RM: es un placer.

JPR: quiero empezar esta conversación planteándote una premisa que me acompaña en mi labor como realizador: para mí la herramienta no es la cámara sino la paciencia ¿qué reflexión te puede plantear esa premisa?

RM: pienso que la cámara también necesita, manejar una cámara es un poquito el motor, la esencia de hacer cine, no solo porque es el filtro, de verdad es el filtro, no es el director, es la cámara entre lo que estamos filmando y luego entre lo que estamos mirando. Las decisiones acerca de la cámara ¿cómo utilizarla? y los componentes que queremos utilizar, la postura estética, los fotogramas y para todo eso se necesita mucha paciencia en un cierto cine. Y ¿paciencia qué quiere decir? paciencia quiere decir aceptación de saber que el proceso de filmar es un proceso que no es totalmente controlable, y eso implica paciencia, pero paciencia no solo

como espera sino paciencia también como tolerancia, como pérdida de control, como calma, como tranquilidad, algo muy catártico, y la cámara es una clave, es un componente esencial. Es decir, si la cámara misma, si tú ves mi filmografía, puedes notar como la cámara empezó menos paciente, con menos paciencia. ¿Qué quiere decir? Con unas ganas, casi un frenesí de querer agarrarlo todo, de que si pierdo esos momentos (3:00 mín), había una sensación de urgencia demasiado alterada en lo emocional. Agarrarlo todo, filmarlo todo, grabarlo todo, documentarlo todo. Y luego la cámara se va calmando porque también llego a ser más paciente, me fío de la cámara, me fío del proceso donde también hay confianza, confianza primordial que todo va a salir bien, que todo va a estar bien, que no depende de mí o no depende completamente de mí. Entonces verás como la cámara es indulgente, toma su tiempo, y eso lo aprendí porque yo (inaudible) la cámara, entonces si se va algo de fotogramas y algo está pasando allá, pero yo estoy aquí y puedo esperar, me quedo un momento no tengo que grabarlo todo, eso va cambiando. Llegamos a una película donde las tomas son casi clásicas, pero como mi postura no es clásica, llegué allí con mucha paciencia. Entonces eso es lo que me hace pensar que la cámara para mí dentro de un cine, que es un cine de la espera, de confianza, de relaciones, que es un cine al fin y al cabo de sus imprevistos, imprevisible, de pérdida de control, entonces la cámara es central, es clave para poder alcanzar una forma de trabajar, una estética, entonces es un cine muy paciente.

JPR: me planteas una cosa que me parece muy interesante resaltar: “hacer cine entendiendo la pérdida de control como parte de ese cine”, eso me parece muy interesante porque me parece en contravía de lo que muchos cineastas y de lo que

la forma de hacer cine dicta digamos desde la academia. ¿Cómo asumes ese perder el control como parte del cine que haces, Roberto?

RM: porque creo que inevitablemente, pese a lo que se pueda luego traducir en términos más o menos académicos, o digamos conceptuales, el cine es inevitable intrínsecamente, la esencia del cine es la contribución de varios elementos, es decir, está, por un lado, el director y su equipo y, por otro, están los personajes. Entonces inevitablemente, aunque no es algo jerárquico nunca (6:00 mín.), entonces me gusta esa situación, pese a los papeles que sí implican una jerarquía, pero el cine lo baja todo a un nivel de igualdad, porque al fin y al cabo mi trabajo depende del personaje, el personaje depende de mí, en donde el control total no existe, la ilusión de control existe, hay herramientas que dan la ilusión de control, tanto como que al fin y al cabo son armas, es un arma que te da la ilusión de control, pero son armas que intimidan, son armas poderosas, el guion y el montaje y luego también tenemos aliados, somos un ejército muy fuerte, tengo los críticos, tengo los programadores en donde tengo mi voz muy grande en comparación al personaje, pero la pérdida de control implica que si pierdo el control tiene que ser que alguien toma algo de mi control, entonces el proceso no cambia, alguien está controlando. Estamos controlando un proceso para que llevemos a cabo, para que el resultado de este proceso sea algo tangible: una película o un documento. Entonces perder el control de mi parte quiere decir una redistribución de papeles de control, no quiere decir menos control, pero la cuestión es ¿cuánto queremos de los otros que participan del proceso creativo como los personajes? ¿cuánto control deben tener?, confiamos y allí volvemos a la paciencia, confiamos, cuanto confío en que la contribución de estos sea fundamental e incluso podríamos decir: extremadamente superior a mi

contribución. ¿Cuánto confío?, entonces debo bajar el control, debo redistribuirlo. Entonces así lo veo, pienso que el cine convencional, creo que existe esta ilusión de control, y esta ilusión de control a veces conlleva a que hay trabajos donde la participación no es mutua, quizás sea el trabajo más convencional, pero yo pienso que son ocasiones perdidas de redistribuir control y de hacer que esto sea un proceso muchísimo más rico.

JPR: creo que hay una preocupación inicial en este proceso que me planteo, en esta pregunta alrededor de lo que llamo el cine de la paciencia, de tu cine. Y es este mundo de las etiquetas, siento que en todas las relaciones humanas aparece esto, incluso me parece a veces desgastante la noción de etiquetarlo todo. Y en el caso específico de lo que acá nos convoca ¿te etiquetan como cine de ficción o no-ficción? (9:00 mín.) ¿de género o de no-género? Te etiquetan en un festival o te etiqueta un programador. ¿Cómo sobrevives con tu voz a ese mundo de las etiquetas, cuando me atrevo a decir que tu cine es inclasificable desde mi punto de vista? Desde mi óptica como espectador, como observador, para mí tu cine es inclasificable. ¿Cómo sobrevives a ese mundo de las etiquetas?

RM: pues en parte me esperaba las etiquetas, pero, lo que sí descubrí, y no me lo esperaba, es el peso específico que tienen esas etiquetas, la etiqueta de la película de género y, ¿cómo será clasificada?, y las consecuencias positivas o negativas, a veces nefastas en el mercado, las ventas y la distribución. Pero, también hay otras etiquetas que no me las esperaba, la pertinencia, la relevancia de una película, un primer nivel es en base al periodo histórico ¿no? La película que resume, que mira *a posteriori* algo que pasó, la película que antecede, y esto también son etiquetas, al fin y al cabo a veces injustas, porque un trabajo que prevé

acontecimientos históricos tiene un valor casi de fetiche, lo cual es discutible, porque hay trabajos *a posteriori* que son muy importantes para mantener viva una memoria histórica.

Entonces en las etiquetas hay obviamente algo, es una cuestión de intereses, pero es una cuestión de intereses comerciales, de intereses de programación, quizás inevitables, pero también las etiquetas son un síntoma de tendencias, porque las etiquetas cambian también, van marcando pautas, tendencias, entonces, en resumen, eso no me lo esperaba. No me esperaba caer un poquito, si me permites, víctima de las tendencias, los *trends*, y ahora, ¿en qué tendencia estamos?, estamos en la tendencia casi post-cine real. Empecé haciendo cine, se dieron cuenta que existía en el ámbito internacional con "*Stop the Pounding Heart*", mi tercera película. Y se creó un caos: ¿documental o ficción?, y tuve que estar hablando de esto por lo menos dos o tres años y el hecho de que no me conformaba en contestar. (12:00 mín.) Bueno contiene los dos, no es solo una cuestión conceptual, el proceso en sí es un proceso que siempre ha existido en los documentales, pero existe en la ficción también, una infusión de realidad y una revisión de la realidad, quisiera saber la etiqueta, es algo muy binario porque la etiqueta debería ser demasiado fuerte desde mi posición, tremenda. Y después de esto, llegamos a cine de la realidad, ¿el cine "*mood de río?*" lo cual implicaba que iba a todos los festivales de ¿cine "*Mood de río?*", charlas, etc. Y ahora es casi ¿post cine "*Mood de río?*", es cine político y militante. Ha habido muchas etiquetas, algunas me las doy yo, pero las voy cambiando porque no me conformo con una, eso es impositivo. Es complejo, me las esperaba pero es complejo sentirse parte del "trend", de las tendencias, que no tiene nada que ver con la ambición de

contribuir a algo, a la conciencia colectiva, a la memoria histórica, intentar de forma humilde, dentro de los límites, pero de mis límites, de contribuir a algo, algo que se queda, porque el cine hasta ahora se ha quedado, se ha quedado bastante, se queda, bueno mis películas van a vivir más que yo, entonces se queda. Caer en eso de las tendencias es muy peligroso, aparte de ser reductivo.

JPR: siento que es muy reductivo también por la mirada ajena, por la mirada del otro, es como este ejercicio de meter las cosas en tarritos distintos y sacudirlas, si de ahí se quiere sacar algo. Esto me parece interesante, pero también me parece lo que planteas como reductivo en relación con la experiencia que propone el ejercicio cinematográfico y el ejercicio de ver lo que hacen los directores. Creo que ya me lo mencionabas la semana pasada y se me quedó dando vueltas en la cabeza cuando me hablabas de la experiencia que encontrabas como una palabra, un concepto fundamental en tu cine. ¿Podemos hablar de eso, por favor, Roberto?

RM: sí, claro. Me acerqué al cine tarde, aunque el cine era una forma de expresión artística visible en mi familia (15:00 mín.), pero nunca participé en ningún tipo de proceso. Empecé tarde y con las herramientas que el cine ofrecía: un guion, una idea, el valor de la idea, fui en busca de una originalidad, un ritmo y la composición. Es decir, el aspecto estético, el cómo entendía hacer cine y así empecé con mi primera película, con un guion y con una idea, con una poética, intentando desarrollar una poética, en busca de una poética, pero mi vida ha sido diferente, siempre empecé desde abajo hacia arriba y discurriendo todo por experiencias, no crecí en un ambiente donde las cosas, no ha habido nunca una enseñanza “Tack down” para mí, no he aprendido nada desde arriba, me lo he tenido que descubrir solo, entonces haciendo cine también fue así, para mí era

irresistible descubrir lo que podría haber sido un set, pero estaba lleno de vida, de humanidad e incluso la “¿fauna?” en la que me encontraba, y entonces allí no pude seguir, mi atención se fue alejando de esta idea preconcebida que tenía de una historia y se fue acercando a lo que vivía y me quise involucrar. Y solo a través de la experiencia puedo evaluar si algo pertenece a una historia o es interesante para la historia que quiero contar. Entonces lo evalué a través de la experiencia, también eso, porque en el ámbito político-ideológico no creo en las ideas, en la rigidez de las ideas. He vivido en un contexto familiar extremadamente político donde las ideas han ido muriendo, las ideas elevadas, las ideas políticas que fracasaron, ha habido mucho de esto también. Entonces de forma muy parecida ir con una idea de lo que es la representación de la realidad no me satisface, para mí es solo la alarma, esto no es lo que quiero hacer. A través de la experiencia fui buscando, haciéndome preguntas, más que buscando respuestas, haciéndome preguntas (18:00 mín.).

En resumen, esto es lo que me interesa: la experiencia directa al final es donde está la génesis de las preguntas y las dudas. La experiencia simplemente genera dudas. No creo que la experiencia dé certezas, sino que genera dudas y eso induce miedo y vulnerabilidad, que es la condición fundamental para no rechazar las dudas, cuando me siento vulnerable puedo incorporar esas dudas y ese es un proceso de permutación constante que afecta el cine. Entonces la experiencia verdaderamente es lo que genera preguntas y dudas, y es allí donde empieza la idea del cine, empezamos la experiencia y la idea surge de las preguntas de las dudas, no al revés. Para mí es fundamental un cine que en inglés hice “Experience?” que me gusta mucho. El cine que viene todo a través de una experiencia.

JPR: hay dos cosas que me parecen interesantes: de un lado, el nivel de conciencia en el ejercicio profundo de transformación que se da en el quehacer cinematográfico de tu parte, y de otro, es que esta experiencia me parece que está mediada desde varios puntos de vista, pero, de una parte, el tuyo, la experiencia de hacer tu cine, pero, de otra, esa posibilidad de proponerle una experiencia al espectador que se enfrenta a tu cine. Perdón que te hable de tres cosas a la vez, pero ¿cómo ves esto que te planteo?

Lo primero que te digo es el nivel de conciencia en la transformación profunda que se da mientras estás haciendo tu cine, me parece que estás haciendo una transformación en varios niveles, de un lado, el de la creación y, de otro, también hay una transformación cuando la película se entrega al proceso de exhibición y distribución, si quieres hablemos de esto primero y luego volvemos a lo de la experiencia.

RM: cuando hablo de cine político y militante me refiero también a que trasciende el cine, no es simplemente cine, va más allá de este porque es una cuestión de ideales, valores y creencias políticas que hemos forjado durante los años, algo que tengo dentro de mí, entonces parte de quién soy (21:00 mín) y de mi forma de ser. Es una desconfianza total hacia todo lo que es el mecanismo de mercado, que genera dependencia, intereses y un ciclo vicioso, que acaba la esencia y todo eso, al final está siempre el mismo factor que es ingresos-ganancias, es solo esto al final. No estoy hablando en términos marxistas, no estoy hablando de distribución de riqueza, nada de eso, solo estoy diciendo que todo ese aspecto que tiene a (inaudible) resultados, que es aprovechar una situación sobre todo en lo financiero. El cine no se escapa de este dogma, y todo esto no me interesa, y

entonces entré en el mundo del cine sin ningún interés sobre lo que va a pasar, la discrepancia entre mi visión, lo que hago y todo lo que pasa a la hora que este producto esté acabado, que es una película, que es simplemente un resumen de una experiencia y luego tiene que seguir otras reglas, va al éter y del éter viaja, y tiene sus dinámicas, todo eso a mí no me interesa, de hecho no controlo el proceso de distribución, no me interesa saber las ventas de mis películas, tengo vendedoras, distribuidoras internacionales, pero no pido nunca, lo hacen quizás los productores, pero no he pedido nunca reportes de actividad, no sé cuánto se vendió, dónde se vendió o distribuyó la película, no me interesa absolutamente nada, porque son dinámicas, como tú dices, que inevitablemente afectarían la forma en la que logro vivir una experiencia porque también eso genera “*awareness*”, es decir, una toma de conciencia de cómo mi película, al ser producto en un mercado, es más o menos exitosa, exitosa o no. Toda esa dinámica es etérea, es absolutamente peligrosa a la hora de querer vivir una experiencia, y como dije de redistribuir el control, el nivel de control sobre una película, eso es todo lo que hace, y quizás es eso más importante aún en el cine convencional, más importante aún de las herramientas, la conciencia de la vendibilidad de un producto. Bueno no hablamos de “*content*”, de contenido, ya no hablamos de obra de arte o pieza artística, hablamos de contenido, de esa conciencia fuerte, de esa mirada constante hacia el horizonte, ver el producto acabado, las consecuencias del producto acabado. El éxito o el fracaso de un producto acabado creo que influencia directamente la redistribución de control (24:00 mín.). Cuánto más quieres controlar el resultado, más debes controlar el proceso, creo que controlar el proceso no tiene nada que ver con la visión artística, tiene que ver con la visión comercial, entonces si a mí eso no me interesa, ¿qué

sentido tiene tomar control de un proceso artístico?, cuándo sé que estoy perdiendo la ocasión de vivir una experiencia, y dar control a gente que tiene una voz en la mayoría de los casos más poderosa que la mía, si me olvido de esto no tiene sentido tomar control de un proceso, no vivir una experiencia, ¿qué puedo decir?, francamente que las consecuencias finales de mercado son enormes.

Porque me doy cuenta que en mis películas quizás si hubiera tenido más control del proceso y habría dejado de lado un poco la experiencia, tal vez habría tenido una visión que encaja mejor con las exigencias del mercado., No sé si eso responde al tipo de pregunta que me estabas haciendo, pero para mí hay una discrepancia muy fuerte, que para mí ahí ya si soy un poco más binario, en cuando me preocupo, y eso sin un pesos específico, si me preocupo del resultado final, de qué pasa con mi película, cedo mis derechos a alguien y entra una dinámica totalmente diferente, con unas implicaciones enormes en mi carrera, en mi futuro y en la sostenibilidad de un proceso, en cuanto me voy enterando más de esto, lo otro va cambiando, las dos cosas creo que son directamente proporcionales. Entonces no me queda más remedio que olvidarme de esto, y esto sí es algo muy catártico, en esto quizás si se necesita una determinación muchísimo más grande, tal vez valentía no es la palabra, pero si enfrentarse a (...), sí algo muy catártico, porque de verdad tengo que ver un poquito en lo que creo, eso sí sería un proceso profundo, aún más que enfrentarse a temáticas, a temas que yo voy filmando, eso sí es muy difícil, pero pongo muchísimo esfuerzo en esto. No quiero que ese peso específico, que todo lo que ese producto acabado y su vida, la duración, todo eso de mi película, tenga algo que ver con el aspecto más primordial de hacer cine, que para mí empieza por una experiencia, por una necesidad y varias necesidades personales.

JPR: está perfecto, pero se me acaba de generar otra duda y es en este nivel de la experiencia del que estamos hablando cuando estás haciendo tu cine, porque además lo he leído, el nivel de involucramiento con el universo y con los personajes es alto y profundo (27:00 mín.). ¿Cómo afecta esto la dramaturgia final que has hecho o la película que estás haciendo? ¿Cómo afecta esto los diferentes niveles dramáticos de tu obra?

RM: pues ahí volvemos al control, porque siempre he tenido ideas sobre la dramaturgia, la poética y la estética en mis películas. Tengo un *a priori*, inevitablemente, y también porque esto es lo que me interesa, pero la única forma de hacer que todas esas ideas no lleven a ser una imposición, porque mi objetivo no es tener un “Trademark”, el sello de garantía, de originalidad, una marca registrada, un elemento distintivo de mi filmografía, eso no es lo que me interesa. Me interesa el hecho de que mi película tenga una dramaturgia y elementos dramáticos evidentes, pero esto va cambiando según las exigencias del personaje, de la gente involucrada, tanto como la estética y todavía así es exigente. Hay constantemente una dialéctica entre nosotros y mi papel es entender bien qué es lo que son ellos ¿qué es lo que de verdad hay en sus entrañas? ¿qué es lo que en realidad quieren que se amplifique a través de mi voz? y ¿cuáles son las necesidades que hay entre sus entrañas?, entonces hay algo que va mucho más allá, eso me afecta claramente, afecta todos los aspectos del “*story telling*”, del contar historias, incluso la dramaturgia, y tengo de verdad que sentir algo muy visceral, y tienen espacio porque tienen control para comunicarme constantemente, meses y meses, y luego está el aspecto de la revisión de lo que estamos haciendo, eso pasa sobre la marcha, revisión, comunicar también unas ideas y recibir

“*feedback*”, recibir una opinión, todo esto afecta lo que es el aspecto dramático de una película, creo que por eso va cambiando y aunque no sé bien cómo les parecen mis películas al otro lado, a la audiencia, sé que todos los elementos han ido cambiando (30:00 mín.) y se han ido transformando en otra forma progresiva. No es de abajo para arriba, sino de forma casi única en base a las experiencias que estoy viviendo, entonces el aspecto de las dramaturgias es influenciada fuertemente de la dialéctica entre los personajes y yo. Es algo muy visceral, empieza desde las entrañas y luego se va transformando porque aquí estamos hablando, vas a hablar con un director, con el observador que luego viene, no estamos hablando de la montadora, del sonidista, sobre las exigencias de otros, sino la visión de otros que contribuyen también, entonces hay muchos vectores que entran en lo que es luego la definición de una dramaturgia.

JPR: Roberto, escuchándote me hago la siguiente pregunta: ¿qué nivel de importancia tiene contar una historia en tu cine?, porque cuando te escucho siento que hay cosas de importancia y trascendencia mucho más relevantes, que al final de cuentas contar una historia.

RM: es claro, es un poquito como no sé, (¿*Godard*? inaudible) lo decía, porque jugando con las palabras, con el francés, cuando hizo la historia del cine o “*histoire du cinéma*”, pero también la historia como historias. También hay que entender un poquito los límites, allí volvemos siempre, o casi siempre en círculos, es muy circular y muy básica mi forma de pensar, pero vuelvo siempre allí porque también la pérdida de control es también una aceptación, aceptar los límites de una visión personal. Si afecto estos límites también afecto mi límite, la potencia limitada que tengo de contar una historia, me pongo al servicio de las varias historias y esas

historias, que nacen desde las entrañas de la gente, se presentan frente a mí. Voy colectando historias, el hecho de contar luego una historia viene muchísimo después, nosotros llegamos al montaje con la mínima perfección de lo que va a ser la historia que vamos a contar, tenemos también la conciencia de que la historia que vamos a contar tampoco es una historia únicamente, porque es una historia que es otra vez una experiencia, la gente va creando sus propias historias, no tienen un comienzo o un final, más o menos.

No son tan lineales, hay gente que entra y sale (33:00 mín.), el montaje va combinando estas cosas, entonces sigo observando unas historias o trozos de historias, momentos, y luego discutiendo con ellos, preguntando, tratando de entender, viviendo directamente qué quiere decir eso que he observado, qué hay más allá, entonces a veces vamos mano a mano viviéndolo, pero otro componente muy importante de este cine que pretende contar, coleccionar historias, es también lo que no es filmado, lo que es simplemente vivido, lo que el cine no tendría que filmar, porque el cine también es peligroso, lo que va exponiendo en una película puede hacer daño, puede lastimar a muchísima gente, entonces toda una parte privada que es exclusivamente dominio de una experiencia, o lo disfrutan solo los que lo han vivido, todo eso no tiene que ver y nunca se sabrá, es decir, lo hemos vivido y esto es también una parte fundamental de lo que estamos filmando. Filmar no quiere decir grabar, filmar quiere decir comprender la verdad, donde para comprender hay que participar, para mí si haces cine es de entendimiento, comprender que no tiene que ver nada con grabar. Entonces creo que el proceso es muy grande, porque tienes que grabar, vivir y comprender.

JPR: me adelantaste una pregunta que quería plantear más adelante alrededor del montaje, quiero hablar específicamente de “*Stop the Pounding Heart*”, desde que vi la película por primera vez siento que esta película para mi gusto es una película difícil de etiquetar, para mi gusto inetiquetable que me parece aún más bonito, porque sí creo que tengo unas fronteras difusas y gaseosas entre la ficción y la no ficción. Pero la pregunta que me hacía viendo esta película es que el nivel de ficción se debió haber construido en la sala de montaje, ¿qué tan cierto es este prejuicio que tengo frente a esta película?

RM: pero es que es así, nace así, la génesis de la película es esta. Por primera vez, porque en las primeras dos películas tenía una idea, ya conocían los personajes y tenía algo. (36:00 mín.). Pero, por primera vez, después de dos películas, este proceso quizás no me interesaba tanto como antes, pues quise simplemente empezar a frecuentar, a salir, a visitar la gente que conocía antes, y en este caso las dos familias, hay dos familias en la película que son un poquito el centro, y luego decidí empezar a filmar, repito: filmar, observar, comprender, sin pretensiones de hacer una película en ese momento, esa era mi tercera película, dinero no había para hacer películas, no pensaba esto. Quizás no sabía lo que estaba pasando, repito, no me interesaba mucho, entonces pensé: bueno tal vez empezamos filmando, empezamos documentando, observando, y hacía un día allí un día aquí, un día con la familia de los “*¿Krishant?*” que son los “(inaudible)” y la familia de los “carsos” que son los de la granja, que ordeñan cabras. Los dos amigos por diferentes razones, lejanos, y luego simplemente se me ocurrió, y no sabía lo que estaba haciendo, eso me frustró mucho, no entendía bien por qué parecía que estaba filmando y documentando unas emociones que me escapaban, no sabía

bien lo que estaba pasando porque no tenía la certezas de que algo escrito me estaba regalando, empezamos a filmar y luego llegó una situación que viví, que vivimos, que las familias se juntaron, se quisieron conocer y allí se generaron otras dinámicas, llegamos a montaje, “¿Marielen Dossó?” viene de documental y ficción, sobre todo ficción, los dos, pero también hacen las dos de forma más controlada, trabajan unos directores de forma más convencional, controlan el proceso y se encuentran con una montaña, una cantidad enorme de material, que he filmado con unas ideas, que no son ideas para una historia, simplemente es un cuento sobre mi experiencia, que ella no había vivido, entonces desde este cuento, pero lo único que yo tenía era un cuento, es una experiencia, unos recuerdos, unas memorias, y por eso me refiero también a la importancia de un cine que crea memoria, porque venía en mi memoria, me iba a acordar, y cuento así, cuento memorias.

(39:00 mín.). Comentarios sobre lo que hemos filmado, y a veces lo que digo , es un poquito lo que estoy haciendo de hecho, cuando cuento memorias, documento sobre lo que estamos filmando, estoy creando ya algo, una historia, estoy empezando a crear una historia y esa es la referencia para filmar, es un proceso muy agotador, muy doloroso, ha habido lágrimas, ha habido un momento donde pensábamos que esta no es la forma como se hace, que no se hace así y no sale nada de esto. No hay control y es empezar dando dos pasos adelante y uno hacia atrás, entonces allí al final salió algo, una película y “¿Maria Helen?” y yo entendimos que quizás ese proceso es agotador y no es muy eficiente porque gastas mucha energía y tiempo, pero, al fin y al cabo, repito, volvemos a la paciencia porque se necesita mucho tiempo, se necesita mucha paciencia, hay que tener paciencia, paciencia como confianza. Y entonces, al final sí se montó una historia

que es un producto, un subproducto de nuestra visión y perfección de la experiencia, la mía como memoria, la de Maria Helen como casi reflejo, reflexión de estas memorias que ella vivió de forma bidimensional, mis cuentos, las imágenes, y así nació la película, y claro que contiene elementos de ficción porque Maria no vivió la experiencia, se la tuvo que imaginar, y entonces hay un elemento de ficción como de imaginación y, desde luego, esto generó un debate, porque la ficción como imaginación es muy fuerte y nos imaginamos algo que habíamos vivido y es interesante. Imaginarse o reimaginarse lo que ya has vivido. Pero, pienso que estamos hablando de algo muy primordial, si no pensamos en el cine, imaginarse lo que hemos vivido, desear que hubiera sido diferente, es algo, no sé la historia de mi crecimiento, es la historia que es así y reimaginárselo todo. Las emociones no son las mismas cuando te vas pensando las cosas, esto trasciende el cine la verdad, espero no ser pedante, pero, es así, emocionalmente no recuerdo de las cosas como las viví, esto es fundamental, llego a amar personajes que no amaba y viceversa, cuando los vuelvo a ver o los recuerdo como los quiero recordar (42:00 mín.).

También eso depende, es así el aspecto ficcional como imaginación, pero a veces cuando se hace cine de la realidad, se habla de cine que contiene elementos de ficción como algo que sustrae a la realidad y lo cual, para mí, no tiene ningún sentido porque no es una revisitación de lo que hemos hecho, no es el aspecto factual de lo hecho, es lo bello que hay en la imaginación. Imaginarse algo que has vivido cuando ha pasado tiempo es fundamental para un trabajo que quiere documentar algo, lo es porque eso es el “*engagement*” de siempre estar conectado emocionalmente y no solo en lo conceptual con algo. Este cordón umbilical ha ido

fluyendo, lo que pasa adentro, no es simplemente algo conceptual. Verdad o no verdad, subjetividad-objetividad, es el aspecto emocional que es algo muy fluido e implica una imaginación.

Pienso que en "*Stop the Pounding Heart*" no puedo explicarlo, porque todo era ficción o ficción, es verdad o es manipulación y francamente empecé casi a sentirme incapaz de poder, empecé a dudar de mi viabilidad, de mi capacidad para tener ese tipo de debate, de dialéctica, quizás soy el que no lo entiende. Porque todos me lo están diciendo, es manipulación y digo que quizás no lo entiendo, no me callo la boca, de verdad. En esta película hagan ustedes lo que quieran, no lo sé, no quiero hablar, quizás no pueda. Hoy después de nueve años que filmé la película si puedo decirlo, mira hay que darle importancia al aspecto de imaginación, ficcional, porque es el vehículo para esas emociones que cambian constantemente, para que vayan permutando y vayan fortaleciendo lo que es un poquito. Mantiene en vida una memoria, si no reaccionas emocionalmente, para la memoria es algo nefasto, la verdad que no hay una memoria histórica fundamental que no tenga que reaccionar emocionalmente, porque está en constante reinterpretación. Y hoy me siento más, digamos que mis músculos creativos han crecido y entonces me siento capaz de explicarlo, lo entendí pero tuve que vivirlo como experiencia (45:00 mín.).

JPR: Roberto, hay un asunto que aparece en medio de esto que me acabas de decir y es la percepción del otro, porque me decís que hay una concepción del quehacer filmico a través de las preguntas, de responderse cosas pero también hay una percepción de la otredad siempre presente en tu ejercicio, con tu personaje, con lo que estás contando, ¿cómo sobrevives a esta relación con la otredad? ¿cómo habita en tu cine? ¿cómo lo piensas si es que has hecho conciencia de esto?

RM: pienso que a la hora de hacer cine, de enfrentarme a una película, a un proyecto y a la gente, y a la hora de empezar un proceso que sé que va a durar mucho, tengo que saber dónde tengo que enfocar, entonces hay varios niveles de enfoque. El enfoque o la dedicación a un proyecto no es algo monolítico, es decir, yo tengo que ser muy abierto para que los personajes tengan control, pero también me tengo que encargar de mi forma de pensar, de mi *modus operandi*, lo debo tener siempre presente, lo tengo que poner en esa ecuación, está la gente y estoy yo. Tengo una serie de prejuicios, de ideas, algunas no son inmutables, ya están clasificadas, porque lo pongo en la ecuación desde el principio, eso es algo muy algorítmico que hago, si lo voy viendo estos son los personajes, el personaje tiene un aspecto tangible, de carne, de verdad, tiene un aspecto menos tangible, pero sus ideologías, su filosofía, su esfera moral, y todo eso, y luego está la mía. Y entonces, esto ya lo puedo ver desde el principio. ¿qué tengo que esperar en cuanto a la acción? ¿qué va a pasar? ¿cuánto choque va a haber? Y lo traduzco todo emocionalmente, eso quiere decir amor, odio, enfado, miedo. Esta es mi preparación, tengo esto preparado porque es un proceso enorme, es algo muy serio y grande, si me enfrento a un grupo de paramilitares de extrema derecha, tengo que saber bien, tengo que tener presente mis reacciones, porque si reacciono es un primer nivel emocional de reacción, si reacciono no voy a poder excavar más profundo, no puedo, es como pelear en la calle, no vas a tener la oportunidad de tener una dialéctica, un intercambio de opiniones, si pasas a pegar puñetazos, trompadas o a tirar bombas o disparar balas, ahí no hay posibilidad (48:00 mín.).

Pienso que es curioso, que hay algo muy espiritual en esto, porque estaba hablando con los “¿Carson?” de “*Stop the Pounding Heart*” hace un mes, porque

los dos padres, la madre y el padre de la familia Carson y yo estamos escribiendo la nueva película juntos, entonces estamos hablando, tenemos unas sesiones, persona a persona, y me están hablando ellos precisamente desde el punto de vista espiritual, en ese caso quizás también religioso, pero me decían la tragedia del genocidio de los indios americanos en el ámbito religioso y espiritual, que es el aspecto humano, político, decía que no les das la oportunidad matándoles, el pecado más grave es que no les das la oportunidad de entender la verdad, si tu matas a un indio que no ha llegado a conocer a “Dios”, lo estás condenando para siempre, allí se está perdiendo una (inaudible...), y ese es el pecado más grande. No darle la posibilidad a la gente de vivir una experiencia, de estar (...) tú los mandas al infierno, los matas y si no se convirtieron se van al infierno, lo dijiste tú, y eso es un desgaste, un desperdicio de humanidad. Hay algo espiritual en eso, en decir, si yo no entiendo perfectamente, no analizo eso, si no lo escribo de forma muy estructurada, muy esquemática, ¿quiénes son?, ¿cuáles son esos *signifier* (¿significantes?), ¿cuáles son los míos? y ¿cuáles pueden ser las reacciones cuando esas dos fuerzas van chocando? Si no entiendo eso, no lo preveo, ese es el “*duo diligence* (...)”, ese es el trabajo del director, si no lo entiendo no voy a ser capaz de gestionar una experiencia y de contarla. Porque la experiencia será simplemente mi imagen, mi propia imagen desde mis reacciones, de mis prejuicios y es un riesgo enorme. Pienso mucho en el cine de hoy, que es un cine como el espejo del realizador, del autor simplemente, y eso no me parece muy interesante, esa es la antiexperiencia, ese es el *status quo*, para mí es muy importante la otredad. Si quieres tener la ambición de representar la otredad, pues tienes que

ponerte tú en medio también y entender cuánto espacio le vas a dar, emocional y conceptualmente y en lo meramente humano.

JPR: Roberto, quiero preguntarte ¿cómo estás de tiempo? Para no abusar de tu paciencia. ¿podemos seguir otro rato sin problema?

(51:00 mín.) **RM:** estoy bien, podemos seguir sin ningún problema.

JPR: Gracias Roberto, bien. Esto te lo voy a plantear así de escueto: cine y pensamiento, cine y política, cine y poética. ¿qué pasa con esos tres matrimonios tan generales y tan inconscientes en tu experiencia cinematográfica?

RM: creo que es un poquito en general como lo decías tú, de pensamiento, política, poética, pienso que allí si hay un efecto de cascadas, no sé cómo se dice, es un efecto dominó. Es decir, empezamos por un pensamiento, y luego desde ese pensamiento se genera una interacción, entonces hay una relación política entre las partes involucradas en el proceso, yo, el equipo y los personajes, y eso es un poquito entender, es una dinámica que es fundamentalmente política porque también tenemos que entender ¿cómo convivir? pues convivir en un proceso fílmico, en un proceso creativo, también quiere decir marcar pautas y poner límites y entender bien los espacios en los cuales podemos operar. Cuando digo operar, también me refiero al aspecto operativo del cine, la cámara y allí podemos entender lo que se puede hacer y lo que no se puede hacer lo cual afecta directamente la poética. Entonces pienso que un poquito el proceso es así, todo empieza por un pensamiento, pero también el pensamiento conlleva a una idea y también a una dialéctica, lo cual tiene elementos políticos y de allí luego vamos a ver lo que puede ser la poética, en este caso.

En este caso lo veo como un embudo, casi un embudo, es decir, empezamos con muchos pensamientos, pensamientos que no son pensamientos, y luego ya lo tenemos que filtrar un poco más, porque luego hay gente, hay una dinámica verdaderamente política y nos permite funcionar. Y se van determinando reglas que quizás no existían, están escritas o no, hasta contractuales, y de allí que el espacio más pequeñito del embudo es la poética, casi es una poética que yo adopto, porque no me queda más remedio. Entonces, en la última parte más filtrada, y quizás por esa razón, más refinada. Simplemente porque ya se ha ido, se empezó desde muy arriba, había un flujo de cosas muy grande al final (54:00 mín.) y al final el filtro que viene después, donde no es una poética *a priori*, es algo ya más concentrado y tal vez más definido.

JPR: hace ocho días que hablábamos y te mencionaba esta respuesta que habías dado en una conversación, creo que con Maria Paula de la “cinemateca”, en la que hablabas de la relevancia de asumir el cine como un ejercicio militante también, te acabo de plantear estos tres matrimonios que en forma de cascada me los presentaste como parte un proceso, pero la militancia en ese juego que te acabo de plantear de pensamiento, política y poética, ¿en qué nivel aparece? O está en todos, o ¿cómo la ves? Porque hace ocho días me hablabas de que no siempre hablar de ser militante es hablar de una ideología, sino que es hablar de una forma de relacionarse con el mundo. ¿Cómo cabe la militancia en esto que te acabo de plantear?

RM: como te dije, hablo un poquito sobre esto instintivamente, no recuerdo bien lo que te dije, tenía mis ideas y mis opiniones sobre la militancia, pero como te lo dije hace ocho días, no recuerdo ya. Entonces, re-empiezo desde cero, es un

poquito como el proceso de cine, es todo un instinto, ¿quién sabe lo que dije?, ahora quizás te lo digo al contrario, porque hoy es así. Hoy va a ser así. El aspecto militante, sí es verdad este aspecto tiene que ver como choque, como imposición, es algo para construir relaciones y es fundamental en todos mis procesos creativos porque también escojo voluntariamente ámbitos y gente cuya posición inicial, o por lo menos aparente, es literalmente opuesta a la mía. ¿No?, un contexto religioso, de fe, y como en "*Stop the Pounding Heart*", una idea de la masculinidad en "*Stop the Pounding Heart*", "*The Passage*" también, la idea de un recorrido de vida a los cuales me enfrento, muchas veces empiezo por algo que está en las antípodas. Lo mismo en "*The other Side*" y la última película donde hay una discrepancia que es racial y entonces el acto de militancia es eso, no es tanto mantener una posición sino (57:00 mín.) hacer que mi posición sea absolutamente explícita, o sea mantener, no como imponer mi posición, sino hacer que sea transparente y ponerlo todo en la mesa, en la cual luego vamos a generar un debate, entonces eso es lo que le pido a los personajes, pido que sea tan transparente como quisiera, ese es el acto militante que me interesa.

Si tú estás ahí, si quieres que colaboremos, pues aquí estamos para jugar con las cartas abiertas, si quieres saber eso es lo que pienso y hablando con el ¿Einstein?, hablo de ti y tu hablas de mí, ese es el primer paso para que este acto militante, desde esa militancia, no genere un conflicto. No hablo de ti y tú no hablas de mí. Pero si hablamos de nosotros y vamos a ver cuánto podemos respetarnos, podemos aguantar ese espacio que vamos a cohabitar por mucho tiempo, si no, nos vamos a matar. Es muy diferente a tirar bombas molotov, es completamente diferente, no es un acto conflictivo, pero si hay conflicto, el conflicto en sí no entra en el proceso

fílmico, uno no trabaja de forma conflictual, entonces la militancia es llegar a una convivencia y una tolerancia, pero se hace a través de darle visibilidad a la esencia de cada uno, los pensamientos y las creencias de cada uno.

En *“Stop the Pounding Heart”* fue todo así, nuestra relación se fortaleció porque hablamos de ateísmo y teísmo, hablamos de la relación de la búsqueda de la espiritualidad y las enfermedades mentales, los problemas, los miedos y las paranoias de cada uno, porque te acercas a Dios y te alejas de Dios también en una paranoia y unos miedos, es huir también de esto, implica traumas, es algo muy traumático, implica esto. Es donde entendemos quizás que esto para ella es un acto militante, ellos hablándome como son y yo también, para ver cuánto aguantamos.

JPR: Roberto, ¿de qué hablabas con tus personajes de *“The Passage”*? En el mismo sentido que me estas planteando con *“Stop the Pounding heart”*.

RM: *“The passage”* es mi primera película, donde todo viene de una experiencia, es más fácil para mi hablarlo porque también tengo una historia y puedo volver atrás y reformularlo y, como dije antes, puedo volver a sentir emocionalmente de forma diferente (60:00 mín.). Pero, antes con *“The passage”*, por lo que recuerdo, quería y necesitaba recrear una experiencia, la película está basada en la experiencia de mi suegra que se está muriendo de cáncer y estaba observándola y que no está en la película, un poquito tomando notas sobre ella, su recorrido, que decía me voy a morir sola, entonces mejor estar sola allá. Y, ¿para qué?, ¿qué vamos a compartir?, ¿un sufrimiento que no compartimos de hecho?, es únicamente mi experiencia, nadie lo puede entender, y los que lo entienden tal vez estén muertos y ustedes no lo van a entender. Y esto se transforma en compasión que no tiene nada que ver con compartir una experiencia y padecer algo.

Porque compasión es algo muy trágico, ¿no?. Entonces quiero hacer una película sobre eso, entonces debo tener gente que vivió una experiencia de ese tipo, entonces los encontré, una mujer que sobrevivió al cáncer, un hombre que conocí que se estaba escapando de verdad, perdió una relación, otro señor que se había divorciado y no volvió a ver nunca a su hijo, y tuvo que reconstruirse una vida, pero sin nunca poder deshacerse de ese pasado. Y así me interesan estas personas. Pero lo que no sabía en "*The Passage*" y que pasó, y que me di cuenta, es que traje personas para que tuvieran experiencia con mi idea, pero lo que no estimé, es que luego la interacción iba de por sí creando otra experiencia. No lo había entendido bien, porque allí sí pensaba todavía que podía haber controlado los factores para controlar el proceso, pero no, porque luego entran tres personas que no se conocían y generan una experiencia y en lugar de controlarla me quedé atrás, con la boca abierta, para ver un poquito las dinámicas que se estaban generando, las idiosincrasias de todos y allí esta cosa llega a ser casi sin forma, porque iban entrando personajes que encontramos en el camino, no solo porque yo lo quería, porque a lo mejor uno de mis personajes tenía una relación o se interesaron el uno al otro, entonces no me quedaba más remedio que filmar. Pues eso es el cine de relación, al fin y al cabo en las relaciones se necesita un montón de paciencia, porque al final te haces una idea de una persona, pero la persona conlleva un mundo entero, interior y exterior, y eso es lo que me estaba pasando ahí, si yo traigo un inglés como ¿Denzel Harold?, de este hombre calvo, traigo un inglés (63:00 mín.) que se estaba escapando y lo pongo en Texas, este inglés ve el mundo diferente, (...) lo ve de forma completamente diferente, y no me quedaba más remedio que dejar de controlarlo. Y esto ha sido muy importante para mí, esto fue lo que descubrí

en "*The passage*", que no hay una experiencia, hay millones de experiencias y, a veces, no tiene nada que ver conmigo, y no lo puedes controlar, quizás la forma de controlarlo es agarrar un actor, un intérprete y ponerlo en algo totalmente ficticio, lo llamas "set", aunque no es un "set", pero tienes un código y el otro ve un actor y no una persona, lo que hace no tiene que ver con sus emociones, es un performance, es un método, pero no es verdad, pero luego te cuentan historias, lo lees, el goce, el chisme, que no se llevan bien, que se llevan bien, es así, es inevitable, es parte de nuestra esencia, somos un mundo muy complejo.

Esto fue lo que pasó en "*The Passage*", que fue completamente "*Eye opening*", se me abrieron los ojos, esto no es su experiencia personal, es su experiencia que va mutando, porque de repente no sabía que cuando lo pones en contexto, la experiencia debe ser muchas experiencias, esto es "*The passage*", y luego es el núcleo, el aspecto casi más atómico de ese cine que fui descubriendo y luego se va definiendo más y más. Estoy más preparado, estoy esperando, entonces allí nace, quizás sea más fácil ser paciente ahora, porque confío más, confío en que al fin y al cabo algo va a salir, algo va a estar bien, no hay que hacer nada más que permitir que esas experiencias florezcan y allí se siembra una historia, unas historias siempre, en esto radicó la importancia de "*The passage*".

JPR: pues semejante importancia, porque los hallazgos que haces son para mí gusto enormes. Además, debo permitirme decir esto:, que el tríptico, estos tres personajes que se encuentran allí, me parece que tienen una combustión poderosísima, esa película tiene una combustión poderosísima. Funciona. Es eléctrico me parece a mí. Roberto, voy a cambiar un poco de tercio, claro, todo tiene que ver, pero también leía en una entrevista tuya en la que mencionabas a unos

autores norteamericanos que los habían, no sé si condenado, pero que los habían etiquetado con una suerte de palabra que se llama así: “*Sinema*”, como que lo llamaban el cine del pecado (66:00 mín.). Esto me parece muy interesante porque digamos que ya des-dramatizamos el concepto de militancia, no es tomar una bomba molotov y tirarla, no. Tiene otras consecuencias, y tiene otros lugares, pero me parece que cuando aparece esta expresión artística y estética, que se pregunta por niveles de complejidad distintos al del mero hecho de hacer dinero, cuando van a pagar tu boleta para ir a ver la película, genera ese tipo de cosas, genera ese tipo de señalamientos, estos no- lugares, tanto así que los marginan, como esto que mencionabas del “*Sinema*” aquella vez. ¿Qué me puedes contar de esto Roberto? Para entenderlo desde tu punto de vista.

RM: A mí me influenció mucho ese que hace el cine (...) “*Sinema*” con una “s”, como todos los autores, sobre todo del cine *underground* de Nueva York, que hay muchos, hay libros sobre eso, “*Richard Kepner*”, “*Nick Sayd*”, “*Beth Bee*”, “*Livia Lanch*”, “*David wernarowich*” y hay muchos más. Estos hacían cine ya con esa conciencia , se podía tomar una posición radical, vamos en contra, sabemos lo que son las consecuencias, sabemos que nos quedamos al margen, pero queremos ser un margen que no se queda callado. Nos enfrentamos a la cultura “Mainstream”, nos enfrentamos obviamente a la moralidad de la sociedad americana y entonces llega un cine que tiene también el aspecto de la provocación, del disgusto, ellos escogen sus objetivos, tienen unas balas limitadas y la sexualidad está muy presente, casi lo que es la perversión de una sociedad “Mainstream” y el aspecto de la violencia, de los ímpetus humanos, lo que hace a una persona marginal, inadecuada para vivir en una sociedad, una sociedad que suele esconder todas

estas cosas, todo lo que es la margen- Esto me afectó mucho porque también hay una idea estética, algunas de ellas han sido por directores importantes, pero hay una cosa casi que de construir, la deconstrucción, la deconstrucción de los parámetros, lo que es la estética. Empezar a parecer un "movie", breves, es como el pan "Crock", breves. Pero, puñetazos rápidos, breves, un "movie", pocos ángulos, poco montaje, esto me afectó muchísimo.

También quería hacer cine con cierto ímpetu (69:00 mín.) en principio, antes de hacer cine, quizás también tenía ese vigor, pero la diferencia luego es que (...) ese es el autor, la voz es el autor con unos intérpretes, en mi caso, luego la experiencia, lo que guía, a lo que me quería enfrentar, que tenía mis ideas, que quería provocar, enseñar el dedo medio, al final me di cuenta que la gente tenía que permitir que los mil personajes lo hicieran a su manera y algunos escogieron una forma muy dura, disonante, hay disonancia en "*The Other Side*", esa era una forma mucho más amorosa, mucho más armoniosa como "*Stop the Pounding Heart*" y quizás en "*The Passage*" también. Pero esa armonía no deja de tener ese aspecto marginal, esa armonía aparente, armonía de los tonos, del lenguaje, todavía contiene el germen, la esencia de la... esas todavía son voces fuertes que hablan desde el margen y eso si viene de esa idea y sigue siendo hoy de la idea del cine *underground* neoyorkino. Si hoy continúan siendo así las cosas no han cambiado, todavía creo que el cine actual es algo muy monástico, fundamentalista e integralista, donde todavía las cosas se juzgan como pecado, es decir, hay unas instituciones que te pueden garantizar la salvación, o pueden definir la vida o muerte de un trabajo, de una obra, de un artista, y hay figuras en nuestro cine, importantes personas que son semidioses, son divinas, y que tienen este poder y también está este aspecto, de

considerar algo que es un pecado universal y hay cosas que no tienen visibilidad, a mí me ha pasado.

Es curioso, en "*Stop the Pounding Heart*" hay un embarazo y un nacimiento, y esto ya fue medio pecado, porque la intrusión en una cosa que normalmente está considerada privada, aunque sea universal, es una cosa, es la fuente de nuestra vida (72:00 mín.), pero es lo opuesto de lo privado, esto tiene algo que ver con el cuerpo femenino, no con el momento privado del nacimiento. Pero eso ya no se podía enseñar y luego el embarazo de "*Día versace*", de la película después, es un embarazo de una *stripper* que se desnuda y que se chuta, y esto es otro pecado, porque tiene también que ver con la idea de pureza, de un feto, de un embarazo, algo como la inmaculada concepción, que no tiene nada de similar con la realidad, porque esto es también lo real. Es decir, el hecho de que uno se chute cuando esté embarazado es una historia, es algo que pasa corrientemente, pasa mucho peor que eso. Y entonces, sí me he enfrentado a cosas que han sido pecados universales en el mundo del cine, sigue siendo así, y hoy faltan cineastas como lo del "Sinema", que dicen pues sí, eso es pecado para ustedes, pero eso es lo que vamos a tratar, yo tendría que haber hecho películas sobre embarazos, nacimientos y cosas así. Si hubiera sido parte de ese movimiento, pero no voy a dar más, vamos a enfrentar más, y eso es muy importante para mí. Esa experiencia de no echarse para atrás, que es siempre más y más difícil.

JPR: cuando empiezas hablándome, Roberto, de los conceptos que te resultan atractivos del "Sinema", de inmediato hago click con Luciana, con "*The Other Side*", en todo esto que empiezas a presentarme porque además tengo que confesarlo, me he encontrado bibliografía, tú me dices que hay otros, no sé si más

tarde te puedo escribir al WhatsApp, para que me recomiendes textos y los consigo, muchas gracias. Pero cuando me haces la presentación de una intuición con "*The Other Side*", esta belleza, este encuentro con estos dos personajes, esta escena elocuente y bella de sexo, es decir, hay unas revelaciones muy profundas y duras, y también en la marginalidad, es decir, estos personajes son sujetos marginales, pero lo que me parece a mí contradictorio y paradójico es que uno podía decir, marginalidad es igual a no-lugar, y sin embargo no. Es darle lugar justamente a esa marginalidad, no sé, es extraño lo que te estoy planteando, pero me sugiere preguntarte sobre esto, después de escucharte hablar del "*Sinema*", de "*The Other side*", y de esto que conversamos.

RM: sí, un poco como decía antes tengo ese aspecto subversivo, este ímpetu subversivo, pero luego me encuentro con personajes, y en este caso, como la pareja (75:00 mín.) Mark y Lisa en situaciones íntimas, y me doy cuenta que allí tengo que tomar una decisión y les pido específicamente que ese sea un momento que refleja, que valore, o que enfatice en mi idea subversiva, donde por favor, hagamos sexo para que se entienda. Su sexo es el vehículo para mis propias ideas, la subversión: dame sexo, o no, al revés. Yo me pongo al servicio de esto, pienso que puede ser algo subversivo pero no lo sé, en este momento allí es un poco la otredad, y bueno ustedes, hagamos sexo, y de eso se hablaba, bueno hagamos sexo en la cámara, eso no se hace, eso no es cine, eso es algo que es así, y lo filmaremos y tiene que ser de forma orgánica, natural y sin filtros y sale así (...), yo me encuentro en frente de esta toma, de esa escena, de ese momento, que una hora antes estaba allí y lo filmo así como me parecía bien. Este no tiene todavía la esencia subversiva, porque sabemos todo lo que estamos haciendo frente a la cámara.

Pero también sabemos que lo que está pasando no está al servicio de una idea, entonces es puro amor y no deja de ser una insurrección contra el sistema, no tiene que ser un acto, no deja de ser algo al margen, viene de lo que es tolerado en el mundo del cine, pero está hecho con mucho amor, y eso me pareció, me dicen: Roberto vino y filmó esa escena con tanto amor, de sexo, con amor, pero lo que aporté es esa idea de la valentía de querer hacerlo, que estoy con ustedes, porque esto ya está con un cine que censura estos momentos, pero luego la forma en la cual se genera este momento es diferente de la idea que tenía. Y cuando hablo de forma, también hablo de forma cinematográfica y también tuve que filmar así en algún momento, al servicio de lo que estaba pasando frente a mí.

JPR: Roberto, es como si el *status quo* del cine quisiera borrar o al menos velar lo verdaderamente humano ¿no?, algo así como pongámosle un velo a lo verdaderamente humano, (78:00 mín.), porque esto tiene fundamentalismos de un lado, porque tiene prejuicios del otro, porque no podemos abrir los ojos de los demás del todo, ¿qué podría pasar allí Roberto?

RM: tenemos un problema que es ético, creo, que ya no es un problema sino que es, como están las cosas, el *status quo* en el cine. Lo que pasa es que estoy convencido fundamentalmente de que pese a los discursos, la retórica viene desde las plantas altas del cine, únicamente todos esos festivales y cosas, la mayoría es un subproducto al servicio del mercado, no tiene nada que ver con el arte o con el autor, eso es una manipulación, es una política consciente, es una apropiación total del trabajo de un autor y es un juego del mercado. Entonces, claro que el cine le quita la humanidad, por definición, eso es lo que creo, no existe un espacio para la humanidad, la humanidad, la vendibilidad a veces no encaja. Allí vamos a un

problema más grande y es que, al fin y al cabo, hoy se prefiere la ilusión de la realidad a la realidad. Es decir, pueden haber escenas de amor y puede haber escena de amor explícita tanto como escenas de autodestrucción, pero tiene que ser una alusión de la realidad, porque tienen que mantener siempre la válvula de seguridad, que esto es un poquito el hecho de que quizá no sea real, que no te tienes que enfrentar a algo real que te lleva un tsunami de emociones y entonces creo que hoy en día el problema del miedo (inaudible) a causa del cine, deja de lado completamente al aspecto humano, creo que el autor, ya sea el autor, no creo que sea el aspecto, el autor no creo que sea (...), son deshumanizados, es un reflejo de sí mismos y creo que hoy en día es muy difícil hacer cine que represente un cierto tipo de realidad, no sé si la distancia es solo, ¿cuánto? ¿seis años?, no sé si "*The Other Side*" se podría volver a hacer, quizás sí (81:00 mín.).

Pero lo que salvó "*The other side*" es simplemente el hecho de que *a posteriori* después hubo unos acontecimientos políticos que permitieron a todos reevaluar o volver a considerar la verdad, el valor intrínseco de una película así. Lo mismo le pasó a la última, pero eso es de nuevo una instrumentalización del cine, del cine que se (inaudible) por la realidad y entonces un cine que te induce a la realidad es bastante. No sé, eso es un problema, es un problema porque es verdad. Todo esto es muy poco humano, el proceso.

JPR: Roberto, hablando en específico de este tema, mientras te escucho se me viene a la cabeza, la escena del niño en "*Low Tide*" tomándose el frasco de lejía, de detergente, una escena muy difícil, esa escena es un momento muy difícil en esa película, también creo que revela un poco esto de lo que estamos hablando ¿no lo crees así?

RM: sí, creo que sí. Porque aquí hay una historia compleja. “*Low Tide*” es una historia compleja porque desde antes existe la experiencia fílmica, la experiencia de la película, también existe toda nuestra experiencia que no tiene que ver con el aspecto fílmico, que es una experiencia paralela, también catártica y privada, entonces claro, son escenas difíciles que vuelven a representar esas experiencias. Y vuelven a levantar emociones y abrir cajas de Pandora, y claro, entonces ¿cómo se va a recibir una escena así?, es verdad, es una escena que es curioso que me la mencionen, porque se comenta mucho sobre la escena del abrazo final, de la conjunción de los dos personajes, madre e hijo, pero no se comenta casi nunca sobre esa escena que mencionas. Porque al fin y al cabo, parar un momento, y ver una escena así, empezar a preguntarse ¿cuál es aspecto genético de esa escena?, ¿de dónde viene?, y creo que ya es demasiado, con un niño o joven, eso es demasiado incómodo, no es algo que el cine puede tolerar, entonces en ese caso, una película ya, como el cine viaja a la velocidad de la luz y las cosas van cambiando, es una película antigua que ya tiene diez años casi, o filmada hace diez años, y encontró su lugar y tuvo su forma de ser, se le permitió existir. Hoy en día, no lo sé. Si simplemente empezar una mirada hacia un niño que puede hacer un acto de ese tipo y pensar simplemente que enseñar (84:00 mín.), pues una cosa de ese tipo puede conllevar a una discusión sobre esa realidad, pero que es demasiado para un mundo del cine, es decir, ¿qué quiere decir demasiado?, no es vendible.

Quizás vendía un poquito cuando hice la película, después de la segunda guerra mundial habría vendido, cuando la gente estaba más afín al dolor, pero ese también es otro problema, porque todo lo que es problemático para el cine tiene que ver con el dolor y sin dolor yo no entiendo bien qué tipo de memoria histórica se está

construyendo, cuando se está altamente censurando el dolor no sé, no existiría Camboya y no sé si existiría Colombia (..) sí es un problema, y por eso estamos hablando de la pérdida de humanidad porque se van perdiendo también todos los aspectos dolorosos, el dolor y no hay, no le das oportunidad a nadie, digo de poder, no puedes poner reflectores a muchísima gente, si no permite el dolor, entonces nadie vio esa escena en términos de dolor, nadie vio la escena del embarazo de la mujer que se chuta, la *stripper*, en términos de dolor nadie la vio así. De verdad que nadie. ¿Cómo llegaron a esta génesis de esta situación? ¿Cuál es el trauma y el dolor? ¿por qué?, la gente no se quiere relacionar en ese dolor y el cine en esto es lo más (¿rarefacto?) que hay.

JPR: cuando hablas de la ilusión de la realidad, también escuchándote pienso en la falsa realidad que le quieren poner a uno en escena. Esta es la realidad que quiero falsearte, cómprala y quédate ahí. Y pasa eso con este tipo de cosas que nos negamos a veces, incluso a esa experiencia que se nos está proponiendo porque ya nos compramos todo el estereotipo, ¿no?

RM: sí, mira yo no sé bien si esto pertenece, te sirve de algo, a lo mejor no te sirve de nada, esto es simplemente una charla entre los dos, pero, acabo de regresar de Houston y vi “*Nomadland*” que ganó un Oscar, que no la había visto, hablando de la representación, de la manipulación de la realidad, para poner la realidad como en el fondo simplemente para fortalecer, odiamos una idea reaccionaria (87:00 mín.), es decir, en ese caso la idea reaccionaria es Frances McDormand, una persona que no tiene que ver con eso, que esta filmada en primeros planos, porque no habla de los personajes, su diálogo es un *close up* en primer plano, separación total. Evidente. Una persona, es un acto político

reaccionario que se pone fea para que encaje con la gente fea, o sea, la gente es fea, lo mismo hicieron los (*¿tharden?*) con María (*¿contiar?*), en la película esa, el lado del (inaudible), que camina como una fea porque Maria (*contiar?*) no puede ser una obrera, esa idea de la fealdad es algo muy político, algo muy reaccionario, eso no es una representación cinematográfica, la fealdad. Engordar, ponerse feo, eso (...) cuando tiene que ser normal, entonces para (inaudible) representa todo eso, es un *signifier*, muy fuerte todo, y a través de ese control del autor, que controla una idea, que canta canciones, que no tiene que ver con la cultura popular, de folklor americano, nada, nada.

Y esta gente al servicio de esta idea, al fin y al cabo, ella saca toda esta vitalidad para que exista como personaje, es increíble lo que vi. Yo no había visto, pocas veces he visto una cosa así, una cosa tan violenta. La gente que habla del cáncer, de mi marido se murió de cáncer, con el *close up*, obviamente el marido que es un (*¿Cohen?*) no se murió de cáncer, pero todo al servicio de una emotividad que es un acto político reaccionario, que es completamente vacío, una emotividad en un atril, y esto lo veo más, es un *pattern*, es un modelo, que voy viendo más en el cine, pero aquí hemos llegado ya a la celebración, a la beatificación, a la santificación de un modelo de cine que es la ilusión de la realidad, que es un acto político reaccionario, ya hemos vuelto al principio, los liberales de izquierda, del mundo del cine, que se oponen a un sistema reaccionario, populista, y lo hacen con las mismas herramientas: populismo, demagogia y manipulación de la realidad, explotación de la masa, y esa película lo tiene todo. Todo, una estética, una dramaturgia, que es simplemente una herramienta de poder, a mí me pareció eso

triste, me dio angustia, eso (inaudible), a eso ya hemos llegado, fue muy duro para mi verlo.

(90:00 mín.) **JPR:** Roberto, tres cositas más para no agotarte, porque sé que la conversación agota. La primera, ¿los pecadores también se persignan?, persignarse es este símbolo religioso de echarse la señal de la cruz, y todas estas cosas. Hablando del cine, hablando de esto que me parece muy bello, me parece muy profundo además.

RM: no sé si se persignan, yo creo que depende del tipo de pecado, el pecado original para mí es donde acabas en el infierno. Es decir, cuando vas al infierno. Como la explotación de las masas para tu beneficio, sacarle vida para aprovecharse de la gente, sacarle toda su vitalidad, apropiarse de todo, es un pecado. Y creo que no se persignan, creo que no existe eso, creo que eso es su infierno, donde viven, esas son las almas muertas y allí no hay, pero no de la forma (...), porque el infierno, el demonio también es algo que es irreverente, me gusta lo irreverente del demonio, es eso, son las llamas de la deshumanización donde esta gente reside, vive y se van variando uno a otro, y no necesitan persignarse, eso sería algo que no nos imaginamos nosotros, ojalá pasara. Pero eso no existe, al revés la gente que se encuentra víctima de una situación porque no le queda más remedio como dice (¿Judith?), ustedes juegan al juego de arrepentirse y todo va a estar bien siempre, en las llamas de la vida, nosotros hemos estado ahí rezando y ojalá alguien nos ayude, pero no queda más remedio como decía el título, ¿qué vas a hacer cuando el mundo esté en llamas?, vas a Mi lord, de quién es mi dueño, mi Dios, no lo sé. Pero eso es un poco lo que decía, ustedes, refiriéndose a mí, los blancos, los occidentales, me dijo: -ustedes pueden jugar al juego de arrepentirse, todo no va a

estar bien, y nosotros pues no, dependemos de eso, de persignarnos. No podemos ser pecadores porque si no, la cosa acaba mal. Y eso es otra cosa, si somos pecadores sabiendo que todo va a estar bien, que es un poquito lo que está haciendo el mundo, entonces, no hace falta persignarse. (93:00mín.). Pero si eres un pecador teniendo miedo de que las cosas van a estar peor, pues sí.

JPR: Roberto, hablemos del rostro, que hace ocho días se desató una conversación súper bonita alrededor de como piensas y como vives tú el rostro, además siento que cuando reflexionabas sobre él aparecía la paciencia también un montón, como parte del proceso. Hablemos del rostro. Hablaste de Pasolini cuando hablamos del rostro.

RM: sí, eso tiene que ver. Cuando hablé al principio de esta conversación, de esta charla que estamos teniendo, cuando hablé también de la cámara como instrumento, como herramienta de la paciencia, y entonces a la hora de enfrentarse a un rostro, tardé. La paciencia, tardé en acercarme a un rostro años. En mis primeras películas, a veces hay tomas en frente, pero más distantes, sobre todo en "Low Tide" se nota un poco como me acerco al rostro poco a poco, la mayoría de lado. Y solo en momentos de transición, una caminata, me puedo acercar a un rostro, pero en momentos de más tensión me quedo al margen. Una cosa es enseñarte desde el punto de vista personal un rostro, otra cosa sería agarrarlo, capturarlo, en dónde hay máxima disponibilidad desde el personaje, pero existen todas estas esferas. Cuando voy a filmar un rostro ¿qué le va a pasar al personaje en lo emocional y personal?, no hablo del performance. Y tardé mucho en acercarme a un rostro en primer plano, y esto también es un proceso no solo de confianza en el otro, entre nosotros, sino también de mi conciencia total de que si lo

hago, que el personaje se entienda verdaderamente, cuando me acerco a un rostro es para que ellos también entiendan y compartan la importancia de enseñar un rostro, no es simplemente (...), eso he tardado en explicarlo, he tardado en hablarlo, ¿qué quiere decir aceptar un rostro para mí?, ¿para usted?, ¿cuándo no puedo hacerlo? ¿cuáles son las medidas de seguridad que puedo conceder?, me puedo acercar con una cámara, pero eso no quiere decir filmar un rostro, ustedes pueden la vuelta y no filmo un rostro y es posible. Claro, es necesario (96:00 mín.), no sé si ya está.

Entonces, vemos rostros en la película, hay que recordar que también en lo que está filmado, en el material, a veces, no vemos los rostros. Porque el rostro no se (inaudible) a la película, a la cámara, entonces eso también es muy importante para entender que en el proceso de acercarse a un rostro, que es una parte, un componente físico, vulnerable, y muy expresivo. Muchas veces no se logra, no es posible obtenerlo en la película. Y el rostro también es importante. Pasolini creaba (inaudible), Pasolini es el maestro, rompió la tradición, también es esa idea, la tradición realista no preveía el *close up*, el primer plano tanto. Es una imposición y algo que se escucha y se lee mucho, el *close up* como imposición. *Close up* imponiendo algo también a la audiencia, tienes que ver al espectador, que pongo un rostro y todo el aspecto, todo el bagaje emocional que viene en un rostro, pero Pasolini rompió eso, y creó íconos, casi sagrados sobre el rostro, y por eso, es post-neorrealista.

A veces me dijeron que esos rostros parecen íconos, quizás sea verdad pero es importante para mí decir que no es que haya tenido ganas de crear íconos, sino que simplemente la gente se concedió y se dejó iconizar y, a veces, quizás es así.

Eso es importante, que la gente cuando siente, cuando ve la cámara y da su rostro, siente también la importancia, siente también que no hay inequívocabilidad de su mensaje físico, oral y verbal, es algo muy poderoso, yo si lo aprendí, Pasolini rompió una tradición, a mí me identifican con el Realismo y me identifico mucho menos con el Realismo. Pasolini rompió con esa tradición, a mí me parece milagroso lo que hizo.

JPR: Roberto, interesantísimo lo que planteas porque es como lograr intimidar, no depende de cuánto puedes acercar la cámara, no depende de qué tanto *close up* puedes hacer en un rostro, la intimidad está construida en otros lugares. ¿En cuáles podrían ser los de tu cine, Roberto?

RM: creo que la intimidad es algo extremadamente personal, ¿qué quiere decir ser íntimo?, como lo veo el nivel máximo de intimidad se traduce así (99:00mín.): puedes ser quién eres sin miedo a ser rechazado o juzgado, cuando nosotros estamos en un espacio y a mí me permiten ser quién soy y sé que tú vas a casi sujetar ese espacio para mí, que yo tenía derecho a existir como soy, no te vayas de allí, no te vas de allí, y viceversa te lo hago a ti, ese es el máximo nivel de intimidad. Y eso también es un poquito la fundación para todo lo que dijimos antes, la otredad como entregarse al otro, poner una cosa en claro, hablar de mí y no hablar de él, todo eso es parte de una intimidad, pero entonces intimidad así es ambos, un proceso, un sistema muy profundo y también muy catártico, desgastante. Una vez que entras en ese círculo de intimidad no sales nunca más, porque no puedes, porque lo has dejado todo allí y es una toma de decisión que te cambia la vida, ser íntimo con alguien, que no es esta intimidad como compartir, buscar afinidad, buscar convergencias de opiniones, eso no es intimidad, es una alianza de

complicidad, complicidad no es intimidad. La intimidad es, pese a todo lo que tengamos, nuestro bagaje cultural, nuestro recorrido, nuestra creencia, estamos allí y nos sujetamos uno al otro, permitiéndonos ser quiénes somos, eso es algo que aprendí en términos del psicoanálisis.

Eso es algo donde se pueden curar las heridas de verdad, la humanidad, entiendo que es muy retórico, pero si hay algo allí donde de verdad podemos ser útiles el uno al otro y estoy siempre en búsqueda de esa intimidad, pero es muy difícil. Cualquier película requiere ser un documento, documentar la humanidad tiene que pasar por la intimidad, es diferente en diferentes contextos, hay muchos documentalistas o cineastas importantes, que se merecen su éxito y películas muy importantes, pero son diferentes, son documentos sobre un contexto, es diferente llegar a documentar la intimidad (102:00 mín.).

Hay otro elemento, la ilusión de realidad y la ilusión de intimidad, enseñar a una persona es algo exótico también, enseñar no lo sé, quizás si me voy a las afueras de Bogotá, en el campo, la sierra colombiana, a enseñar a alguien que nos dé unas reacciones emocionales sobre algo, esto ya se confunde como intimidad, repito es una complicidad, es un acuerdo, no es la intimidad, la intimidad incluye al autor, incluye a quien esté ahí. Por ejemplo, Allan King el canadiense que es muy rudimental cuando filma y se dedica mucho a las dinámicas familiares, las relaciones interpersonales y los divorcios. Allan King si alcanza la intimidad, años y años pasados con sus parejas, con gente, y allí hay momentos de crisis del matrimonio, y allí sujetando este espacio para ellos. Es decir, para llegar a tener una crisis ahí en frente de parejas que se van a divorciar, trabajó mucho en eso, en la intimidad. Como estoy aquí con ustedes y pese a lo que pase estoy, voy a estar aquí, y

agradeciéndolo, pensando en ustedes, ¿qué están sintiendo?, que es lo que decía antes, porque la intimidad se puede crear entre espectador y película también, pero la gente no está ahí pensando, reacciona y rechaza. Un reaccionario de extrema derecha que dice: ahí “to protect my family”, o una mujer embarazada que se chuta. ¿Qué está pasando?, ¿qué está sintiendo?, ¿a qué es a lo reacciona?, o ¿qué siento?, eso es lo opuesto a la intimidad. Es una pared, entonces si hablamos de cine, quizás la experiencia más intensa para mí ha sido esa, vivir una situación muy íntima y luego ver, que hay que hacer un esfuerzo enorme para que no haya paredes, muros entre nosotros, y luego ver que al lado no hay posibilidad de hablar de una experiencia íntima, porque hay muros por todos lados, y eso me sorprende porque si hay muros no entiendo bien si habla la humanidad, entonces ¿qué estamos haciendo?, simplemente pues allí volvemos, o estamos haciendo entretenimiento, o estamos pensando en ventas, la corriente de ese río fuerte que piensa otra cosa (105:00 mín.), que acaba en el mar, en la vendibilidad, eso precluye cada elemento de humanidad.

JPR: Roberto, última pregunta ahora sí para dejarte descansar. En todo esto que hemos hablado, moverse quizás al margen, tener una obra para mi gusto inetiquetable, es decir, indefinible, ¿será que se propone también un sabotaje en medio de esa voz?, no sé en qué nivel de conciencia, pero ¿hay un sabotaje ahí presente también en lo que se hace, Roberto?

RM: sabotaje hacia el mismo proceso, los mismos roles, desde luego. Eso es también la parte de militancia, gracias por recordarlo, es fundamental. Porque claro, sabotaje hacia el papel del director y el del colaborador, el proceso rígido de hacer cine y los parámetros bajo los cuales se impulsa una película en el cine, eso

es muy importante tenerlo siempre presente, y concibo haciendo ese sabotaje y me dan la posibilidad de hacer charlas. Voy siempre intentando ser deconstructivo, más que constructivo. Más que construir me gusta deconstruir. Porque tengo siempre presente la idea de que cada vez que vamos a sabotear algo tenemos que ser muy conscientes de que el riesgo más enorme es que vamos a fortalecer el *status quo*. Si tengo que tomar ahí una posición militante, el acto militante es: mira, en caso de duda voy en contra del *status quo*, como sea, es un buen comienzo. A lo mejor nos vamos perdiendo algo, pero si tengo que escoger me enfrento al *status quo*, porque sé lo que puede generar, y cuando le tiendo las manos es como una alianza política, que creo que no tendría que haber existido, es el compromiso. Al fin y al cabo es un compromiso, militante y compromiso no van tan bien juntos, tal vez es eso. Entonces, sí hay sabotaje, autosabotaje, no estamos fuera del mismo sistema.

Porque es normal que una parte de mí quiere ser parte del *status quo*, es algo también muy humano, que en un momento íntimo no lo haría, porque necesito *status quo*. También quiero ser aceptado y amado, defendido y distribuido. Pero, al mismo tiempo, tengo ese sabotaje hacía mí mismo, esa parte de mí, para el que me mantengo militante y no caiga en compromisos que me van a hacer daño y a todos los que vienen detrás de mí con ganas de ser eso: militantes. (108:00 mín.) Intentando romper las reglas...

JPR: Bueno, Roberto. Septiembre 24 de 2021, son las 11:02 am en Bogotá, las 12:02 am en New York, terminamos nuestra, ojalá primera conversación, porque me gustaría verte otra vez, a partir de este momento dejo de grabar.

1- Conversación N° 2 con Roberto Minervini (octubre de 2022)

Roberto Minervini (RM): bueno ya dije todo eso, si quieres te lo puedo repetir, lo repito rápido solo para ti que estás empezando a trabajar en sonido en la película, en mi nueva película porque la película está rodeada de un personaje principal y empezando a trabajar en sonido, concebir sonido, editar sonido, crear algo atmosférico, también musical, utilizando notas que son orgánicas, es decir, los sonidos que encontramos en la naturaleza, con esto evitamos caer en el paradigma, digamos casi inviolable del cine, de hacer cine, que es el sonido al servicio de la imagen, la imagen (inaudible) un poquito lo que es todo el universo emocional y también sensorial. Pero así es al revés, primero trabajamos, creamos, que al fin y al cabo me parece mucho más en sintonía con cómo funciona el mundo. El hombre se adapta a las circunstancias, que a veces van más allá del control humano, sobre todo cuando te encuentras en una situación natural, porque esta película es de soldados perdidos en algún lugar durante la Guerra de Secesión en el siglo XIX.

Y, primero, lo que está es el mundo y la naturaleza y el hombre se adapta y sobrevive en base a esto, el sobrevivir de la especie siempre ha sido así. Entonces el cine, más o menos trabajando así, está reproduciendo... me parece más fiel esta forma de trabajar a la parábola del ser humano, primero está un ambiente, un contexto, y el hombre reacciona a eso, entonces trabajar primero en el aspecto sensorial sonoro, me parece interesante que esto afecte, influya cómo vamos a montar las historias de esas personas, porque si inducimos una idea de... no lo sé, de momento no lo sé porque acabamos de empezar, pero aunque fueran emociones

primordiales como el terror, el miedo, siempre hablamos de miedo, o que sea casi algo completamente diáfano, el vacío, desconectar por lo que hay fuera, la incomprensión, la incomprensibilidad de descifrar lo que es, como suena el ambiente, la imposibilidad de percibir una situación de peligro o no. Me parece que eso, trabajar así me interesa mucho más, va a afectar al montar las escenas de los personajes... (3:00 mín.). Me parece que esto va a afectar inevitablemente las historias, como las historias del personaje van a ser construidas, eso sí tiene que ser, es decir, pongo los límites, si el ambiente suena así, pues ahí viven los personajes.

Juan Pablo Ríos (JPR): me contabas que arrancaste sin guion en una especie de proceso de co-construcción y co-creación.

RM: de co-creación, eso ha sido bastante extremo. No lo sé, son palabras que utilizo que no sé si quieren decir extremo, pero siempre lo comparo con lo que existe o con lo que hice , en ese sentido lo llamo extremo. Extremo porque sentía esa necesidad de explorar otro tipo de lenguaje, pero no solo el lenguaje porque no hablo mucho de lenguajes, sino que hablo de experiencia, entonces de empujar o de ir más allá con mi experiencia personal de hacer cine, pero ¿cuál?, afecta el lenguaje, afecta el método. En este caso, quería enfrentarme a algo inherentemente ficcional, la guerra civil americana hace casi ya dos siglos, 140 años. Y me quería enfrentar a algo así, pero, ¿cómo lo voy a hacer para que no estemos completamente desconectados de una experiencia real donde los personajes se sientan conectados a esa experiencia?, pese a que se van perdiendo los tiempos, entonces me fui a viajar a Montana porque encontré la escuela de la guerra civil, es decir, militares, casi todos son militares ahora, otros solían ser militares que se

entrenaron, porque eso es lo que hacen, entrenan para sobrevivir en las montañas, y muchas veces, lo que no sabía era que el ejército entrena unos cuerpos especiales, entrenarse como si hubiera sido el pasado, es una tradición militar que de hecho se fortaleció y cambió muchísimo en los años de la guerra civil. Podemos ver cómo cambió, la presencia de Dios empezó allí, esta misión divina empezó allí, entonces el sacrificio nace allí del soldado americano y las técnicas de supervivencia. Muchas veces entrenan todavía en la montaña sobreviviendo así, comiendo pan seco, o lo que sea, y durmiendo en medio de la nieve. Montana tiene un clima bastante duro, sobre todo en invierno, (6:00 mín.) y en medio de unos animales que incluso son peligrosos, y la naturaleza, el ambiente de Montana domina al hombre.

En fin, encontré esta gente, la escuela de caballería y empecé, me fui al pueblo donde estaban, los conocí y empecé a trabajar con todos. Lo cual abrió unas cuestiones, obviamente no te puedo ahora contar todo, pero en otra sesión te puedo contar toda la experiencia y tampoco lo puedo hacer de forma tan estructurada porque muchas cosas pasan en mi mente, pero lo hice y eso iba cambiando una historia que todavía no existía. Estaba poniendo los elementos, ok, trabajo con eso, fui a una reunión y les dije: ustedes que están aquí, bienvenidos a la película, no es una audición, quien quiera estar aquí... y traje una gente que conocía, traje a ocho personas: los tres *Carsson* de la familia "*Stop the Pounding Heart*", los niños que habían crecido, uno de los cuales es autista, entonces también implicó una forma de relacionarse con los otros, unas dificultades metodológicas y unos amigos. Uno que trabajó conmigo en el primer corto que lo conocía desde hace 22 años y algunos que trabajan cine de una u otra forma, gente que ya entendía del proceso y decenas

de personas que no sabían ni lo que estamos haciendo, que no sabían que era hacer un proceso cinematográfico y ocho personas que más o menos entendían.

Empezamos así, siempre empiezo de forma cronológica, tal vez esto ya lo hemos hablado. Empiezo desde cero y veo como se desarrolla una historia, cuál es el recorrido, cómo se va desarrollando esa experiencia, entonces siempre empiezo así. ¿Cómo empezamos allí?, pues por el viaje de los soldados. El primer día estaba contando más o menos cuarenta personas, cada uno llevó su caballo, uno llevó una caravana, unos fusiles, porque eso hacen, de la guerra civil tienen sus cosas, unos fusiles, una pistola y sus uniformes. Me di cuenta de que mi experiencia iba a ser la de un jefe del ejército, porque estamos hablando de tenientes y sargentos, oficiales del ejército americano de hoy. Entendí también, bueno, esto te lo voy a decir en un segundo, entendí que debía tener una autoridad (9:00 mín.) , un lenguaje y un tono de voz de otro tipo. Recuerdo ese primer día que tuve que decir: párense todos, cuarenta personas en caballos, hay que ir para allá, el (inaudible) las nubes, y el sol, el único que puede controlar ese factor soy yo, y cuando digo paren, paren. Cuando digo a marchar, a marchar. Y bien, ese es mi control, y luego estaba entre ellos, tenía esta dinámica y no lo controlaba, es decir, si estaba un teniente del ejército, el teniente manda al sargento, es una dinámica suya, esa no va a cambiar porque hay una película, y es más, una persona les dijo a todos, incluso a mis ocho, es un uniforme, aunque es ropa, es un vestuario de cine, pero dijo: “ustedes tienen que honrar el uniforme”, “es un uniforme del ejército americano, no hay que joder con eso, usted tiene que recordar que están aquí representando la tradición del ejército americano”, y esos ocho que estaban conmigo no entendían bien cómo iba la cosa, pero aprendieron enseguida.

¿Qué quiere decir todo esto?, controlaba un proceso, pero luego me di cuenta que la experiencia es diferente, y cuando decía corten, alguien le decía a sus soldados que no podían bajar del caballo porque así lo hace un militar, si está en el caballo es porque primero mira el peligro, segundo porque el caballo tiene que estar con algún soldado, no abandonas al caballo, entonces si querías hacer pis no hacías pis, te quedabas ahí con el caballo, y mis actores se quedaron con los pies congelados en el caballo diez horas porque el teniente no los dejaba bajar, y esto trasciende hacer cine. Lo entendí enseguida y fue muy bonito, por eso es extremo. Entendí que me puso en un contexto, lo cual tiene sentido para mí. Sí, estás haciendo una película, estás haciendo todo, pero esa es nuestra vida, somos soldados, creemos que la tradición militar americana tiene un valor increíble para nosotros y si quieres filmar esto, pese a que esté pasando o no, siempre está pasando, eso es imprescindible. Somos soldados, tenemos unos valores y se van a quedar, y el soldado se va a portar así, no hay un break , no hay pausa porque somos quienes somos. Y eso me cambia totalmente la experiencia, entonces la película refleja eso, porque lo duro que fue rodarlo y vivir esa experiencia estaba dictado por el hecho de que era una experiencia militar, fuertemente militar. Y también era moral, en lo ético, la ética del cine, representar esa ética de la cual hablamos, de hecho, fue interesante porque si estás hablando del aspecto ético del soldado, es muy diferente, no hay nada elitista en eso (12:00 mín.), desde el punto de vista del soldado que tiene una misión, porque el soldado al final va a la guerra creyendo que salva a un país, que está protegiendo a los otros, hay algo también, eso lo puse en discusión también, no encuentro algo tan heroico ya. El soldado

quiere ir a morir porque tiene que protegernos a todos, y cobran poco, no sé si los cirujanos son así o los oncólogos, a lo mejor, pero cobran mucho.

Y me pareció también eso, empezar a discernir, dividir el aspecto político, lo que es la postura del soldado y la postura del de arriba. Mientras que, en el aspecto ético, en el documental de cine viene desde arriba y eso lo hablamos ya, del aspecto, de la infraestructura ética que viene desde arriba, aquí es al revés. Entonces ves, lo primero es decir, a la mierda el ejército, es la máquina de guerra, es la fuente de nuestros problemas, pero luego en lo humano lo vas subdividiendo y llegas al hombre y entiendes que para ellos es una misión tener que proteger a otros. Todo esto lo veía cómo se portaban con nosotros, cuando no estaba de acuerdo con decisiones o no me gustaba nada cómo se estaba actuando, cómo se estaba desarrollando una cosa y, al fin y al cabo, estaba a mi servicio como individuo, estaba dando una plataforma, un espacio para que los militares fueran militares. Me reconocían ese valor, tuve muchos problemas, mandé a casa a la mitad porque a la hora de actuar también fue eso, yo te estoy hablando mucho, sé que tenemos que hablar de cada cosa, pero bueno.

También eso es extremo, a la hora de actuar, ¡soldado!, ¡sargento!, sí, pero ustedes tienen que entender que en una pantalla eso no se puede hacer así, y me decían: pero ¿cómo quiere que lo hagamos?, “eso es una pantomima”, “no, eso no es una pantomima, eso es como vivimos”. ¡Yes sargento!, ¡sí sargento! Sí, pero ¿todo el tiempo?, “claro, todo el tiempo”. Y me di cuenta que es verdad, entonces mi idea romántica de representar esto no tiene nada que ver con la realidad, pero estoy aquí en un dilema: si presento una película de guerra como tiene que ser va a ser una basura, nadie la va a querer ver porque parecen unos muñecos, parece

de broma, ¿en dónde tengo que mentir para que nosotros...?, o por lo menos yo, para no hablar de otros para que (inaudible) mundo, lo aceptemos, enfatizamos y entendamos, entonces tiene que hablar mi lenguaje, y eso ya (15:00 mín.) no funciona tanto como concepto, y allí tuve que ver, me tuve que enfrentar a una decisión, y no estaba listo para eso, hay momentos de compromiso y fue difícil.

JPR: arrancaste esto que me estás compartiendo con una palabra que me quedó dando vueltas en la cabeza y es que justamente estás empezando por el sonido, porque tienes una premisa alrededor de un concepto que me pareció muy poderoso: adaptarse. Esto me parece una cosa súper interesante, en la medida en que un poco el cine que haces es un cine atravesado por la experiencia, donde el proceso tiene un valor enorme y sustancial, pero ahora aparece un concepto muy bonito que es adaptarse. Por todo lo que me estás contando, tú también tuviste que adaptarte a lo que estaba entregando el lugar de rodaje. ¿Cómo ves esto en tu experiencia, en tu cine, Roberto?

RM: claro, creo que en realidad es muy importante adaptarse, siempre he hablado de experiencia, pero, he hablado menos de adaptarse, pero a veces, hablo de una experiencia como si fuera todavía su invitado. Quizás vivir una experiencia completamente es perder autonomía, es perder margen de control, no solo control, como control de los eventos, del *output*, sino control de ser quien quiero ser, es decir, es verdad, es algo mucho más profundo, si no tienes autonomía, es parte de la experiencia colectiva, sobre todo si no la determino completamente. Siempre digo: "hay que dar el control al personaje", esto quiere decir que hay una pérdida de autonomía, y no solo esto, también no es una cuestión conceptual, es una respuesta

a los estímulos físicos, también tiene que cambiar, y lo tengo que adaptar, lo debo adaptar. Sí lo pienso, siempre ha sido así.

Claro, en "*Stop the pounding heart*" aguantar el hecho de estar entre animales con todo lo que implica estar con animales fue difícil, horrible en principio, fue difícil, casi que todavía hoy no me puedo acercar a las cabras, es muy difícil, las cabras entraban en la casa, compartían el espacio con los humanos, siempre en las habitaciones, en los cuartos de dormir, para mí fue muy duro, porque tienen un olor, un comportamiento, mastican un cable constantemente y, luego, entre las cabras, había serpientes, perros y cerdos, de todo. También en "*The Other Side*", logré adaptarme (18:00 min.), lo hemos hablado: el lenguaje, la postura del hombre, el aspecto masculino, la masculinidad, no podía estar como un espectador, no podía estar allí para simplemente rechazar un tipo de lenguaje físico y hablado. Tenía o que ser un hombre de cierta forma, y eso lo hablamos, y me costó mucho, nunca luché contra eso, pero me sentía mal, a veces, y creo que te lo conté a ti también, ¿cómo me puedo enfrentar a esto? Cuando la situación es así, (inaudible) me causa una reacción ¿qué tengo que hacer?, ya tengo el control, dejar de controlar, pero no es simplemente eso, es adaptar, tienes que darles más. No controlar y ser un espectador no es bastante para el personaje, y nunca ha sido así, creo que mi secreto y mi fortaleza ha sido adaptarme, a lo mejor de forma subconsciente. Cuando me he ido con hombres machos, pues lo he sido también. Si ahora pienso en mí digo: también lo he sido, como entre los machos y ahora podemos hablar y también me surge esta duda. Son aspectos que ya están dentro de mí y que existen. Pero, no siempre, la experiencia de "*Stop the pounding heart*", en cierto sentido, ha sido la más dura porque había armonía de vivir en un contexto que no

viví de esa forma, no había ninguna armonía para mí, y ni hablar de la presencia divina.

Y "*The Other Side*" fue más fácil, de hecho, y tal vez por eso pude hacer esa película, porque fue más fácil, pues vivía en armonía como esos hombres con su torso desnudo, y con sus abusos, y con su forma de irreverencia, de falta de respeto hacia las autoridades, casi un odio, y luego nombrarlo hoy suena mal, después del seis de enero del 2020 en los Estados Unidos, pero, con esa forma de ser insubordinado es fácil llegar a la insurrección y la revolución, al golpe de Estado, eso que me fascinaba y continúa siendo esa energía, pues había algo que encajaba más con quien soy, obviamente el uso de drogas también, la primera parte.

"*What you gonna do...*" ha vuelto a ser duro porque había un lenguaje físico completamente diferente, allí es casi una discrepancia cultural muy fuerte, pero eso afecta a quienes somos constantes en el día a día. Sí es difícil, y esta ha sido más fácil. Compleja, pero, al final he visto más convergencia de lo que pensaba entre (21:00 mín.) los aspectos estoicos del militar con mi forma estoica de ser director, he mandado a casa a mitad de mi equipo, he tenido menos paciencia con los jóvenes.. Joven le decía por ejemplo al cámara, ¿por qué rodaste así?, porque he sido cámara final, no tengo director de foto al final, había decidido que no, y dos días después, soy cámara. Es decir, ¿por qué has rodado así?, he filmado porque me parece bien, y ¿cuáles son las alternativas, si no me contestas diciéndome cómo has analizado, y simplemente las alternativas, estás haciendo un trabajo mediocre, ¿qué es esto?, ¿rodar lo que te gusta, simplemente?, es una dialéctica constante que tiene que estar en ti y enseñarme todas las alternativas. Operador número tres, te lo tienes que ganar ahora, tú eres número tres, él es número dos y soy número

uno. Y así lo hice, pero no espontáneamente, y escuché: ¿cuándo tenemos el día libre?, digo el día libre cuando están las nubes o no están las nubes, ¿por qué hablas de día libre?, ¿estás cansado? ¿cuántos días vas a estar cansado físicamente en tu vida?, yo muy poco. Son siete semanas y es necesario que sean físicas y duras, porque se trata de hacer este cine, entonces vete una semana a casa a reflexionar sobre esto. Y también vi, como había cuevas de montaña, digo tenemos que ir arriba, subiéndonos con una cuerda, me caí de un lado de la montaña y quedé ahora si sin comida, intentando subir un saco de comida con la cuerda y ver que había un oso allí, bueno... pero ha sido constantemente así.

Y en esto no era el único, había cosas absurdas. Había un hombre, un intérprete que me dijo: estoy dispuesto a morir para hacer esta película. Si tú me dices que tengo que hacer esa (inaudible), quiero morir para esto. Cosa que salió espontáneamente. Otro que dijo: “tengo miedo, no quiero estar aquí”. Otro que se rebeló con los militares y dijo: “¿por qué tengo que estar sobre el caballo?, no soy un militar” y le dicen: “pero lo que importa es lo que estás haciendo, ¿qué importa tu voluntad?, entonces sufre. Alguien se hirió con un cactus y le dijeron: no te vamos a cuidar, estamos aquí. Aguantas y si hay infección hay infección, eso no es otra cosa.” Y han pasado muchas cosas. Te puedo contar anécdotas que son increíbles porque han sucedido de verdad. Por ejemplo, alguien se cayó del caballo y se laceró el riñón y ninguno bajó del caballo para ayudarlo, no le dijeron nada. Pero me di cuenta y le dije: “sabes por qué creo que te caíste, porque eres un soldado muy malo. Porque desde el principio no viniste aquí para ser soldado”, y eso es bueno (24:00 mín.), es tu personaje, lo dices todo el tiempo, que no quieres esa misión y que no quieres ser soldado. “Un soldado lo hace para ganar, tú lo has hecho porque

quieres estar en una película, pero no te has adaptado, no quieres ser soldado y al final te caíste. Eres el único porque hay gente que no se había subido a un caballo en la vida y saltaban ríos. ¿Cómo? y tú te caíste y él entendió. Fuiste mal soldado, no era peligroso lo que estabas haciendo, que soy un soldado muy malo, es la única explicación. (inaudible) Para arriba o para abajo, pero en ese sentido...(inaudible) extrema, yo tenía un perro, tenía un chihuahua que ladra y he llegado allí a ver el alce, es decir, que el oso y el puma estaban con nosotros (inaudible). Eso es como tiene que ser, o filmar con lobos, con un lobo que se iba escapando, ¿Dónde me lo encuentro?, está aquí oliendo mi oreja. Y yo sentado en el piso filmando. Y pensar y decirles: “locos, no tengo nada que temer, esto es como valen las cosas y si no soy peligroso para él, él no es peligroso para mí”. La verdad que las cosas funcionan así. Si no va como tiene que ir pues va de otra forma, pero no pasa nada.

Es como tiene que ser, ese es el equilibrio. Puedes afectar o no, no afectar sería como funcionar, eso es el control del que hablo, ¿ves que vamos a la aceptación?

JPR: dos cosas, no tenía idea que esto en cuarenta minutos se corta, se te va a cortar y te voy a volver a enviar el enlace.

RM: vale, vale. Pero podemos hablar, quizás tengas elementos aquí para ampliar el discurso, pero paramos un segundo.

JPR: después de estos meses de trabajo, partía de un principio que planteaba en tu cine como una preocupación sincera por el otro, por la otredad, como una especie de alteridad, pero luego sentí que ese concepto, ese término, me quedaba corto, porque realmente no era quizás esta opción condescendiente de decir: el otro también cuenta, sino de distinguirlo, es decir, de darle un lugar. No es

un asunto de alteridad sino de distinción, ese otro, ese que está allá tiene un mundo, tiene un universo, tiene algo que le da un montón de valor a mi cine, a tu búsqueda cinematográfica. ¿Te dice algo esto que te estoy planteando?, en tu preocupación por la distinción, el otro no es solo otro, sino que es alguien distinguido dentro de los suyos (27:00 mín.). **RM:** sí, la verdad es que nunca lo he visto como el otro, a lo mejor hablaba como el otro. El otro tiene sentido. La diferencia es que el otro ¿quién es?, una persona, un contexto, un mundo, pertenece al mío, o es un mundo al cual no pertenezco, eso hace toda la diferencia en una postura, en cuanto ser autor en un contexto autorial, eso afecta la diferencia. La primera dicotomía, la primera decisión que tengo que tomar, va a afectar todo. Si no pertenezco a ese mundo es una forma de ponerse ante él, de enfrentarlo y relacionarse. Ambos, relaciones humanas y el lenguaje cinematográfico, y la dramaturgia, si digo que esto no pertenece a mi mundo, es otra cosa. Entonces, si ellos no pertenecen a mi mundo se va al carajo todo el discurso sobre la pérdida de control, pues no existe pérdida de control. ¿Cómo los veo?, no solo mi mirada, pero tiene que ser sincero, y decir: ¿cómo lo estoy enfrentando? ¿cómo lo estoy haciendo? ¿cuál es? ¿lo comparo con mi mundo?, ese es el problema que siempre tengo con todos, acabo de tenerlo en mi otra situación, con un festival, digo, todo lo que me estás diciendo, ¿desde qué punto de vista? ¿cómo lo estás comparando? ¿con tu universo ético, moral? ¿cuál es la referencia?, porque si la referencia es eso, lo que estás diciendo no tiene ningún sentido. Entonces, lo mismo, digamos: pienso que lo que siempre he intentado hacer es representar un mundo al cual no pertenezco, entonces esto está al servicio del mundo.

Es la pérdida de control que no es una decisión, que no hay control para empezar, si ese es un mundo al que no pertenezco, entonces el mundo es inmutable, soy invitado en ese mundo, me tengo que ganar esta invitación. A lo mejor me echa el mundo, y así ha pasado al revés, con los personajes, unos que me decían: no, contigo no quiero tener ninguna relación y por eso he querido adoptar un lenguaje, me he sentido parte del mundo y menos parte de otro mundo. Hay cosas que no he representado porque no he conseguido entrar en ese mundo, pero trabajo también de productor y veo que muchas veces la gente aunque habla, y hay que estar al servicio del mundo, lo hace con la mirada de quien no considera a los otros que no sean parte de su propio mundo (30:000 mín.). Cuando hablamos de mundo nos referimos a todo, no solo un contexto socioeconómico, socio geográfico, sino también del aspecto primordial, humano, lo cual implica una forma de relacionarse en comunidad, también moral, y eso me hace reflexionar. Bueno, eso es otro trabajo.

Todavía que tenemos que seguimos pensando, que seguimos aceptando el hecho de que miramos al otro, en comparación con nuestro mundo como si fuera un acto, una mirada compasiva, empática, pero una mirada casi “*insider*”, no hay nada de ser “*insider*”, cuando me preguntan es un “*outsider*”, ¿cómo hacen? No soy “*outsider*” necesariamente, soy parte de su mundo, acabo de entrar, eso es lo que soy. Acabo de entrar. Entonces lo hacen. Y hay como un ser de (inaudible), acabo de entrar, pero estoy allí. Y es diferente, creo que los problemas que tenemos en el cine es que no se ha aceptado ser una mirada *insider*, cuando la verdad lo estamos solo haciendo desde el punto de vista de mi mundo, y es el otro, y estoy analizando las convergencias y las discrepancias basado en mi mundo. Y cuando hablo de mi

trabajo, cuando escucho a la gente que habla de un contexto basado en nuestro mundo, ya eso no me funciona, es otra cosa que, no me interesa. Entonces lo fundamental es el (inaudible), eso es realmente creo la columna, las fundaciones éticas, está todo allí, de resto la representación, si ese es el mundo al cual no perteneces, y dónde entras, la representación tiene un cierto valor e implica unas responsabilidades. Si estás haciendo todo con la mirada quizás que se hacen (inaudible) antropológica de alguien que considera ese mundo y no parte del mío, eso implica otro tipo de responsabilidades y otro tipo de ética, y si no, no es lo mismo. Pero eso es algo que por lo menos es mío, personal, estoy convencido de esto, pero a la hora de los trabajos, de enfrentarse a la gente no, la gente que lo ha visto. Al fin y al cabo, ¿cómo se ha visto mi cine?, basado en su cine. Al cine que existe...

Video1916210355

Juan Pablo Ríos (JPR): (2:43 min.) Creo que esa idea la pudimos cerrar ahí en el tiempo que nos dejó el Zoom. Quiero que hablemos otro tema, que son como unos temas que vengo ahí desgranando en la medida de mi escritura: Territorio,

espacio. Yo siento que ahí hay una convergencia interesante cuando la gente, cuando el ser humano lo habita. Aparece la noción de lo político y siento que eso sucede en tus películas también, como que este asunto del territorio, del paisaje, del espacio, tiene esa posibilidad de convertirse o de llenarse de significado político. ¿Cómo ves eso Roberto?

Roberto Minervini (RM): mira, el territorio es fundamental para esa dialéctica, para ese discurso político. Charlamos hasta ahora de la interacción entre humanos y la necesidad de representar un contexto, una comunidad, con la conciencia de ser parte de esa comunidad, ser invitado en todo el mundo, con el territorio que no es necesariamente parte y no es propiedad de ninguna comunidad. En este sentido, el territorio es algo que es un nivel superior, en todo es el territorio que trasciende la propiedad de ese territorio, eso no tiene que ver... Entonces allí hay un discurso político importante a la hora de enfrentarse a un territorio diferente, así sea una dialéctica, el territorio donde se desarrolla una historia y hay unas consideraciones políticas que hay que hacer entre eso y mi territorio, la forma de relacionarse con un territorio. Para mí, las películas siempre han sido filmadas en territorios ajenos al mío, completamente ajeno, donde la forma de operar, el *modus operandi* ha sido completamente diferente, el territorio en sí, la composición del territorio, desde el terreno, hasta el uso del territorio ha sido siempre completamente diferente. Y mi relación con ese territorio implica más conflicto de la relación con los personajes, justamente porque he dicho que el personaje en su mundo, pero no quiere decir que necesariamente acepte un territorio, acepte una forma de vivir ese territorio. ¿Qué puedo decir sobre eso?, no sé, mis películas casi todas en ¿Texas?, el territorio donde he filmado no es simplemente un significado (signifier) (6:00 mín.),

no son simplemente un elemento que represente un contexto, un significante, sino que llevan encima una historia. Territorio es, cuando hablamos de significado, significado político de un territorio estamos hablando de una historia, los humanos que han pasado por un territorio, conlleva una historia, entonces si hablamos de un territorio como el de *Louisiana del Sur*, es un territorio que está habitado por cierto tipo de población, por cierto tipo de hombres que implica en ese caso cierto tipo de luchas, los afroamericanos del sur y Montana, donde se ha hecho en parte, se han escrito unos capítulos de la guerra de secesión, del colonialismo interno norteamericano, entonces todo esto es una relación con el territorio, que no resulta tan táctil de pisar un suelo, o de habitar, de ser menos , de tener una relación simbiótica o visionaria con un territorio, sino enfrentarse a una historia, a veces pienso en el territorio como estar caminando, a veces, un campo de minas, a veces, un cementerio. No es nunca un territorio hasta donde “*Stop de Pounding Heart*”, donde se pisaban los suelos, ahí donde se han hecho unas batallas de la resistencia texana. A veces me da la sensación de que estoy pisando, se está caminando en un cementerio y, a veces, en un campo de minas.

Entonces es también eso, he ido evolucionando mi idea de territorio, a veces me siento incómodo en el territorio, pensaba solo que era el desconocer los elementos, de ahí una relación, una reacción emocional a mi territorio, el territorio en lo visual y olfativo es una relación fuerte, pero luego me lo he estado pensando más, porque me siento más, porque siento más simbiosis con algunos territorios que al final son parecidos a otros. Porque en *Louisiana* me he sentido más cómodo que en Texas, el territorio de Texas del sur y *Louisiana* del sur son completamente equivalentes, se parecen mucho, pero tienen una historia completamente diferente,

tienen una tradición, una herencia completamente diferente. Volvemos quizás ahí (9:00 min.) para filmar en un territorio se necesita cierta conciencia, no conocimiento, sino conciencia de lo que representa un territorio, que siempre es representado, no es un terreno que lo pisamos con los pies, no es un contexto donde nos sentamos o pasamos un tiempo. Tiene una historia, incluso para comprender un poquito la gente o los contextos con los que estamos trabajando. Hay que incluir también la herencia y la experiencia de un territorio.

JPR: ¿sucede una especie de acto político escuchándote?, una especie de acto político me parece a mí, en esa negociación, en esa, no sé, si apropiación.

RM: sí. El territorio nunca es un escenario, no es nunca un contexto donde conviene filmar o donde se tiene que filmar, no sé cómo tendría que ser filmar la selva o la montaña colombiana. ¿Qué quiere decir traer un par de personas para filmar entre la vegetación, unas selvas y montañas?. No sé bien cuál es el término para utilizar en Colombia, donde puede significar una herencia histórica que no es de libros, vívida, no son la memoria sino la vida diaria de lo colombiano, me siento incómodo hablándotelo a ti, es una cosa que a lo mejor me estoy apropiando totalmente de algo.

Pero digamos por lo que conozco, amazonas, unas partes en Brasil, o por eso como dije , en Texas, Louisiana o Montana. En Montana no es una cuestión de encontrarse en un contexto geológico, o hay una geología completamente diferente, la fauna, no es solo esto, el clima, los cambios climáticos, los microclimas de Montana, no es simplemente eso, la conciencia está en el territorio que tiene una historia, una herencia y un bagaje histórico enorme. Creo que las historias que he contado siempre han sido influenciadas por su territorio, lo he dicho muchas veces

y las personas que han hablado de esto en mis películas, las películas son una ventana hacia un territorio, pero no es simplemente como "*Landscape*", como territorio, no es como este elemento que me puede dar miedo, que me causa una reacción y provoca una reacción. El agua me da miedo porque siempre filmar en estos océanos americanos, que no los entiendo, que les doy mis pies, que no sé bien qué estoy pisando (12:00 min.). No solo esto, es también el hecho de que relacionarse con un territorio afecta completamente también la dinámica entre el personaje y yo, y entre el personaje mismo, se los forja como son. Y simbólicamente ver esas personas que pisan el territorio, que son una extensión, casi como árboles, que tienen la linfa vital del territorio, si lo veo de esa forma entiendo unas cosas y puedo decodificar unas cosas. Unas reglas comportamentales, vienen todas también del territorio, urbano, extraurbano, no importa. Pero claro que estar en un territorio, vivir en un territorio llega a ser una extensión, no solo sé es un portavoz, sino completamente conectado a un territorio y creo que esto es un discurso altamente político.

He visto películas también ¿cómo haces?, ¿cómo representas la cuestión en unos contextos en un país del Medio Oriente?, o países árabes en este momento. Uno, si no eres parte de un contexto, si no te vas a enfrentar a eso como si fuera un contexto en contraposición al tuyo. Dos, si no entiendes bien el territorio en el que se gesta, pero incluso también el aspecto físico, el aspecto táctil, ¿ese terreno qué ha representado? Eso tiene una herencia histórica que hay poca gente que puede entender. Entonces, a veces me pregunto que eso no puede ser dejado de lado, ese ámbito, ese contexto, ese debate político no puede ser dejado de lado, el territorio tiene que entrar en ese discurso.

JPR: y ahí, ya lo mencionabas también, aparece el personaje. Pero entonces la pregunta cambia un poco y es: ¿crees que es posible mostrar realmente quiénes somos? ¿es una falsa realidad lo que vemos en el cine y en tu cine cuando se enciende la cámara? Sé que esa es una discusión ya manida y aburrida, pero me preocupa y quiero saberlo de tu voz. ¿Es posible mostrar realmente quiénes somos? O ¿es una extensión de una falsa realidad? ¿cómo lo ves tú?

RM: he dejado esa idea de representar una realidad, la he dejado completamente porque lo único que puedo ofrecer es la realidad de una experiencia mía, es la realidad de una persona y su equipo, que se van a enfrentar, que entrar en un contexto que es territorial que es político, que es humano, prenden la cámara y conviven un periodo y representan algo, que es simplemente (15:00 mín.) un producto de la interacción entre esta gente como yo y ellos. Es la única cosa que hay. Y si esto es lo que adoptamos como realidad, como verdad entonces la película es un testamento de una verdad que es limitada en espacio, tiempo, en un contexto histórico, un contexto territorial, es histórico-político y territorial. Si cada vez que intentamos abstraer, es decir, una abstracción de esto, creo que una película pierde completamente su validez y no tiene sentido.

Pensar y opinar que cualquier trabajo tenga un valor que trascienda la experiencia de una persona y su equipo que ha venido a trabajar no tiene ningún sentido, es políticamente peligroso, porque hacia (inaudible), querer colectivizar una experiencia personal, entonces como director de cine puedo decir que mi experiencia personal en la *Louisiana del Sur* o en *Texas*, en alguna de mis películas representé un contexto más elevado o más global entonces puedo también decir que está bien, que la corte suprema americana, la experiencia personal como juez-

mujer, ferviente-cristiana, puede representar una voz mucho más grande a la hora de abolir el aborto. Es decir, si la experiencia personal limitada en espacio y tiempo tiene un valor colectivo, si eso lo extendemos a otros ámbitos de nuestra vida y de nuestra sociedad, entonces ahí vamos a tener problemas, lo que pasa es que en el cine ese sentido de responsabilidad civil se ha ido perdiendo, nos permitimos decir que las experiencias son absolutas, el absolutismo nunca funciona, no quiero eso entre nosotros. Pero repito, siempre, *Notturmo de Gianfranco Rosi*, tú sabes que hablo mucho de Gianfranco Rosi, sí eso es, y eso es lo que ha pasado, el niño, la mujer que grita y dice: ISIS ha causado todo esto, si esto llega a ser ya representativo de un contexto más amplio, histórico, si esto es un testamento de una historia que no es la de Gianfranco y habrá que preguntarse, ¿Gianfranco compara eso con su mundo?, ¿dentro de su mundo?, ya tengo la respuesta, entonces ahí vamos a tener problemas, pero claro en el mundo del cine dejamos de ser responsables, aceptamos lo que nos gusta, pero no aceptaríamos nunca una película hecha por alguien de ISIS. Entonces eso es peligroso, un discurso peligroso (18:00 mín.). Entonces la respuesta es no, de la manera más absoluta no hay una película que represente una experiencia, una verdad que no sea la verdad del momento, de alguien que interacciona con el otro, y esa es la experiencia, volvemos a la experiencia. Nada más.

JPR: Roberto, el infierno de la libertad ¿no?, esas disyuntivas tan profundas que produce ese término tan extraño.

RM: claro, creo que si el cine es un contexto social, si nosotros que vivimos el cine somos una comunidad, si dentro de esta comunidad existe la plebe y el pueblo que solo es espectador, que no tiene ningún poder, pueden votar, a veces,

ni votan, porque, por ejemplo, en una competición no vota. El pueblo está allí, no cuenta nada, somos nosotros, hacemos arte, tenemos nuestro mundo y los del gobierno, el concejo... tenemos todo esto, tenemos los reyes, tenemos los (inaudible), lo tenemos todo. Entonces nosotros somos una comunidad y pensar que cualquier obra de cine nos sea válida, sea un testamento, sea un documento que nos hable de una verdad más absoluta, entonces lo que estamos haciendo, ¿cómo se dice?, legislando. Estamos legislando en base a uno pocos, unos oligarcas que quieren legislar, y el pueblo solo tiene que trabajar, y entonces como sistema, como dinámica social, luchamos contra eso, y ¿por qué lo aceptamos en el mundo del cine?, ¿por qué andamos legislando todo el tiempo?, ¿cómo puedo (inaudible) un trabajo que dice que ISIS es malo? Y que hay que condenar, claro, desde luego. Lo vemos también en la vida actual, entre Ucrania y Rusia, en el contexto del cine lo que está pasando es que no puedes expresar una opinión como si fuera en otros ámbitos sociales. ¿Cuál es la diferencia? ¿por qué no invitan a cineastas rusos? Me encuentro ahora haciendo una lucha de ese tipo, ¿por qué no se invita a cineastas rusos? Y ¿por qué no se puede hablar de bombas desde dos puntos de vista diferentes?, no te estoy hablando del malo... y el problema es que nosotros nos consideramos superiores a otros tipos, somos un modelo de sociedad que funciona bien donde todas las... sin compromiso, donde todas las voces son aceptadas, pero eso no es verdad. Porque la única voz que es aceptada es la voz de unas obras que llegan a ser una verdad más elevada, más alta, no es posible eso, esa es la gran mentira, te digo, acabo de decir, si esto es un contexto social a mí no me funciona nada, no funciona nada.

No, la única verdad que hay (21:00 mín.) es mi experiencia, no hay ninguna verdad, pero es mi experiencia, y eso si es de verdad, ya viví esa experiencia, y esto es, dije algo sobre mí, y sobre los personajes mucho más que su contexto, y eso tiene un valor político porque valido mi interacción con personajes, y cuando tengamos muchos trabajos de varios tipos entonces podemos empezar una dialéctica entre ellos y empezar a entender, pero sino no hay nada, el absolutismo, la verdad, eso como tú dices , lesiona, reduce la herencia de libertad, de todo tipo, las libertades.

JPR: perdona que salte de una cosa a otra, pero estoy llenando unos vacíos que tengo. La otra vez hablamos de la estética que te provocaba el cine de *Livia Nounsh*, de *Nick Zedd*, de *Normarovicht*, todo eso. Yo quisiera profundizar sobre lo que fue esa experiencia estética que tuviste en ese momento, ¿qué fue lo que te propuso?, tú me mencionaste un par de cositas muy cortas, pero profundicemos también cortamente en eso.

RM: sí, no recuerdo qué te mencioné pero a mí siempre me ha fascinado primero, no sé no quiero crear una jerarquía de lo que me fascina primero o segundo, pero desde luego el aspecto insubordinado, está clarísimo que si lo contextualizas en un momento estos artistas buscaban y representaban cosas que no se representan, eso está claro, queda claro, esa es la insurrección, la insubordinación, no es simplemente un cine alternativo, sino de la rebeldía, una insubordinación, no solo hay una rebeldía sino también una insubordinación, es un acto político enorme. *Richard Cayntley* fue otra forma, *Vonna Rooiss* fue otra forma, *Nick Zedd* fue otra forma, (inaudible), y también, uno la insubordinación, dos, es el grito de una gente que quiere representar su propia experiencia, se sabía que no

iba a ser aceptada porque iba a ser en un contexto político y cultural, no iba a ser aceptada porque da miedo esa experiencia libre, daba miedo cuando hablaban de sexualidad y de roles de género, eso daba muchísimo miedo. Entonces eso era lo que me fascinaba y también el aspecto técnico de este cine entendido como algo muy inmediato e instintivo, el aspecto... se iba generando una postura, una estética, una estética que en ese caso iba en contra de los típicos parámetros, una estética muy primordial si queremos en lo técnico, una estética muy "*Dead to the Bone*", es decir, desnuda casi así, cuatro elementos, es como pintar con tierra y agua (24:00 mín.), es lo que había.

Y esas cosas me interesaban muchísimo, yo estaba empezando y de repente veo eso, y otros trabajos, veo a *Stanley Kubrick*, *Nick Zedd* o *Normanorovicht*, y empiezo a pensar, me interesan los dos pero de forma diferente, ninguno de los dos está contando algo superior, pero me conformo con esto porque a mí me interesa mucho eso, el hecho de que pueda agarrar una cámara cualquiera y hacer un trabajo que me represente a mí, y a veces, si pudiera sentirme más libre de contarme, si no tuviera tanto miedo de ser excluido, pues lo haría también. Tengo millones de historias que contar que me pertenecen, que son mucho más equivalentes a la experiencia de eso del cine más, del cine con la "S", que es del pecado, del cine del pecado, mucho más que del cine de lo bello.

JPR: El infierno de la libertad.

RM: si, el infierno de la libertad, entonces hay esos elementos. El elemento de la experiencia directa y el del aspecto técnico. Eso del infierno de la libertad, esa gente era heroica lo que hacía, o sea, contarse y en momento político donde, porque de eso estamos hablando de los años setenta y ochenta , estaba el nacimiento del

porno que intentaba ser “mainstream” y había una... ¿cómo se dice? La cruzada, contra la representación de la sexualidad explícita en la pantalla, (Inaudible), estamos hablando de unos periodos reaccionarios fuertes, sobre todo en el contexto americano, luego está el contexto japonés donde había algo parecido de cierta forma, me interesa mucho lo que hacía “*hakamak siadachi*”, y hay ejemplos un poco por todos lados, Suecia lo tiene, pero en un contexto social un poco diferente, bueno y así.

JPR: aparece Roberto el sabotaje como una especie de herramienta para descolonizar lo dominante que es un poco lo que venimos hablando, esas hegemonías como tan robustas. Y te quiero preguntar: ¿en tu quehacer cinematográfico hay conciencia alrededor del sabotaje que propones también?, porque yo lo siento, ahí está de alguna manera ¿hay conciencia sobre esto?

RM: sí hay conciencia, si es mi voluntad. Lo que pasa es que un poquito esto se conecta con lo que estamos hablando antes, por eso lucho mucho y soy muy obstinado en hablar de experiencia, pero si me pones a mí, y eso es el juego político (27:00 mín.), si me pones a mi tanto como a otros como, verdad absoluta, mi cuenta América, cuenta reacción, ¿cómo se dice? La diatriba entre razas, esa forma, si me elevas tanto me estas matando porque no me puedo enfrentar con mi película sobre una diatriba racial entre blancos y negros de los Estados Unidos, tanto como los grandes teóricos, me estás poniendo en el ámbito político, ya está todo legislado y determinado, me estás matando, me quitas, me llevas arriba para matarme, para decirme que no tengo ninguna validez. Pero no me puedes quitar la experiencia, no me la puedes quitar, si hablamos en términos de experiencia personal, mi trabajo tiene un valor, tiene validez y no hay nada que hacer, y esto es por eso, me están

tirando para allá, y cuando hablan, cuando lo absolutizan, hablan en términos más elevados, lo que me estás haciendo es reducir a nada.

Bueno, lo sabes ya, si Minervini habla de América, ¿quién cojones es Minervini?, un trabajo, una obra hizo de América reaccionaria, si tenemos documentos periodísticos infinitos para quitarle crédito a Minervini, pero no en la experiencia humana, no se puede, soy intocable. Entonces claro que tengo esa (inaudible), me tengo que quedar en la experiencia empática o no empática, no importa, no es eso, no es la reacción emocional de la gente, tengo que ser muy estricto en hablar de mi propia experiencia personal lo cual inherentemente tiene una validez intrínseca y lo hago con la determinación. Claro que tiene un sabor en su motivación de sabotaje, porque sabotaje es eso, ¿qué vale más esto que existe, el gran contexto? O ¿vale la experiencia directa?, pero al fin y al cabo no hay mucha diferencia, lo que pasa es que yo no puedo legislar no tengo poder y claro hay que ganarse al pueblo. Hay que ganarse el proselitismo para decir que esta es la verdad absoluta y, a veces, sospecho de todo eso, que los que no son insubordinados y los que no hacen sabotaje no se dan cuenta que lo que están intentando hacer es proselitismo, tener fans cada vez más y más, que al final dan validez, y como yo no puedo competir lo que me queda es sabotear, en un contexto así entre tú y yo y otros, sigo hablando de sabotaje, el sabotaje es lo que estoy intentando hacer.

Tú estás escribiendo algo y esas cosas están pasando, claro que no creo que te convenga escribir sobre mi cine, quizás en un contexto, pero te convendría mucho más escribir sobre otra gente y, a veces, lo ponen siempre en libros como (30:00 mín.), ¿estamos escribiendo *Rossi?*, ¿*Alice Racker?* *Shusha Pong*, (inaudible), y me estás, otra vez, estás haciendo algo, me estás sacando de la experiencia y lo

estás codificando. No tenemos nada que ver, en un libro cualquiera me estás neutralizando. Entonces, hay esa conciencia de sabotaje, sabotaje siempre al final ha sido un arma, un arma de la gente, pero en un contexto social, en este mundo que es un mundo que tiene sus reglas, que es el mundo del cine, si no lo hacemos nosotros que estamos en ese mundo, pues no podemos, ¿quién es el pueblo? La audiencia (inaudible) no cuenta nada, la gente está ahí para recibir lo que les damos y tragárselo, y pagan para eso, y les cuesta dinero, además. No es nada democrático, entonces somos nosotros que estamos dentro, los que tenemos que hacerlo, intento producir por eso, pero siempre es más difícil, porque cuesta mucho hacer sabotaje y no es agradable. Llega un punto en el que es desagradable, uno se siente muy solo. Pero tengo también la convicción y la determinación, no sé, lo tengo en mí. Es la única vía para mí, así que no tengo ningún problema, que no es tan heroico, pero se trata del cine, también nunca hablamos, pero hay modelos de resistencia política armada y no armada que en verdad me han fascinado, en ese sentido me inspiran los héroes, no necesariamente soy heroico, pero me inspiro, héroes ha habido, no sé hoy.

JPR: Roberto te voy a hacer una pregunta de catálogo y te pido disculpas, pero ¿para qué hacer cine?, lo de la experiencia me parece que es poderosísima y lo tengo claro, pero sumado a esto, ¿para qué hacer cine?

RM: ¿para qué hacer cine?, creo que eso está dividido en épocas, ¿para qué hacer cine hoy en el año 2020? La verdad que me lo pregunto también porque el cine no puede prescindir de una plataforma, el cine debe tener su visibilidad para empezar cualquier tipo de dialéctica, hoy en día no lo sé. Me lo estoy preguntando, pero las cosas han cambiado mucho (33:00 mín.) estamos hablando tú y yo

justamente de un periodo casi post-Covid, donde las cosas han sido terreno fértil para unas grandes organizaciones políticas, que no las llamo culturas políticas, las grandes *streaming*, han pasado cosas donde han tomado control total, cuando el mundo estaba así, y estábamos ahí preocupados por un virus, ha habido otros tipos de virus que no los hemos parado, ha habido cánceres, o sea la incorporación de unas compañías, la transformación de... pasajes de la proyección física al *streaming*, extrema ahora, irreversible, la incorporación de unas voces independientes, vendedoras, distribuidoras internacionales, de parte de corporaciones, *match factory* que se ha comprado Movie y estaba intentando entrever, no tengo televisión, pero no porque no quisiera sino porque he visto ahora que todos los servicios de *streaming* cuestan más que cable, antes eran tirados de precios, es decir, han cambiado el contexto, claro el costo viene de arriba, ahora tienen que vender contenido, entonces todo eso ha cambiado alrededor nuestro, no nos hemos dado cuenta, no me he dado cuenta, o sí me he dado cuenta, pero no sé si hemos... ¿quién se dio cuenta? O ¿cuándo se dieron cuenta de que estamos preocupados por un virus y de repente nos han cambiado el mundo?

Llevamos una máscara y (inaudible) en los ojos también y ahora de repente las cosas han cambiado y ahora ¿qué vamos a hacer?, no lo sé. Mira los festivales lo que ha pasado, me parece, me informaron que (inaudible) tiene una competencia de *Tik Tok*, me parece que esos grandes servicios de *Streaming* ya controlan unas plataformas que eran los últimos bastiones de la resistencia, ¿la contracultura dónde está?, no lo sé, quizás sobrevive, tendría que conocer.

Vivo en los Estados Unidos y, no sé, lo que estoy pensando ahora es hacer un poquito como lo hacía *Lecles Yol*, el escritor que se iba a dar clase (inaudible)

en contextos, aquí, si me hablas aquí ¿qué sentido tiene hacer cine?, la verdad es que no lo sé. Desde tu punto de vista quizás tenga otro sentido, me interesa saberlo, tengo que empezar a hacer la maleta e ir a ver, porque también aquí es eso, hablamos de otra relación con el territorio, tengo que ir a pisar otros territorios, porque aquí cuando piso este territorio si empieza a parecer pisar un cementerio de verdad, porque creo que está enterrado mucho del cine y la contracultura está enterrada, ya la enterraron y la cremaron. No sé, ¿qué sentido tiene?, tiene sentido, pero hay muchos territorios y los iré pisando, vamos a ver qué tal. Pero, acá en el mainstream, en el Pub (36:00 mín.), en la élite del mundo donde todo funciona, donde hay dinero para todo, la contracultura se ha ido enterrando, pero al fin y al cabo el cine deja de ser un lenguaje para mí y no deja de ser una forma de expresión y un testamento de mi experiencia, entonces eso no me lo va a quitar nadie.

JPR: Roberto ¿me regalas 10 minutos más por favor?, voy a volver a cortar y te mando el Link.

RM: (00:20 mín.) a veces me pregunto si existe la paciencia, si no estamos muy abiertos a trabajar hacia la aceptación de una realidad que estamos viviendo, ¿de qué tipo de paciencia estamos hablando?, yo he utilizado paciencia como algo superficial, pero es algo mucho más profundo. Perder la paciencia, ¿qué implica?, rechazo de un contexto, no lo sé, o estamos hablando de la reacción emocional de un momento que existe con la paciencia. ¿Estamos hablando de algo espiritual? ¿cuál es la aplicación práctica? ¿tiene validez hablar de paciencia como espera simplemente?, y esperar a que las cosas vayan como voy , entonces tiene que tener paciencia (inaudible), ¿qué es la magia?, en algún momento pensaba que la magia es lo que yo sabía que estaba muy bien, entonces yo era la referencia. Y ese tipo

de espera, ese tipo de paciencia tenía un valor, creaba las circunstancias, las condiciones para que la gente se sintiera bien, muy bien, pero hoy eso va más allá. Eso tiene que ir más allá.

Es decir, tengo que crear las circunstancias y las condiciones para que las cosas y los personajes se sientan bien y las cosas vayan bien, pese a que a lo mejor vayan muy mal para mí. Porque si no la paciencia, la intolerancia no existe y no hay ningún conflicto. Entonces, en esta última película quizás lo he entendido, había cosas, desastres, patéticos, malísima, pero esa es la paciencia, entender que las cosas estaban muy bien funcionando, pero para mi película a lo mejor es un desastre. Entonces claro, ha ido evolucionando mi idea de paciencia hoy y se ha hecho más complejo entonces también lo que he entendido, quizás es que para ser paciente no se necesita necesariamente una toma de posición, un enterramiento espiritual, se necesita de verdad un nivel de aceptación muy grande (3:00 mín.) para que las cosas no vayan como queremos que vayan o como quiero que vayan y se hace complicado ser paciente, pero, mi última experiencia ha sido gratificante desde ese punto de vista, porque he conseguido de forma imperfecta, con mis fallos, ser paciente cuando las cosas no iban muy bien para mí e iban muy bien para el personal de las películas, muy bien para ellos y muy mal para mí.

Entonces si partiendo de ese sentido tiene más valor y es donde tengo que seguir, quizás hemos ido trabajando y tendré que hacerlo más, puedo ser paciente, tolerante, pero tengo la paciencia de que al final todo va a salir bien, aunque parezca que va muy mal para mí, porque lo puedo hacer de forma balanceada como humana, pero todavía hacer que las cosas vayan como quiero . Diferente. No sé, pero en ese sentido la paciencia tiene muchísimo más cuerpo ahora.

JPR: Roberto hemos hablado de pocos directores, ahorita mencionaste a Kubrick, bueno hemos hablado de aquellos del Cinema, ¿te has enfrentado a la obra de Abbas Kiarostami?

RM: sí, pero en principio quizás cuando Kiarostami llegó a ser Kiarostami. El fenómeno Kiarostami en principio, no sé hace 25 años, ya no sabría. Lo dejé completamente, no sé porque lo dejé, llegó a ser un fetiche Kiarostami y entonces no sé, quizás perdí un poco de interés, lo hice mal porque no hay que dejar de seguir las cosas cuando se vuelve fetiche, cuando sigue la apropiación de (inaudible), no lo sé. Lo dejé, hace diez años no he visto nada, no sabría decirte lo que hizo Kiarostami después, la verdad que no sé nada, entonces mi memoria de Kiarostami es que era simplemente un observador independiente y absolutamente introspectivo, unas obras que quizás nos daban unas emociones. Pero lo que quiero decir es que a Kiarostami lo transformamos demasiado en unos ámbitos, se transformó como en la voz de Irán, del nuevo Irán, y allí vamos otra vez, de Kiarostami lo que me gustaba era su voz y experiencia, era un director muy personal, con una obra muy personal, no un Irán en cambio, no lo sé, no lo veía así, pero creo que a partir quizás de diez, si mi memoria me está ayudando, (inaudible) hacerse retratos y eran mujeres, dos mujeres (6:00 mín.), no sé pero habían mujeres manejando y se empezó a transformar en un elemento político y empezó con el cambio de Irán y ahí vamos, como elevar la verdad de Kiarostami es empezar a legislar. Entonces, no lo sé por esa razón no seguí viendo, puedo hablar de un personaje que hablaba de sus propias experiencias y me acuerdo de "El sabor de los cerezos", es un trabajo extremadamente personal y maravilloso y, en ese sentido, me gusta más que *Malback*. Por esa razón, el personaje es delicado,

introspectivo, lo decía con tonos hostiles, es maravilloso Kiarostami, pero he dejado de verlo no te sabría decir los títulos de Kiarostami, después de eso siguió como película extranjera con *vinosh*, algo así...

JPR: no, ahí ya no pasó mucho. Solo que hay un asunto alrededor de la experiencia que tanto hemos hablado y que tú tienes ahí una especie de estandarte poderoso frente a tu cine, y sentía en algún momento que esa experiencia, obviamente desde otra arista la perseguía también este señor y eso me parece interesante.

RM: yo creo que sí, creo que esas obras que vi y sus trabajos empiezan a ser ya parte de una historia del cine. Es un trabajo que tiene cosas paralelas hoy, y creo que fue muy importante. Es curioso, no sé, lo mencionas ahora, hace mucho que no escucho de Kiarostami ni como referente para cineastas, ¿cómo es que ya se hizo medio obsoleto?, ¿no?, porque era demasiado personal, porque ya no lo relacionamos en lo macro y político, porque Irán ya cambio y lo damos por descontado. Y nos olvidamos un poco de su trabajo personal, porque Faradia hace otras cosas, no lo sé porque no se habla ya de Kiarostami. Es curioso, se hablará, se volverá a hablar. Pero no está muerto.

JPR: sí, está muerto.

RM: ¡está muerto!, murió Kiarostami. ¿cuándo murió?

JPR: hace poco, hace un par de años.

RM: ¡ah!, ves. Murió. No lo sabía, me acabo de enterar (inaudible), pero ¿por qué no se habla de las primeras obras de Kiarostami? Cuando eran tan personales. Porque no es material para pontificar.

JPR: sí, hay una cosa ahí alrededor del olvido que es muy interesante, justamente ese boom del que hablas de hace 25 años se vuelve un simple eco también. (9:00 mín.). Eso es interesante.

RM: sí, como tú lo dices, un simple eco. ¿Por qué no se hace ya un cine que entra en un discurso fuerte?, repito, si el cine es una sociedad, si el cine tiene su estructura, ¿por qué acá arriba no se hace un cine así tan personal?, porque, al fin y al cabo, no lo sé, hay muchos factores. En ese sentido incluso no pienso en Kiarostami, pero si sus primeras obras serán las obras de mi experiencia y creo que es bastante increíble Kiarostami. Quizás uno de nuestros pocos contemporáneos. Tendría que pensarlo un poquito. Pero de los pocos, por ejemplo, Pitchatcom me gusta, pero, Pitchatcom siempre se hace como un portavoz de una cultura folclórica del ambiente que pertenece. No reconozco tanto la experiencia del director, nunca lo conocí, si es que fue la experiencia del director.

JPR: Estoy de acuerdo contigo.

RM: me gusta, no lo sabría decir. A veces con un punto... me gusta Pitchatcom, no lo sé, porque conozco esa cultura folk holandesa por ejemplo y ya veo es del portavoz. Es diferente a la experiencia personal, catártica, no veo ninguna catarsis. No he visto "Memoria" pero me contó que es maravilloso, pero me tengo que enfrentar otra vez a algo que sea un poco impersonal, no sé si es la idea del sonido... (inaudible), no sé si tengo... no sé... Si cosas así, para compartir eso.

JPR: Roberto eso era, muchas gracias por tu tiempo. Maravilloso conversar contigo , me quedo lleno de preguntas bonitas y de trabajo.

RM: encantado, cuando quieras. Estoy aquí, entonces estás a punto de terminar ¿no?

JPR: estoy a un año, en mayo tendría que estar entregando la tesis. Ya estoy muy metido en el capítulo dos, voy a escribir tres capítulos. El primero está listo y ya voy trabajando, justamente lo que quería hacer contigo era como poner unas tildes en unas cosillas que tenía ahí en proceso, pero todo muy bien. Y te enviaré el texto de la cinemateca cuando lo publique.

RM: gracias, y cualquier cosa estoy aquí. Sí tienes que volver, es un placer.

JPR: Roberto gracias, un abrazo grande. Que estés bien.

RM: Otro para ti.

2- Conversación con Dominga Sotomayor (septiembre de 2021)

Juan Pablo Ríos (JPR): (1:00 mín.) En el marco de mi investigación doctoral estoy haciéndome una pregunta sobre algo que yo he querido denominar: “el cine de la paciencia”. Digamos que ese es un gran título sombrilla que tiene mi proyecto de investigación. Estoy persiguiendo varios conceptos alrededor de cine-política, de cine y estética, de cine y militancia, pero mucho más allá de esto estoy preguntándome por cines que se hacen, para mí gusto, por fuera del margen. Es decir, que encuentran otras formas narrativas que tienen otras preocupaciones narrativas y estéticas, tienen otras preocupaciones en términos generales. Y alrededor del cine de la paciencia también entiendo un proceso en que la producción y la creación del mundo de la película es distinta y luego el encuentro con el público es distinto. Eso es como a grandes rasgos la conversación que estoy planteándome, que yo quiero tener durante mi disertación doctoral, y para eso quiero hablar contigo, quiero hablar con Nicolás Pereda y quiero hablar con Roberto Minervini. Por ahí se está moviendo más o menos mi paradigma frente a los cineastas con los que quiero hablar, en este momento son unas conversaciones muy libres basadas en los conceptos que estoy persiguiendo, pero, básicamente lo que yo quiero hacer es conversar con la autora o con el autor. Luego, pondré esto a conversar con las

lecturas y con la investigación que he hecho durante año y medio de investigación en mi proyecto. Entonces básicamente eso lo que estoy persiguiendo y para lo que busqué a Felipe para que me ayudara a conectarme contigo.

Dominga Sotomayor (DS): me parece súper.

JPR: (3:00 mín.) entonces te planteo preguntas de conversación y vemos que pasa. ¿Listo?

Digamos que en primera instancia en el mundo del cine hay algo que a mí me parece por momentos incómodo, y en general, en todas nuestras relaciones sociales, y es que todo lo queremos etiquetar, todo lo queremos meter en el frasco que sea a, b o c, pero que quepa allí. Cuando me enfrento con cinematografías como la tuya se me hace, por fortuna además, muy difícil etiquetarlo porque siento que hay un proceso, no sé si minucioso, pero hay un proceso y unas filigranas humanas, sociales y una interpretación, me atrevo a decir, de un momento de tu vida, no sé ya me contarás, que se sienten en tu cine. Si te etiquetan, ¿crees que cabrías en alguna etiqueta? O ¿dónde crees que cabría el cine que haces tú Dominga?

DS: qué buena pregunta. No sé, me cuesta mucho en general en la vida etiquetarme con cualquier tipo de definición. Me pasa como lo que dices, intentan mucho entenderlo como un cine de mujer, un cine latinoamericano. No solo es un cine femenino sino como blanco latinoamericano, femenino, como contemporáneo, como que siento que me limitan esas categorías. Por más que puedo admirar, sobre todo, directoras mujeres, por ejemplo, no me gusta que mi trabajo sea visto desde la definición. También creo que me motiva en general la ambigüedad, la dispersión, la digresión, como que por ahí me muevo, por los lugares que no se pueden definir.

También en mis ficciones, también en mis narrativas creo. Me interesa mucho los periodos de los personajes donde no están ni en una cosa ni en la otra, sino en el tránsito entre una y otra, en todos esos espacios como intermedios, indefinidos, veo algo que intuitivamente me dan ganas de capturar y me interesan más que otras cosas, como por ejemplo procesos históricos, creo que es muy intuitivo, uno no sabe. Tú lo puedes leer más desde un lugar como investigador, pero en mi caso creo que intuitivamente tiendo a interesarme por cosas aparentemente insignificantes, aparentemente indefinidas, con un tiempo indefinido, como que he evitado siempre la cercanía, (6:00 mín.) la respuesta inmediata, como realidad, película "Terremoto" sería como lo más evidente. Pero siento que me he movido más en tratar de capturar cosas que tienen que ver con la memoria, con tiempos y espacios indefinidos, imaginados, soñados y mezclados con realidad. Pero me estoy alejando de tu pregunta, pero si me tratas de categorizar digo como un cine como más autoral, cuando trato de explicarle a alguien que no es del cine películas que no encajan tanto con la narrativa clásica. En general, me importan mucho los espacios, me ha costado mucho filmar en ciudades, generar los espacios geográficos, hablo mucho de los personajes, usualmente parto de cosas cercanas a mi vida que he observado, y creo que igual en ese sentido está esa cosa de la constante exploración, hay una cosa con la exploración formal que me entusiasma. Incomodarme desde la forma, en esta ilusión de que el cine no se ha terminado de inventar y que uno sigue jugando con el instrumento, probando y medio dando pasos también en el vacío.

JPR: eso es bellísimo, eso que mencionas de que el cine no se ha terminado de inventar, porque para muchos podría ser una utopía, sobre todo en estos cines

latinoamericanos en los que nuestras industrias son incipientes, la tuya mucho más grande que la nuestra, pero son unas industrias como a medio camino. Y siempre aparece como ese afán de reinención, hay que reinventarse. Yo no sé si por convicción, quizás por accidente, pasa que nos enfrentamos a las historias y terminamos en unos juegos de reinención que terminan siendo interesantes para nuestros propios relatos, es decir, como que encontramos una forma de contarnos. ¿Qué piensas de eso Dominga?

DS: (8:00 mín.) no sé desde dónde tomarlo. Llevándolo un poco como a lo chileno quizá, hay algo que me parece muy interesante: la particularidad de la manera como contamos relatos y cómo eso determina el lenguaje o las estructuras de nuestro cine. Creo que los chilenos tenemos una forma particular de hablar. Puedes haber leído sobre Ruíz, me parece muy interesante cómo toda la forma en que Ruíz medio estructura sus relatos desde esta idea del habla chilena, y eso me parece muy interesante porque creo que al final somos pura narrativa. Entonces, la manera en que nos contamos nuestras historias determina nuestra historia y la historia como la entendemos de nosotros mismos. Es que no recuerdo bien tu pregunta, se me fue un poco...

JPR: te decía un poco qué siento con base en eso que me dices de que el cine termina por no estar del todo inventado, que nosotros nos arrojamos a la posibilidad de reinventar nuestras propias formas de contarnos y de hacer nuestro cine, el chileno digamos en tu caso. Hacía allá iba mi pregunta, como podrías moverte alrededor de esa pregunta que te hago, ¿qué encuentras ahí como de pista? o ¿no? Porque puede ser un no.

DS: voy a llevarlo un poquito más a lo chileno. (10:00 mín.). Bueno, una cosa que me pasa, tal vez lo estoy llevando a un lugar como más industrial, pero en Chile por ejemplo, hay muy poca cultura cinéfila y crecimos con la televisión como con toda la adaptación gringa, pero de una manera muy extrema, y hasta el día de hoy hay un 96% de películas norteamericanas en los cines, es decir, la gente alega, no quiere ver un cine chileno y es porque estamos acostumbrados a esto.

Esa estructura la tenemos en el cuerpo, la sensación, las ganas de meterte en una ficción que te lleva de cierta manera, y te influye de cierta manera, no tengo la respuesta a esto. Pero a lo que voy es que me parece muy interesante de esta nueva generación, pues podríamos seguir haciendo lo mismo o podemos estirar un poco el chicle hasta otros lugares. Y me siento más en ese lugar como haciendo películas incómodas, como un poco estirando el lenguaje. La experiencia hacia zonas más incómodas y creo que es bien interesante como el público va respondiendo a eso también, creo que claramente la gente no aprecia un cine diferente porque no conoce un cine diferente, creo que tiene que ver todo con el acostumbramiento y la comodidad también. Creo que tenemos esa comodidad de hacer películas o de ver películas que nos hacen olvidarnos de nosotros mismos. Películas en las que básicamente se te borra el cerebro por dos horas y puedes olvidarte de ti mismo y dejarte llevar por una ficción causal, de causa y efecto que no te suelta, o puedes hacer películas quizás más parecidas a lo que trato de hacer, inconscientemente incluso, que son películas que son incómodas, porque no te llevan, no te guían, no te llevan de un lugar a otro, te dan libertad, tienen un espacio que te dan una imagen para que tú te hagas cargo de esa imagen, (12:00 mín.) que no se auto concluyen, que quizá tu les dices no sé si del aburrimiento, de la

contemplación, pero esa contemplación me parece que es interesante en la medida que es una contemplación de uno mismo, y eso es lo que hace interesante y político el cine, sobre todo en estos tiempos cuando no hay tiempo, que son películas que te devuelven el tiempo y es un tiempo que va a estar contigo y por eso es incómodo, que te interpelan y que sales descolocado, en otra posición, y justamente en vez de hacerte olvidar de ti mismo, te hizo ser un espejo de ti mismo durante esas dos horas, y eso para mí ha sido entre inconsciente y consciente, quizás más inconsciente que fuera Dominga. Tenía el desafío de separar la causa y el efecto, quiero hacer una película que está dada desde el punto de vista de los niños no solo desde el asiento de atrás y con la experiencia de no poder ver, no poder escuchar, perderme fragmentos, sino también estructuralmente en el guion. Nos hace romper la causa y efecto y que una escena no lleve necesariamente a la otra, son postales de momentos, aparentemente insignificantes, quizás cómo funciona la memoria, uno cómo niño se acuerda de ciertas cosas que no eran necesariamente las más importantes, o incluso borramos la escena más clave, porque la vida es así, nunca llega esa gran escena. Son unos picoteos de cosas, que se van hilando, bueno, y en ese intento de romper la causa y efecto, me pasó medio accidentalmente que la gente me decía luego de las producciones, en vez de decirme, me gustó mucho, me decían: “tu película me gustó porque recordé estos viajes cuando iba con mi abuelo a la playa”, y yo decía: ¡qué lindo! Fue muy repetitivo eso: “recuerdo los paseos a la montaña con mi abuelita”, es decir, en esta película no hay ninguna playa ni montaña. Te lo estoy diciendo en palabras simples, pero, me pareció muy bonito que el recuerdo de mi película no tenía nada que ver con mi película.

Básicamente, era una película que había hecho a la gente recordar cosas que se le habían olvidado.

JPR: pero me inscribo allí, para mí ambas son películas de época, ¿no? Y tú y yo somos contemporáneos Dominga. Esas películas son bofetadas a mi cara de frente, me regresan al año nuevo en “Tarde para morir joven” y a los paseos al río con la familia en “De jueves a domingo”, esto es muy potente de tu cine, porque si le propone a uno, por decir algo, generacionalmente, tú y yo compartimos generación y sí le propone a uno un regreso al tiempo muy potente, eso me parece un logro cinematográfico bellísimo. (15:00 min.). Que puedas proporcionar a tu audiencia una experiencia más que ir a ver una película, ¿viste la película? Sí, pero tuviste una experiencia en medio de esto, eso me parece que detona cosas muy bonitas.

DS: creo que hago cine desde un lugar muy intuitivo y físico. Tiene que ver con mi experiencia, porque tengo muy mala memoria y trato de capturar cosas que me da nostalgia olvidar y, en ese intento, es interesante lo que pasa porque uno crea como una falsa memoria. “De jueves a domingo” reemplaza esas memorias difusas y ahora hay una película que se convirtió como en una especie de nueva memoria de esa memoria, si recuerdo ahora de esos viajes “De jueves a domingo” como que lo sintetizó también. Me pasa lo mismo con “Tarde para morir joven” como que de cosas difusas, una película que creó una especie de falsa memoria. Lo hago desde un lugar muy intuitivo, para mí era muy evidente que “De jueves a domingo” iba a ser mi primera película, me acordaba de esos viajes en el asiento de atrás del auto, de esa sensación de luz y de calor, en ese auto que se transformaba y en esa cosa como tan precaria y física y frágil, surge la ficción que ahora no podría hacer

porque ya no recuerdo esa sensación que tenía a los 24 años cuando hice esa película, hay algo de capturar lo último que queda de algo, esa última sensación de ser adolescente, de capturar esa imagen y yo creo que “Tarde para morir joven” fue parecido, viví veinte años en ese lugar. Una película que era más compleja que de “Jueves a domingo” porque tiene muchas capas, hay como veinte años de mi vida sintetizados en una semana, o donde mi vida procede de experiencias, observaciones y personajes, de distintas generaciones, de momentos de mi vida en los que me encantaba estar allí, otros momentos en los que lo único que quería era irme, entonces hay mucho de mis distintas etapas en distintos personajes. Me cuenta de eso, que me motiva mucho mirar por una parte la captura de un tiempo que es un tiempo que tiene que ver con la memoria, también tiene que ver con un tiempo imaginado, porque es una mezcla entre la memoria del tiempo imaginado y el tiempo mismo del rodaje, que es un tiempo que también es un documento. El documento de ese momento mismo que es el rodaje, que es un mes o cinco semanas de una serie de personajes que por un rodaje se unen y se capturan y en “Tarde para morir joven” fue muy bonito eso, porque son todos estos jóvenes que ya no son tan jóvenes, son niños que ahora están grandes y que pusieron al servicio de esta ficción sus emociones de ese minuto. Yo creo que es una película, quizás fui como el gatillo, pero, que es una captura de una tarde de Demian, de todos estos jóvenes viviendo su proceso como un documento emocional de ese momento específico (18 mín.).

JPR: pero tuyo también por lo que me dices Dominga, si te entiendo bien me estás diciendo que te interesa mucho capturar sensaciones más que la simple

captura de una imagen en un plano bien compuesto, lo que te interesa según te leo es capturar sensaciones.

DS: sí, es como un documento de emociones, eso me parece muy interesante. Y lo que te decía antes, aunque no soy consciente como de la audiencia, algo como que me ha motivado es esa posibilidad del cine de hacerle recordar a la gente cosas que se le habían olvidado.

Otro tipo después de “Tarde para morir joven” me dijo: -esa película me hizo recordar de cosas que se me habían olvidado, o – salí de la película y llamé a mi primera novia del colegio, es bonito como la película es incompleta finalmente. Es imperfecta, incompleta y ahí el espectador tiene que armar su puzle, sus zonas grises.

JPR: te voy a decir una cosa que me parece super bonita y que también la tengo como concepto alrededor de lo que estoy planteando y es la imperfección. En estos cines que he decidido enunciar como cines marginales, en un buen sentido de la marginalidad, en muchos encuentros como unas imperfecciones muy profundas que terminan siendo parte de la experiencia estética. ¿La imperfección también te habla a ti? ¿Te funciona como herramienta para poder enfrentar el cine que haces Dominga?

DS: sí, totalmente. Es que creo que la vida es imperfecta. Mi gran objetivo es hacer películas que se sientan vivas finalmente (18:00 mín.). Entonces creo que para que se sienta vivo, algo tiene que haber algo ahí medio fracturado e imperfecto, donde se cuele la vida, que no sean películas que están completamente cerradas en el cine. Entonces, me gusta jugar con ese nivel de control y descontrol, creo que el azar se produce, el azar no es azaroso. El azar tiene que ver con tener un plan y

abrir, o al menos así, como que lo veo acá con los estudiantes. La idea de entre más planeado más libre y que entre la vida. Pero, no sé por ejemplo, creo que en todas mis películas está esa mezcla de planificación, sistematización y repetición, pero al mismo tiempo como que pase la vida y, en este sentido, es como crear un sistema que documenta pero dejar que la vida esté puesta ahí en marcha, como documentar una ficción (21:00 min). Me cuesta siempre mucho explicar cómo es, porque es como que está escrito, que no está escrito, es más bien un juego que se da en el momento, pero básicamente creo que es poner en vida algo que escribí y documentarlo, en “Tarde para morir joven” creo que se dio mucho, se dio esa idea más que en “Jueves pa’ domingo” que era más controlado y donde el juego estuvo dado por la improvisación con los niños, pero en “Tarde para morir joven” habían tantos factores que fue lindo, como crear una comunidad para retratar una comodidad, entonces creo que el rodaje mismo fue como una especie de nueva comunidad, donde están estos niños, que incluso querían ir al rodaje cuando no estaban filmando y llegaban a almorzar y había un mundo continuo alrededor de la filmación, mucha gente que vivía en el lugar actuaba, también habían actores conocidos que no eran de allí, se dio como una mezcla muy extraña de factores y se creó como un nuevo mundo, que creo que es la película.

JPR: es muy interesante porque me estás diciendo que el nuevo mundo estaba en la producción, es decir, detrás de cámaras, pero en la película evidentemente está. Es una aldea, es este asunto que lee uno en los diarios de la gente que decide irse a vivir a un lugar y construyen sus propias normas y reglas y me parece muy interesante. En esta película, sin querer decir que es sobre eso, uno siente eso. Uno siente, ve mira esa gente desagregada del mundo como lo

conocemos nosotros, y ahora que me mencionas que del lado de la producción también pasaba, me parece mágico, me parece muy interesante eso.

DS: es lindo volver a lo que tu decías de la no definición y de cuáles son los bordes. Mi relación con estos niños era no solo profesional, sino que también allá termino pasando la navidad con mi familia, se empieza a dar una cosa un poco trasgresora, como que la familia de la ficción se vuelve también mi familia en la vida. Quizás fuera de cámara y dentro de cámara está también medio fundido, me gusta pensarlo así como una indefinición, donde los bordes son medio permeables. En “Tarde para morir joven” se trataba de eso también, era una película que antes que la ficción, lo que tenía era esta idea de que los interiores eran un poco exteriores, que los exteriores parecían interiores, que los animales estaban en los lugares de las personas, las personas en los lugares de los animales, había una idea detrás que era poner a los humanos en ese mundo natural como un ingrediente más. No era una película sobre personas llegando a un lugar, sino como un lugar habitado, como que cambia un poco la jerarquía y cuestiona el sentido de la propiedad (24:00 mín.), el sentido de cómo se habitan los espacios, de la relación con la naturaleza, esas eran mis preguntas antes de la ficción también.

JPR: espera, antes que avances en esto que está muy interesante también. Perdona, quiero regresarme a “De jueves a domingo”, sé que me dijiste que hay mucho nivel de intuición digamos en tu ejercicio, pero quiero preguntar por la conciencia que había en ese momento cuando tenías 24 años, ¿qué consciencia? ¿qué preguntas conscientes tenías cuando saliste a filmar?, cuando estuviste metida en el periplo de “De jueves a domingo”.

DS: ¿qué consciencia en qué sentido? Me cuesta bastante recordar algo.

JPR: sí, me decías que tienes muy mala memoria y que por eso te interesa un poco el cine para detener el tiempo.

DS: mira, en las dos películas me ha pasado lo mismo, nunca ha sido consciente. Recuerdo que pensaba que estaba haciendo algo muy radical. Nunca pensé que podría hacer algo que tuviera una llegada tan masiva. Era un ejercicio súper formal en “De jueves a domingo”, cinco planos que se repetían, donde no pasaba nada en este auto, me impresionó mucho cómo fue la llegada que tuvo después.

JPR: es decir, ¿te superó el efecto que tiene luego cuando la recibe el público?

DS: sí, eso es lo que a mí me ha gustado y me emociona, pues a pesar de que haya como una voluntad muy experimental en la forma, las películas se han conectado emocionalmente con el público y esto siempre ha sido como una sorpresa que me hace sentir, me dan ganas de seguir haciendo cosas, más un cine para uno. Me cuesta mucho, no puedo pensar en otra persona, no puedo pensar en la audiencia cuando estoy haciendo una película, estoy pensando en el proceso no más, estoy muy encima. Pero, con las dos películas me pasó algo parecido: sentía que estaba haciendo algo mucho más radical y formal y terminó igual vinculándose desde un lado más humano y sencillo, no son películas tan complejas tampoco. Son películas bastante sencillas, pero que uno siempre puede ser un poco formal. Sobre todo “De jueves a domingo”, creo que “Tarde para morir joven” tiene mucho menos leyes y por eso me costó más. La norma es que no hay norma y todo puede ser, eso sale del lenguaje, hay planos fijos, pero también hay paneos, hay zoom, es una película mucho más abierta. Porque también pretendía retratar esa comunidad

mucho más abierta, era como un mundo más abierto, sin mucho borde. “De jueves a domingo”, en cambio, es como un sistema de medición, todos los planos van a ser iguales hasta el final, todo es en torno al auto, todo es desde atrás (27:00 mín.). Ese era como mi nivel de consciencia, había hecho un par de cortometrajes que eran como muy, no sé, no recuerdo, pero sabía...

JPR: mira esto tan bello que propones con este parangón entre las dos películas: digamos que en las dos se encuentran muchas cosas potentes y hermosas, pero, en “Tarde para morir joven” intuyo, leo y me encuentro con un nivel de maestría en la puesta en escena muy bello y esto me parece muy simpático porque me estás diciendo que había mucha más, no sé si anarquía sea una palabra que funcione, pero era un dispositivo mucho más abierto el de “Tarde para morir joven”.

DS: sí, en ese sentido creo que sí, uno siempre parte de una película y parte medio de cero, como en una relación, pero uno ya maneja ciertas seguridades, pero como que igual hay cosechas hechas. Y esa como inconsciencia en “De jueves a domingo” no la tenía tanto en “Tarde para morir joven”, me estaba metiendo en un territorio distinto, pero, creo que llegué más radical, cómo voy a hacer algo radical y no me importa. Me gustaba esta idea de hacer algo con menos normas, salirme de mi propia norma, creo que “De jueves a domingo” es un poco más de buena estudiante de escuela y “Tarde para morir joven” es más como dentro de lo nerd que puede ser todo el mundo, pero, quiere ser un poco más adolescente también. “De jueves a domingo” es como un niño, testigo, que no actúa. Y “Tarde” es un adolescente que se quema un poco más. Y en ese sentido, todo lo que hice entremedio de la película fue muy importante, por eso creo mucho en los

experimentos. Después “De jueves a domingo” que estaba escrito de pe a pa, que tenía dibujados todos los planos y no sé qué, ese mar, la isla, son bien distintas, pero “La isla” y “Mar”, es decir, en “mar” no había guion. Inventábamos las escenas mientras las conversábamos y filmábamos, despertábamos en la mañana y decíamos, hagamos algo en la playa. Se alimentaba de qué se trataba, qué querían los personajes, dónde iba la cámara, todo en ocho días. Y creo que fue una súper buena experiencia para mí antes de “Tarde para morir joven”, más allá del resultado de esa película fue como un abismo, claramente no está en el guion la película, me obligó a estar mirando como... la película está como que hay que reaccionar a lo que hay en la vida. Creo que esa mezcla para mí, lo veo desde una perspectiva, pero creo que esa mezcla debe estar con un plan muy concreto que es el guion de “Tarde para morir joven”, pero con la experiencia de haber estado haciendo algo mucho más vivo e improvisado. Me soltó un poco la mano para no tenerle miedo a cosas más azarosas. Creo que son muy distintas las dos películas, la gente dice que se parecen, pero, creo que son bien distintas como en su forma (30:00 mín.).

JPR: mira que cuando me dices que en medio de las dos películas sucede esta experiencia del azar, de salir a hacer también un poco de laboratorio, me parece que termina por darle mucho sentido a lo que me estás diciendo justamente y es que me dices algo así: “estoy persiguiendo experiencias alrededor de la vida”, entiendes que estás, no sé si en un marco, pero estás haciendo cine de ficción, estás preocupada también por presentarle experiencias a la vida a través de lo que haces y justamente el laboratorio me parece a mí que es un laboratorio que puede desatar con mayor claridad en tu curso para hacer tu propio cine, no sé ¿qué piensas de esto?

DS: sí, totalmente. Y en este sentido también tiene que ver con borrar los límites de las disciplinas, lo normal sería hago “De jueves a domingo”, después hago otra película más grande, después otra película en inglés, después otra película más grande en inglés, como que eso sería, y siempre he ido un poquito en contra de todo eso. Hice “De jueves a domingo”, después hice una película mucho más improvisada, después hice un corto, después hice una exposición y me gusta. Creo mucho en esa dispersión. Y yo creo que por lo menos en mi experiencia me meto en temas que me alucinan o que me generan mucha intriga y me pongo a investigar, investigar aunque eso sea estar pensando. Investigar, pensar, con ganas de hacer algo y eso no necesariamente se va a convertir en una película. Eso puede ser: unas fotos por acá, unas cosas escritas, quizás una película, entonces me gusta pensar que otras exploraciones igual se van aportando, mezclando y haciendo más rico el trabajo. Para mí en “Tarde para morir joven” fue muy así, entré e hice una maestría en artes, me puse a hacer unas fotos de unas maquetas chiquititas incendiadas, todo el final de “Tarde para morir joven” es muy parecido a esas fotos. Había una búsqueda formal de los incendios en unas maquetas y eso venía de otra cosa, me gusta no definirme como solo cineasta, también la experiencia de producir, creo que hay que sacarse esa idea de que producir es conseguir la plata y creo que producir es súper político y creativo, también es sobre cómo se va a hacer la película.

Por ejemplo, en “De jueves a domingo” decidí que se hacía cronológicamente y para eso había que tener dos autos. Esto hizo que todas las escenas se hicieran en una semana entera, después pasábamos a otra y eso cambia el lenguaje, no es la misma película si uno hace eso o si parto por el final. Como que los niños, por

ejemplo, no quería que supieran nada, no quería que supieran del guion, entonces vivieron el proceso “De jueves a domingo”, al igual que el espectador, y esas cosas son distintas (33:00 min.). Eso igual no es lo mismo. No es lo mismo si dos actores leen el guion, no es lo mismo si uno filma cronológico, no es lo mismo si uno tiene un equipo de 50 personas o de 10, eso determina las libertades, determina la forma, el lenguaje, entonces me gusta mucho meterme en la producción y, por ejemplo, el casting es clave y el casting es producción, hacer un casting masivo o no. En el caso de “Tarde para morir joven” claramente yo no quería que fuera un *casting* masivo, hicimos un *scouting*, *workshop* con unos chicos, también el rodaje es una especie de prolongación de ese proceso. Todo eso cambia, cambia la onda, cambia la sensación entre los actores.

JPR: y me estás hablando justo en la dirección de lo que estoy persiguiendo del cine de la paciencia Dominga. No es, venga tengo dos millones de dólares y hago la película, pues organizo todo para que en cuatro meses todo esté listo, sino que hay un asunto de repensarse en medio de todo eso, de plantear digamos los esquemas apropiados, como lo que me estas mencionando alrededor del *casting*. Y detrás de todo eso hay decisiones estéticas, que a veces damos por descontadas y no, son absolutamente importantes, mejor dicho se revelan cuando uno está en la pantalla viendo la película de la autora.

DS: sí, recordé también de (inaudible) de la paciencia. Pensando también en lo que se demoran los procesos y siento que finalmente estos guiones y películas son como arqueología. Porque uno parte de acá, tú eres esta persona y después se empiezan a acumular capas y el guion es como un Frankenstein que ya ni recuerdas porque está esa escena ahí, después se transforman en otra cosa, me

está pasando mucho ahora que estoy con un proyecto que empecé antes del estallido en Chile, antes de la pandemia, método y lo dejé allí y ahora lo estoy retomando y como no soy la misma persona después de un estallido social y una pandemia de dos años, entonces es muy loco cómo el guion se vuelve una especie de arqueología. Y como que estas películas que se amasan durante tanto tiempo son como una acumulación de muchas versiones de lo mismo, como de muchos momentos de uno mismo. Me parece bonito ese documento también.

JPR: te transformas tú también, es que es una cosa que termina siendo mucho más profunda de lo que la entendemos en la superficie, digamos que eso es mucho más interesante. ¿Cómo estás de tiempo? ¿Tienes alguna cita?

DS: no dale, podemos hablar unos 10 minutos más.

(36:00 mín.) **JPR:** sí, tú me dices. Y si te pediría que me regalaras otros minutos más adelante porque luego esto lo cotejo, vuelvo y veo tus películas y seguro se me van a atravesar otras preguntas. ¿Sí, te puedo molestar en unos meses?

DS: sí, no hay problema.

JPR: para no quedarme sin temas alrededor de los conceptos que tengo como centrales te quiero compartir esta cita, la voy a leer rápidamente:

“Agreguemos que evidentemente un no-lugar existe igual que un lugar, no existe nunca bajo una forma pura, allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen, las astucias milenarias de la invención de lo cotidiano y de las artes del hacer, de las que Michel de Certeau ha propuesto análisis tan sutiles, pueden abrirse allí un camino y desplegar sus estrategias, el lugar y el no-lugar son más bien polaridades falsas, el primero no queda completamente borrado y el segundo

no se cumple nunca totalmente, son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación”.

Te leo esto Dominga porque “el no-lugar” es un lugar que me parece muy interesante para la pregunta que me estoy haciendo, considero que estos son cines del no lugar, justamente porque no los quiero, no los puedo y creo que no hace falta etiquetarlos. Sino que tienen una búsqueda propia, lo hemos hablado, una densidad propia e intereses propios. El autor de esta cita, Marc Augé, plantea que los no-lugares son como la sala de espera de un aeropuerto, donde el tiempo es extraño, lo que tu decías de la memoria cuando uno es niño que borra incluso las escenas más importantes digamos de la obra, las borra. Esto es medio abierto lo que te estoy hablando, pero pienso tu cine desde la esencia del no-lugar. Eso ¿te da alguna pista, te suena algo, te da alguna idea? Que te lo planteo de esa manera.

DS: no, me parece que tiene sentido. Lo llevo como a distintos lugares, estaba llevándolo a un lugar más liviano quizás. Me pasa algo que tiene que ver con lo local, cuando tu hablabas de las definiciones, recuerdo viajando con una de mis películas en Francia, por ejemplo, donde se espera que el lugar sea muy evidente. Como lo latinoamericano, el espacio definido, y justamente me decían que “De sábado a domingo” podía ser en cualquier lugar, que no era tan local, creo había una especie de frustración de no poder clasificar, pero esta gente no es tan pobre, no es tan latina, no es tan morena, no es tan nada, no es ni pobre ni rico, no está en Latinoamérica ni en ninguna otra parte (39:00 mín.). Podría ser el sur de Francia, había una incomodidad general del no- lugar. Y eso también tiene que ver con los fondos y en un ámbito mucho más concreto, era como “oye pero no hay nada”. Me preguntaban, pero los papás estuvieron en dictadura y ellos no estuvieron en

dictadura, entonces como que no se trata de ello, pues “De jueves a domingo” como tratando de llevarlo a algún lugar, como a un tiempo, a un lugar y era como, claro es un lugar de la memoria que no se define ¿no?, por eso mismo es incómodo y lo que decías antes ¿cómo lo puedes asociar a tu memoria e infancia?

Eso me parecía muy bonito en “De jueves a domingo” que cualquier persona, tipo un viejo me decía: -hay recordé como mi viaje, de distintas generaciones. Había algo muy lindo con el no-lugar, igual tiene que ver con un no tiempo. Y por otro lado, cuando me leíste esa cita pensé en otra cosa que te había hablado antes y que tiene que ver con ¿cómo reconstruyo el no-lugar con un lugar? Y pensé en el proceso de “Tarde para morir joven”, que básicamente cuando escribí el guion tenía en mi memoria un lugar, un lugar que estaba difuso, pero, un lugar que antes había habitado, era un lugar real que ya no existía como tal, que ya ese lugar, esa comunidad en los años ochenta, sin rejas, porque esa misma comunidad hoy tiene cuatrocientas casas, existen pero no como eran. Entonces a lo que voy era cómo un lugar de la memoria real, que se vio reemplazado por un no-lugar que es un lugar, que eso tiene algo muy bonito el cine, que no existe la geografía, es un lugar que es una suma de lugares que existen. La esquina de una calle con la esquina de otra calle, con un camino que iría en otra parte y de esta Frankenstein de calles se crea un lugar que no existe, que se parece a ese lugar que yo creía recordar, no sé. Me parece que hay algo muy bonito en todo eso porque finalmente, igual a lo que te dije al principio, ese nuevo lugar construido de lugares que no existen reemplaza mi memoria.

JPR: es potente. Es más, esto que planteas está muy bello, incluso un contraplano puede filmarse en un lugar absolutamente distinto donde está. Ves, ahí hay una cosa maravillosa el asunto de...

DS: Una cosa muy confusa.

JPR: sí, eso es muy interesante. Bien. Hay otra pregunta que yo me hago alrededor del rostro. Fellini lo primero que hacía era filmar el primer plano del rostro, le parecía que desde allí partía su propuesta cinematográfica. ¿Para ti cómo funciona el rostro, ¿justo como eso? Como rostro en tu cine, como esencia en tu cine. Si es que lo es. ¿Cómo lo piensas, si lo piensas?

DS: no sé si pienso en el rostro, si es que intuitivamente me importa mucho el casting, pero no sé si tiene que ver con el rostro, tiene que ver con la seguridad de que uno no va a intentar un personaje, sino que uno está capturando a alguien real en su complejidad. Entonces (42:00 mín.) Demian tiene un rostro increíble, Lucía en “De jueves a domingo” también, pero creo que más que un rostro tiene que ver con una presencia que revela que hay una complejidad, que están pasando por una transición, me he encargado en los casting de buscar a personajes que me parecen interesantes básicamente. No es un niño que va actuar algo complejo y va haciendo el casting de “Tarde”, piensa que está película se trata de gente que ha perdido la inocencia muy temprano, estos niños que entrevisté tengo que tener esa sensación. Entonces, hay algo del rostro pero tiene que ver con ver algo a través de ese rostro, tiene que ver más con una evidencia, algo que me parece misterioso y también tiene que ver con la indefinición, no entiendo si es grande o chica, siempre me gusta cuando no puedo entender algo, me atrae, básicamente.

No entiendo si es niño, niña, grande, chico, hay algo, como que siempre me atrae lo difuso y en Demian eso fue muy clave, con el protagonista de “Tarde para morir joven” porque me imaginaba un personaje muy distinto para ese personaje, quizá más parecido a mí, una niña con pelo largo, no sé, de repente conocí a Demian y me pareció como “esto es”. No entiendo si es niña o niño, grande, joven, chico, que había algo tan indefinido que después evidentemente se manifestó así y empezó un proceso de transición después de la película, pero fue justo antes de eso, en un momento en el que ni siquiera había empezado el momento de transición, era como que había algo ahí a medio punto de estallar. Me pareció muy interesante, pero nada es medio intuitivo lo de los rostros, como con los rostros, como con los autos, me gustan mucho ciertas cosas, creo que he definido los autos incluso antes que el *casting*. En “De jueves a domingo” y “Tarde para morir”, de joven, ya sabía cuáles eran los modelos de autos antes que las personas.

JPR: es fundamental cómo suenan los autos en tus películas, me propone un viaje también, es tremendo eso. El detalle del auto es muy potente, muy poderoso y como suenan. Incluso me cuenta más cómo suena el carro, que suenan los latones, todo eso me parece maravilloso, creo que logra una cosa bellísima en ese “road mood” que hay configurado para mi gusto en tus dos películas, a pesar de que en la segunda están digamos asentados, yo también siento que hay unos desplazamientos ahí muy bellos e interesantes. Esos detalles son interesantísimos. Una pregunta como básica cierto, pero la tengo que hacer. El cine para Dominga ¿qué significa? ¿qué encuentras ahí en ese lugar del cine? ¿con qué te encuentras? ¿a qué te enfrentas? (45:00 mín.)

DS: también tiene que ver con la comunidad, con lo colectivo, es muy bonito el proceso porque en realidad lo siento muy interno y personal, muy solitario, y estalla en esta cosa comunitaria, que motiva siempre a lo comunitario, hay algo de eso. Creo que tiene que ver con procesos muy largos de transformación, cada película no es que me robe, como que se funde con un proceso muy largo de mi vida que tengo que definir. Creo que tiene que ver con una cierta renuncia, olvidar ciertas cosas, esa nostalgia de lo que se va borrando, creo que me da una respuesta espontánea a eso, tiene que ver con la celebración también, para mí es el juego, cada película expone un pacto con un grupo de gente, que transforma mi núcleo familiar también, no puedo separar mucho mi vida del cine, están súper fundidos, demasiado incluso. Para mí siempre ha sido como que en las primeras y las últimas cosas que he hecho siempre actúa mi mamá, mi hermana chica, es en mi casa, hay una cosa muy no sé de dónde viene. Tendría que hacer una terapia para entender, tardaría años para saber de dónde viene, pero en el cine en ningún caso se trata de inventar, se trata de observar y capturar, y transformar, me alucina mucho la ficción en ese sentido, esa capacidad de transformar cosas que están ahí no más.

JPR: ¿hay militancia en tu ejercicio cinematográfico Dominga?

DS: no sé si diría militancia, pero quizás por lo que te decía antes de ir abriendo, quizás la militancia tendría que ver con no acomodarse, con no crecer de escala, con nunca hacer algo que no me mueve profundamente, creo que algo debe cambiar eso. La militancia es personal, no autotraicionarse, solo hacer cosas que sé que tengo que hacer, pero es muy intuitivo, no hay una militancia explícita.

JPR: lo político en tu cine ¿cómo convive tu cine? Para mí está en todo, en todo lo que haces, en todo lo que hacemos como seres humanos también. Pero tú ¿cómo lo evalúas en tu cine? (48:00 mín.)

DS: es medio discursivo decirlo pero creo que lo político tiene que ver con ser honesto no más, ser honesto con la visión de vida que uno tiene y como eso se va manifestando en el trabajo. En mi caso, ha ido transformándose en una cosa comunitaria por este cine que llevo en Chile. Hay a cargo una cosa política como de hacerse cargo del cine más allá de mi cine, de reunir gente, me motiva motivar gente, me motiva transformar grupos, pero dentro de mi propio cine no sé, es una cosa muy intuitiva que tiene que ver con ser coherente con lo que pienso, creo y empujo, pero no lo hago muy racional.

JPR: bueno Dominga, pues no te quito más tiempo, te agradezco muchísimo, pero si te voy a molestar en un par de meses.

DS: obvio, vuelve a escribirme después y volvemos a hablar. No hay problema.

JPR: te agradezco muchísimo, recuerda compartirme la grabación para después (49:10 mín.).

3- Conversación con Nicolás Pereda (noviembre de 2021)

Juan Pablo Ríos (JPR): Nicolás, gracias por atender mi llamado de esta manera tan impersonal. Lo primero que tengo que decirte es que me gusta mucho enfrentarme a tus películas, siempre me proponen una experiencia profunda, dura e interesante, me desdoble cuando veo tu cine. Hay una cosa que tengo que aceptar y es que siento que el cine cada vez va más en un limbo profundo, cada vez se encuentra uno con cosas que lo renuevan, que lo atraviesan , y a mí me pasa mucho cuando me enfrento a tus películas, entonces para mí es una felicidad tremenda que hayas aceptado conversar conmigo. Voy a empezar con lo sencillo: estoy persiguiendo una etiqueta que he decidido llamar “el cine de la paciencia”, si yo te digo Nicolás que te invito a esta conversación es porque siento que tu cine obedece a esa etiqueta que he decidido nominar, ¿con qué te encuentras? ¿qué ideas te genera eso?

Nicolás Pereda (NP): es particular porque cuando uno se refiere al (...) sería difícil ponerle ese título de la paciencia a prácticamente cualquier otra forma de arte, porque uno asume que se requiere cierta paciencia para la lectura, la poesía y la pintura. Uno entra a un museo y ve una pintura y tienes que esperarte un ratito entre lo que más o menos ves que sientes, es algo que está asumido en el arte, y en el cine parece que existe un modelo paralelo que no requiere de esa paciencia, entonces pareciera que hay que hacer énfasis en aquellas películas que sí lo requieren un poco. La idea de la paciencia me remite mucho más a lo que sucede entre el espectador y la película, que la película en sí misma, un poco porque la paciencia es algo que tiene que ver con la relación entre el arte y la persona, ¿cómo se tiene que situar el espectador?, me cuesta más trabajo pensarlo como una obra paciente, pero más como una cosa de la relación entre el espectador y la obra (3:00

mín.). Y el cine tiende a la necesidad de definirse en relación con el *status quo* del cine. Como una forma de arte que requiere en particular estar viendo a su versión comercial constantemente para definirse, es parecido a la idea del “*Slow Cinema*” o algo así, que es distinto, por eso justo la paciencia me interesa tal vez más porque el “*Slow Cinema*” define a la película en sí misma, porque uno no puede ver de manera lenta, sino que la película es en sí “*slow*”, cuando se define el cine lento digamos, pero el cine de la paciencia siento que es más interesante porque habla del espacio entre el espectador y la pantalla.

Pero, al mismo tiempo, uno pensaría que todo cine debería requerir un poco de esa paciencia, quizás no todo pero gran parte. De la misma manera en la que gran parte del arte en general requiere de cierta paciencia, y no solo del arte, sino como casi de cualquier cosa que vale la pena en la vida. De tomarse su tiempo, de poder observar un paisaje, una caminata, lo que sea... Es algo a lo que uno va dándole chance en la vida, la paciencia es una forma de madurez general, y entonces en ese sentido siento que es interesante pensar la paciencia en torno al arte en general, y sería bueno que no se perdiera la idea de la paciencia en esta idea de que hay un cine que cuesta un poquito más de trabajo, y está el otro cine, y este requiere paciencia, sino como la idea de la paciencia que vaya más allá de simplemente: “estas películas requieren paciencia”, sino la paciencia como una manera de ser del espectador en general, no tanto como una manera de catalogar películas, sino una manera de entender la actividad, de ver y (...).

JPR: sí, me planteas una cosa muy interesante porque esto es una disyuntiva profunda de las preguntas que me estoy haciendo y es que, justamente, catalogar el cine a mí me parece que ha vuelto la experiencia cinematográfica como

espectador, pero también como realizador, la ha vuelto, para mi gusto, “maniquea”, o negra o blanca (6:00 mín.). Es lo que pienso, es el prejuicio del que parto y me parece que ha afectado mucho las posibilidades expresivas que vienen atadas al ejercicio cinematográfico. Y por eso aparece otro concepto que me parece chévere, junto a este de la paciencia, y es el “cine del no-lugar”, un cine que no obedece a, no hace parte de, que no está, difuso, que no considero difícil pero si difuso y eso me parece muy interesante. ¿Tú creerías que pasa algo con tu cine alrededor de esto que te planteo?

NP: el problema parte por un lado de que yo no creo necesariamente que estas etiquetas sean eludibles, es decir, son parte de cómo entendemos el mundo, porque nos encanta andar poniendo cosas en su lugar, y no es necesariamente un problema, es porque también, en general, las cosas son tantas, hay tantas como para identificarnos con el cine, hay tantas películas y de tantas formas, que si no las colocáramos en ciertos lugares, en otros espacios, sería muy difícil encontrarlas. ¿Cómo sabemos que existen las películas de Roberto Minervini?, pues un poco porque se han catalogado de cierta manera, entonces uno las busca, las encuentra, (...) increíble esto, pero de alguna manera pese a que uno podría criticar la etiqueta, la categoría tiene su función al final de cuentas porque, en sí nos ayuda a entrar en un esquema.

Algunos amigos míos que les gusta el cine pero que no están totalmente metidos, pero les gusta las cosas interesantes, me preguntan: oye, ¿esta película está del lado del bien o del mal?, como una categoría para entendernos, es decir, la veo o no la veo, y esta es una categoría mucho más burda, mucho menos sofisticada, y aparte, bastante ridícula, pero es una forma de entender. Entonces

digo, está bien, no es genial, pero está del lado del bien, es una categoría muy burda, muy ridícula, pero incluso esa categoría ridícula nos ayuda un poquito a entender, entonces creo que hay que hacer una diferenciación entre categorizar como un proceso necesario como una biblioteca, un archivo cinematográfico, si no categorizas de alguna manera, por tu país, por cronología, por géneros, como uno quiera(9:00 mín.). Creo que es muy difícil no categorizar, porque entonces tienes una montaña de cosas, por negarte a ponerles etiquetas a las cosas, ya no encuentras nada y es muy difícil no solo encontrar en términos de que quiero ver una película cómo la busco, sino cuándo se hace una investigación, y quieres encontrar más allá de los (...) que ya conoces, están esas maneras de buscar en cierta selección de los festivales, entonces entras a esa selección y es evidente que esa selección en sí misma es una forma de categorizar, aunque no le hayan puesto un nombre, igual es una manera, entonces, eso por un lado. Claro que esas mismas categorías lo que pueden generar luego es que se cree a partir de las categorías, pero creo que las categorías están pensadas (inaudible), no es como (inaudible), con estas características sino más bien lo interesante (...) como que voy a hacer una película, la que yo quiera, y después alguien más (...) que voy a hacer una película de esta etiqueta, pero obviamente, bueno, esos procesos de categoría terminan por ensuciar un poco la creación también, que tampoco es necesariamente un problema porque eventualmente uno se vuelve consciente de que existen categorías cuando va a hacer algo. Es difícil que eso no te toque, cuándo uno ya no esté pensando en otras cosas, porque uno convive con eso...cuando se vuelve quizá como una especie de que la categoría esté antes que nada, pero no sé tampoco, estoy tan seguro como (...), presiento que casi todo el que hace películas,

un poquito enserio y como que le interesa el cine realmente y mantiene una práctica, no toma mucho en cuenta las categorías en el proceso de creación, sino que simplemente empezó a hacer cine de alguna manera y labró su camino, independientemente de lo que eso significaba, incluso haciendo cine comercial. No siento que uno pueda partir de otro lugar (12:00mín.).

JPR: Nicolás, ¿sientes que encontraste un camino? o ¿cómo ves eso hoy en la distancia?

NP: sí, incluso es más interesante cuando uno siente que está un poco más perdido porque todo es como ir a lo oscuro, es como caminar en un lugar nuevo, aventurarte a lo que no conoces es en general, en el arte en particular, pero es increíble conocer cosas nuevas, y sentimientos nuevos, y buscar donde uno no había visto antes. Pero, claro, con el tiempo eso se vuelve menos común. Entonces, intento continuar búsquedas distintas, pero últimamente siento que ya encontré algo más o menos cercano a lo que me interesaba hace 15 años, que ha cambiado mucho pero que me ha llevado por cierto camino y que, idealmente, habría que echarme para atrás y replantearme las cosas un poco, no me interesa tanto encontrar un camino, pese a que haya encontrado un camino, porque ha sido como un proceso bastante definible, con mucha gente con la que he trabajado a la par durante muchos años y con un proceso muy parecido de película a película, hay muchas cosas que han hecho que haya encontrado un camino, pero eso no significa que me parezca la mejor manera de hacer las cosas.

JPR: y hace 15 años ¿qué se estaba juntando para que empezara a emerger esa voz? ¿de dónde bebías? ¿qué estaba sucediendo con la vida?

NP: estaba haciendo una maestría de cine en Canadá y la tesis de maestría fue mi primer largometraje. Creo que esa película respondía a lo que había visto los últimos 4 años de la licenciatura. Tuve tres años de licenciatura dónde vi muchas películas, no era muy cinéfilo, sobre todo, porque no había...mis papás no eran cinéfilos, no íbamos al cine de niños, mi relación con el cine empezó realmente tarde (15:00 mín.), hasta los 17 años empecé a ver películas, incluso ver películas “comerciales”, en mi infancia y la adolescencia mis papás no me llevaron a ver “La Guerra de las Galaxias”, por ejemplo. No vi esas cosas, porque no había una relación con el cine en mi casa, mis papás nunca van al cine hasta el día de hoy. No van a ir a ver nada, ni lo bueno ni lo malo, o van muy poco, y entonces me tuve que encontrar con el cine muy tarde, pero me gustaban primero las máquinas, la cámara y la parte alquímica del cine, poder grabar y las primeras cosas que edité fueron de VHS a VHS. Es decir, una tecnología más vieja, aunque en el momento ya se podían hacer otras cosas, pero tenía acceso a los VHS, quería grabar en VHS y editar y ese proceso es muy bonito porque es tedioso, pero creo que es más fácil entrarle al cine en esa época con esa parte alquímica porque se veía que era como más... ahora es más fácil grabar algo con el celular y meterlo incluso dentro del celular en programas de edición y moverle y tal. Siento que la alquimia, ya estamos más allá, es muy fácil hacer cine en ese sentido como de editar, pero nadie le entra a la escritura porque el grafito y el papel... como que en eso ya está muy asumido, pero el cine antes no. Era mucho más difícil el proceso, incluso el video era más difícil.

Y eso era lo que me gustaba y después vi muchas películas donde me di cuenta que el cine era otra cosa diferente a lo que me imaginaba que era y sobre

todo recuerdo muy bien haber visto una película de Tsai Ming-lian, que se llama “¿Qué hora es ahí?”, una película que vi de ella, la vi en la televisión, no tenía ningún sentido, la vi en la biblioteca, y había una sensación como de que me había perdido de una gran tradición cinematográfica que no había visto, y que no sabía que existía. Elegí esa película porque había habido un distribuidor que había distribuido esa misma película, y otra que me había gustado que ya no sé cuál es, era sin saber qué estaba viendo. Y encontrarme un mundo que no entendí bien de qué iba la película, pero había una cosa muy... y después vi un par de pelis de “Bel athar?”, “inaudible”, y era sobre todo el mundo contemporáneo el que me... no había visto muchas películas, no conozco el Cine Mexicano hasta la fecha, por ejemplo, algo que me gustaría ver mucho ahora. No las he visto. El cine clásico de Hollywood nunca me interesó (18:00 mín.). Había visto algunas películas europeas pero pocas, realmente era el cine contemporáneo, vi varias de “inaudible umond”, por ejemplo. El cine contemporáneo era lo que me interesaba, lo que veía y lo que decía: “está espectacular” y lo que hizo que hiciera mi primera película, eso era lo que me influenciaba. Sobre todo lo más reciente.

Y después hacer la película... hay una cosa inocente de mi parte de ver una película y sentir que no está tan... no entender, no ligar los procesos cinematográficos tradicionales con lo que estoy viendo, como decir: ¿por qué necesitas 50 personas para hacer esa imagen?, ahora ya lo entiendo un poco mejor, después de mucho tiempo, pero en ese momento de nunca haber estado en un set, o de haber filmado en grande, ver una película de quién sea, todos estos contemporáneos, de *Richard Point*, de *Tommy Grand*, de *Homme* (inaudible), verlas y decir: “eso se hace con cinco personas” ¿cuál es la complicación?, y después

cada uno lo hace y se ve muy distinto, y quizás si hay una complicación, pero tampoco me interesa esa complicación porque puedo encontrar otra textura, otra manera de hacer las cosas, y un poco también agarré un camino de producción, por lo menos, quizás no tanto como conceptual, pero una manera de trabajar también por una cuestión de no complicarme la vida, también de pensar que si lo que me gustaba hacer era hacer películas, no había una razón por la cual no hacerlas. Esto me interesaba, y a la fecha también, no ha cambiado, me interesaba mucho más el proceso de hacerlas que las películas en sí mismas, me encanta si me llegan a gustar, verlas y también me interesa que le gusten a las personas.

Pero la prioridad es evidentemente el proceso de filmarlas, poder hacerlas, ya lo que viene después está espectacular, pero si no funciona una cosa u otra tampoco es problemático. (Inaudible) para que la producción sea lo importante, entonces tampoco paso mucho tiempo cuestionando las películas, los proyectos, el proyecto de una película lo hago si me interesa en ese momento y no me importa mucho pasar más tiempo pensándolas, en ese sentido soy un poco impaciente, la producción es una producción impaciente (21:00 min.), es algo como si tengo una idea escribo rápido, contacto a la gente y filmamos. Cuando tengo tiempo (inaudible), no puedo estar involucrado en mi película 100% todo el año porque estoy haciendo otra cosa, tengo como cierto tiempo del año para filmar y para eso, entonces esos meses son meses de abocarme a ello, sin duda. Obviamente hay mil dudas, pero hago las películas con una certeza infinita, certeza de nada, certeza sin certeza, trabajar como si supiera que va estar toda perfecta, aunque no hay nada que lo sustente, y eso me ha permitido hacer muchas películas, que a final de cuentas es lo que me interesa, no tanto por acabar con muchas películas en casa,

sino porque el proceso de hacerlas es central para lo que me interesa. Cuando pienso en cine, pienso en eso. Entonces necesito hacerlo porque eso me ... como hacer las películas, no tanto a pensarlas, conseguir dinero, no sé. O de pronto, repensar las películas, o tener muchas versiones de un guion, hay algo que simplemente ni modo, si las películas quedan así, eso es secundario, lo demás como que no...

JPR: eso está muy interesante Nicolás porque lo relaciono un poco con esto que me contabas de hace 15 años, como el proceso, la alquimia de hacer cine te llamaba la atención, de esta relación de uno con una cámara, de un aparato o de varios aparatos, porque en esa medida siento que esa relación, yo no sé si llamarla técnica, pero esa relación con la máquina lo obliga a uno a pensar rápido, a solucionar cosas ya. Cuando estás con la cámara, estás todo el tiempo indagando el lugar en el que estás y disparando cosas que se te van apareciendo en el camino, y no sé si lo intuya mal, o si te entiendo mal, pero creo que de alguna manera ha alimentado tu forma de hacer cine desde entonces, como esa relación explosiva, digamos, por ponerle un término.

NP: sí, puede ser pero quizá hay algo de una relación con la técnica que me interesa, que siempre ha estado allí, pero al mismo tiempo lo que me llevó al cine fue la cosa técnica, las máquinas y la posibilidad de manipular las imágenes, de ponerles otro sonido, y hacer todo eso era lo que me entusiasmaba porque aparte era algo con lo cual no tenía ninguna relación, lo que no había pensado intelectualmente, era como encontrarse algo nuevo que nunca había pensado y que era divertido (24:00 mín.). Y después, ya cuando empecé a hacer películas me interesaba la parte técnica y por eso edito mis películas, un par las he fotografiado

y me interesa cómo involucrarme en todo eso, pero a la vez, son películas que son técnicamente súper sencillas, porque hubo un momento en el que me di cuenta que el cine no se trataba de ...que esa alquimia es una cosa fascinante, pero que eso no es el cine, que es una cosa, una técnica, supongo que a cualquier artista le pasa eso, que mezclas dos colores y dices: “no puede ser esto”, “esto es increíble”, o mezclas distintos elementos para hacer una escultura. Los he oído, como gente que de repente pinta sobre un nuevo material y lo que genera es como una cosa impresionante, pero a la vez hay un entendimiento de que en sí no es la obra de arte, sino que es una cosa de la parte técnica y hubo un momento en el que me di cuenta que me puedo entusiasmar. Pero, las películas son otra cosa y el tipo de películas que me gusta son películas donde no necesariamente la técnica es compleja, entonces tampoco es que pase (...) la parte técnica es algo que hace un proceso de pensar menos y menos, en la parte técnicas, y quizás es algo que debería volver a pensar, porque todas mis películas las filmo de manera muy parecida, podría ser bonito repensar la posibilidad de movimientos de cámara que casi nunca hago o de zoom. Pero, hay un momento en el que me encuadré a ciertas cosas técnicas, entonces tampoco es que esté repensando lo técnico, porque en un momento me interesaba (...), mi idea era esta: “si mantengo muchas cosas iguales, la parte formal, pero también el hecho de que los personajes, los actores son los mismos, tienen relaciones parecidas entre sí en muchas películas. Hay cortos que he hecho alrededor de eso, pero muchas de mis películas son en una misma línea, pero entonces el desafío es poder, no solo el desafío, pues el proceso artístico que a mí me interesa está en encontrar la diferencia, encontrar el cómo realmente puedo reactivar estas obras que en realidad son muy parecidas a todas las demás, si los

personajes son casi los mismos, si la relación entre ellos es muy similar, si la cámara más o menos está pensada de la misma manera, ¿qué es lo nuevo?, ¿para qué hacer ésta si ya tengo la anterior? (27:00 mín.), entonces en ese proceso surgen un montón de cosas que para mí si son nuevas y emocionantes, pero que son cosas más difíciles de explicar, porque lo otro es fijo, las partes más fáciles de explicar, bueno está Luisa, está Paco, está Lázaro que ahora se llama Gabbino, está Tere, y la cámara es fija, y son tomas largas, todo eso está en muchas películas.

Sin embargo, para mí todas son muy distintas porque voy encontrando pequeñas cosas que me ayudan a sentirme que estoy reinventando algo, pese a que hay un montón de cosas fijas, y esto está relacionado a otra cosa que está muy centrada en las películas: la idea de la repetición y la diferencia. Y un poco todo eso que sucede en muchas de mis películas, que hay escenas que se repiten y momentos distintos que hacen que una escena que está repetida tenga cierto interés, como que estás viendo la escena, pero hay cosas distintas y ahí está el interés, por ejemplo, los mejores temas (inaudible), es una película en la que está toda llena de eso, cada vez que dicen el nombre de las canciones, son los mismos títulos de canciones, pero cada vez que lo ves lo ves desde otro ángulo, ya te has aprendido un poquito como espectador las canciones pero lo ves distinto, la está haciendo otra persona, las recuerda mejor, las recuerda peor, en fin. Todo este proceso es muy diferente allí, pero en muchas películas está la repetición, es el proceso de generar las películas en sí, más allá de lo que van las películas. Es decir, el proceso de hacer una película es el proceso de repetir la anterior, pero con variaciones y es en la variación donde está lo que me interesa, y la razón por la cual hacer una película. Si van a salir los mismos actores y los voy a filmar con los

mismos emplazamientos algo me tiene que interesar, porque no es la misma película, una tras otra, entonces es muy parecido a eso, ¿por qué me interesa ver personajes leyendo una lista de canciones una y otra y otra vez?, porque cada vez esa acumulación, cada vez es distinta, la acumulación genera algo diferente, pero cada vez que alguien la lee se vuelve diferente y es lo mismo con las películas en general.

JPR: Nicolás, me decías que cuando te metes en un proyecto, digamos que escribes rápido, y rápido estás frente a la posibilidad de grabarla ¿en qué lugar de todo ese proceso aparece la pregunta por la variable, por lo diferente?, por eso que me estás diciendo tan bonito.

NP: (30:00 mín.). Esa es la génesis de los proyectos, lo que genera no siempre exactamente allí, pero cuando inicia el proceso, hay tantas cosas que ya están dadas, muchas veces, no en todas las películas porque de hecho sobre todo los cortos son diferentes, pero cuando trabajo con el grupo de los actores hay una sensación de que ya no necesito pensar mucho ¿cuántos personajes van a ser? y ¿quiénes van a ser? y ¿de qué edad van a ser? o ¿cuáles van a ser las relaciones entre ellos?, eso ya está. Entonces tengo que reacomodar lo que ya tengo, es jugar siempre con las mismas fichas y pensar ahora cómo moverlas de manera diferente, no es como reinventar el tablero otra vez, el juego. Es como el ajedrez, un poco como que siempre empiezan igual las fichas, pero que los juegos son diferentes porque empiezas moviéndote de otra forma, eso es un poco abstracto, es un proceso muchas veces de nada más reacomodar las fichas y en ese reacomodo me tengo que replantear varias cosas y creo que se trata más de disfrutar ese proceso porque las únicas cosas en las que me tengo que enfocar es en las cosas diferentes,

porque lo otro ya está establecido ¿no sé si me explico? Está en el centro de todo, esa cosa de la variación es como: ¿por qué voy a fotografiar esta gente otra vez? Algo tiene que ser el motor, en otras películas que he hecho, en otros cortos, el motor si es como filmar esta nueva gente y conocerlas, y entender estos nuevos espacios y encontrar la manera de filmar, encontrar nuevas técnicas en el proceso de filmación, como con “El Palacio”, por ejemplo, es muy claro, son mujeres y hay que hablar con ellas, entrar, mirar ¿cuál es la relación entre ellas?, todas esas preguntas que son más normales en el resto de películas que hago con el grupo de actores con el que siempre trabajo son preguntas que ya no me hago.

JPR: Perdona Nicolás, cuando hablas del grupo de actores del camino, hay una cosa que siempre me ha generado una inquietud y es ese enlace humano, esa relación humana ¿cómo afecta la siguiente película? ¿hace que sea más fácil hacerla? ¿hace que sea más difícil desentrañar la diferencia que ya me planteas que es la génesis? ¿cómo afecta ese enlace humano profundo que hay? (33:00 mín.).

NP: lo más interesante es que ellos, “Las lagartijas”, el grupo de actores de “Lázaro, Cesar Gabino, Paco y Luisa”, ellos tienen una compañía de teatro que se llama “(inaudible) tiras al sol” y entonces están todo el tiempo trabajando juntos, antes mucho más, porque antes estaban todos en la Ciudad de México haciendo proyectos incluso dónde participaban todos en el escenario. Ahora están un poco más diluidos, pero al mismo tiempo todas las obras de teatro de todos, las producen, las coproducen entre ellos, se ayudan mutuamente y son mejores amigos también entre los tres. Entonces sobre todo Paco y Lázaro, y Lázaro y Luisa, mantienen una relación muy cercana, y entonces cuando yo voy a filmar, esa relación, pese a que

soy muy cercano a ellos, ellos son más cercanos aún entre ellos, viven juntos prácticamente, entonces es como cuando uno va a casa de unos familiares que viven juntos, a visitar a los papás, hay una relación muy cercana pero entre ellos es aún más cercana, entonces filmar es muy fácil porque no hay nunca nada que no se pueda decir, hay una cosa muy abierta. Sobre todo con Lázaro, no sé si hay una confusión porque Lázaro es Gabino, es que se cambió el nombre. En mi relación con Lázaro lo bonito es que él sí, más que los demás, piensa amar las películas, se involucra un poquito más, y aparte me dice: “esto sí”, “esto no”, se dirigen mucho entre ellos, entonces hay algo como: llego al set, tienen el guion, y antes de decirles nada, es como haber, actúen la escena con lo que leyeron sin que les diga nada y veo y en general... igual eso es un problema porque luego ni me fijo bien, pero en general ya están en el tono, ya están haciendo lo que me imaginaba porque ya están en una cierta sintonía (36:00 mín.).

Entonces eso permite que vayamos rápido, que no haya mucho estrés, hay una sintonía no tanto porque piensen igual que yo sino que entienden lo que estoy pensando. No tengo que hablar con ellos prácticamente, no los tengo que dirigir mucho y a veces me ha pasado que siento que en ese proceso me relajo demasiado, y que debí haber dirigido más, y en un par de escenas en varias películas siento que podrían estar mejor si hubiera estado un poquito más atento y mi desatención es justamente porque ya nos conocemos tan bien. Hay una cosa que fluye tan bien que a veces hasta me desapego más de lo que debería, y hay una cosa también, no sé si es de impaciencia, pero de falta de perfeccionismo, no soy nada perfeccionista, y entonces dejo pasar cosas que luego ya editando pienso:

-Bueno si me hubiera tomado quince minutos más podríamos haber corregido esta escena.

JPR: esto tiene una cosa muy interesante también Nicolás y es encontrar belleza en lo que no está inscrito en el canon, que eso me parece interesante. Perseguir el error, perseguir la imperfección tiene un sabor interesante y distinto.

NP: diría que no es que persiga el error o la imperfección, pero me aventuro a que eso ocurra. Es decir, cuando uno está filmando quiere que le salgan las cosas perfectas, de manera impecable, uno intenta que salga todo impecable pero el camino es un camino medio difícil para que quede impecable, porque uno está buscando cosas que no ha intentado, entonces no sabe cómo va a quedar, pero uno hace todo lo posible para que quede todo perfecto.

Uno por el contrario busca la perfección en el proceso, pero como soy tan poco perfeccionista intento que me quede lo mejor posible, pero está lleno de errores, después cuando busco y encuentro, en esos errores uno encuentra, que no sé si son errores, porque en el cine es un poco distinto, en el cine pasa que, pese a que uno haga cine de ficción, el universo que está afuera de uno, uno lo permite y dejas un poquito las ventanas abiertas y el universo se te mete, no hay manera de filmar de manera impermeable. Pero esto es más tortuoso, es más difícil encontrar un lugar en el que no haya ruidos en el que esté todo blanco y llegues con un diseñador de producción y que te cambie toda la casa, es decir, esos procesos de cine en los que todo está controlado son también procesos caros al mismo tiempo, y procesos muy distantes al mío, entonces si uno filma pensando que puedes aprovechar mucho la belleza que va mucho más allá de lo que uno puede pensar, y en eso está esa belleza, desde los espacios que uno encuentra que no altera y

que están allí para ser fotografiados sin que uno tenga que tener ninguna capacidad de diseño de producción, sino que simplemente volteas y está espectacular, a ver la luz del sol entrando a cierta hora del día (39:00mín.) y digas, bueno: si filmo entre 5:00 y 7:00 no tengo que iluminar porque está espectacular y me va a quedar mucho mejor que si ilumino, entonces esperemos a las 5:00 para hacer ese plano. Hasta las expresiones de los actores, de no dirigirlos tanto para que no sientan que hay que hacer las cosas de alguna manera, entonces encuentras en sus expresiones cosas que nunca encontrarías si los dirigieras. Y también, como los procesos son tan cercanos al proceso de escritura, las filmaciones son tan cercanas a la escritura, entonces la escritura no ha estado tan pensada, lo cual permite que cuando estes filmando los actores se den cuenta de que a esto le falta trabajo, entonces se trabaja y en ese proceso de trabajarlo entre todos algo sucede. Porque es muy bonito cuando se te ocurren ciertas cosas en el momento, o cuando los actores se les ocurren cosas porque se siente súper fresco. Supongo que también está muy bien escribir cosas increíbles y que el guion esté perfecto y que los actores digan línea por línea exactamente cómo debe ser, pero es otra satisfacción, hay una satisfacción de que en el momento empiecen a suceder cosas y también una satisfacción cuando lo ves, como de haber capturado algo muy efímero.

JPR: Nicolás, perdóname te pregunto porque me parece interesante, lo voy a plantear así de escueto como se me ocurre, ¿por qué trabajar con “Las lagartijas” que son actores, y no trabajar con no actores?, yo sé que has hecho cosas con no actores, pero ¿por qué?

NP: lo interesante tiene que ver con que cuando uno hace las cosas de manera no tan calculada, y se deja llevar un poquito por las cosas que va

encontrando en la vida, tiene que ver con el disfrute al final de cuentas un poco y no tanto por una cuestión como conceptual del arte. Cuando empecé a hacer películas y cuando estaba en la maestría, incluso en la licenciatura, el universo “Bressoniano” eso de los modelos racionales y lo de la repetición como forma de dirigir actores y hacerle a la gente hacer mil veces lo mismo, y todo eso, me parecía espectacular y hasta la fecha, me parecía como si alguien me preguntara: (42:00 mín.) ¿cuál es el mejor proceso para hacer películas?, recomendaría a Bresson, eso es un sistema que siempre genera cosas nuevas.

Hay algo en mente sobre esta idea de generar una memoria muscular a corto plazo, la idea de que las caras de la gente que nunca podrías ver en el cine podrían estar y esto ya genera otra cosa, todo el universo de Bresson me parece como la manera ideal. Lo que me pasó a mí es que conocí a estos actores y me parecían espectaculares y me encanta filmar con ellos y ya hay una cosa que está más allá de lo que a mí me parece que está bien o mal en el cine, sino que es una cosa donde empecé un proceso y ese proceso me empezó a dar más y más. Nunca he sentido que va hasta aquí y no da para trabajar más con estas personas, sino que empecé a trabajar con eso y se empezó a abrir un mundo de posibilidades o por lo menos sentía un entusiasmo por volver a filmar con ellos y ponía de lado cualquier idea de que sería más interesante trabajar con otros actores o con gente no profesional.

Es difícil explicar en términos conceptuales o artísticos, porque quizás es una cuestión que ya se ha vuelto costumbre, pero también hay una cosa de satisfacción que es difícil de explicar. Cuando se hace una película, de entrada, es difícil, es difícil emocionalmente, en términos de energía también, quizás las primeras menos,

pero, con el tiempo un poco más. Aunque hablo mucho del disfrute, es como cuando disfrutas subir una montaña, uno lo disfruta, si no, no lo haría, pero es pesado. En las películas también es pesado, pese a que mis películas son fáciles de hacer, es pesado porque no puedes ponerle pausa porque estás allí todos los días, porque estás cansado, porque hay que repetir mucho, sobre todo por la forma en que la hacemos porque no tenemos un equipo de producción y siempre hay que estar cargando las cosas, poniendo las pilas, conectando cosas y subiendo el material. Siempre hay una escena fuera de foco que hace que tengas que repetir mil y mil veces, entonces hay muchas cosas del proceso que son pesadas y aún más cuando uno hace todo un poco (45:00 mín.), cuando subo el material al (*dropbox?* inaudible), reviso que esté bien, lo duplico, (inaudible), pero también organizar un poquito que todo el mundo llegue a tiempo, no sé, hay toda una asunto de organización más otro de estar pensando conceptualmente en términos (inaudible), digamos, todo el tiempo también, hay una cosa como de duda, ¿lo que estamos haciendo es una (mierda)?, entonces no sé, emocionalmente es muy pesado y en la práctica también, porque es como un momento de excepción en tu vida, de repente tienes que cambiar tu manera de vivir, tu cotidianidad por un tiempo para que eso funcione, y entonces el hecho de que sea con ellos también hace que todo ese proceso lo coloque en un espacio festivo de alguna manera, porque es increíble estar con ellos, porque son muy divertidos, porque nos reímos todo el rodaje, hay como una sensación de que tenemos dieciocho años todavía y estamos haciendo lo que hacemos. Hay como una sensación de inmadurez radical en el proceso del rodaje que es disfrutable, digamos, entonces también creo que tiene que ver con eso. Hago muchas películas, si hiciera una película cada seis años me podría

aventar a hacer algo muy, muy pesado, como de ir a la guerra, pero prefiero no ir a la guerra, prefiero otra cosa. También es eso, pero también hay una parte artística, y creo que es fácil de observar, porque muchos artistas del arte en general, de distintas disciplinas, son tan reconocibles, sus piezas es un poco (inaudible) de materiales, usan técnicas parecidas, ¿por qué El Bosco hizo tantos cuadros así igualitos?, con los mismos colores, no se sabe, seguramente (inaudible) en la vida, pero hizo muchos cuadros así y hay algo de que si no has perdido el gustito a lo (inaudible) ¿para qué cambiarlos? (48:00 mín.).

JPR: muy interesante y me parece el asunto del divertimento, de divertirse, lo llamaría como parte de tu método también, porque hay como una especie de ritualidad compartida, este reencuentro, esto que decías de volver a la adolescencia me parece preciso, como el *out coming of age*, que se repite cada tanto, cada seis meses, cada que estés rodando, eso me parece muy interesante.

NP: obviamente también uno se empieza a dar cuenta que no puede revivir las experiencias del pasado y esas cosas, lo cual también está impregnado en las películas en sí mismo, me interesa mucho todo esto. Las películas están impregnadas de todo esto, no es que se hayan convertido en cosas separadas, la idea de ir y filmar con ellos no solamente es una cosa de que me encanta estar con ellos y voy a ir a filmar una película con ellos, sino que hay ideas que están en la película que son... siempre estamos filmando a "Tere" de mamá y Lázaro de hijo, pero siempre tanto el proceso de filmarlas es un proceso muy distinto en la película, pero, también las películas en sí mismas generan otra cosa, porque la idea, y esto es ya más básico de querer experimentar lo mismo otra vez, es imposible. Todos hemos querido volver a aquella experiencia que tuvimos en algún momento

(inaudible), entonces volvemos al mismo espacio, ponemos la misma música (inaudible), queremos ciertos recuerdos a los cuales nos gustaría volver porque nos sentíamos muy bien en ese momento, los que queríamos recrear eso nos damos cuenta de que es imposible, que en el momento de querer recrear una buena experiencia que tuvimos en el pasado, en ese momento creamos una nueva experiencia que es distinta a la anterior, pese a que se parezca mucho todo, nos sentimos como radicalmente distintos, es como hacer una fiesta tres años después, una fiesta que la pasamos todos muy bien e invitamos a la misma gente, al mismo lugar, ponemos la misma música, pero tres años después te das cuenta que no, que no vas a repetir la experiencia, pero vas a tener una cosa que se parece muchísimo, pero, que vas a sentir diferente y, en este sentido, las películas que hablan de esto están construidas de esa manera.

JPR: y seguramente ahí también aparece lo diferente, lo que me planteabas ahorita.

NP: claro, como no puedes recrear el pasado, porque lo interesante está en preguntarse ¿por qué?, ¿por qué no puedes recrear lo anterior?, ¿por qué no puedes calcar? (51:00 mín.).

JPR: el cine diría que se puede.

NP: quizás, porque no (inaudible) al mismo tiempo, porque una de las materias primas del cine es el tiempo. Como que el cine es imagen, sonido y tiempo y el tiempo es el más complejo porque no entendemos bien cómo fluye en nuestra vida o en el cine, pero el tiempo hace que la repetición sea imposible, porque aunque sea exactamente una cosa, está en otro momento en el tiempo, entonces para que la repetición fuera posible tendría que ocurrir en el mismo tiempo. Pero como no

tenemos acceso al mismo tiempo, porque ya estamos en otro momento, entonces la repetición, no hay tal cosa como una repetición. Quizás en las artes plásticas es distinto, en una pintura es distinto porque el tiempo no es, o por lo menos no es una materia prima tan evidente, si hay una cosa de tiempo porque es distinto una pintura hoy a hace mil años, pero no es una herramienta de la pintura. En cambio, en el cine el tiempo es parte de las herramientas y es muy interesante, porque si tú haces *copy y paste* en una escena y la pones 50 minutos después, esa escena que es *copy y paste*, tal cual, es otra escena porque está rodeada de otras cosas, entonces está resignificada de otra manera. Entonces es un poco igual, pese a que logres hacer las cosas exactamente igual, puede ser un *copy y paste* y este va a ser distinto porque está en otro tiempo, ya no es un *copy y paste* y tendrías que hacer *copy y paste* del tiempo también.

Y entonces, en este sentido, es imposible hacer (inaudible) con la misma gente y tener la misma experiencia, hay muchas otras explicaciones con las cuales (inaudible), pero hay una cosa muy primordial que toda repetición tiene una diferencia porque es en otro tiempo.

JPR: sí, es complejísimo. No es una cosa, me parece a mí, además porque emerge la noción metafísica también que me parece también muy bello, poético de otro lado, me parece como esta noción metafísica en medio de la repetición. Lo siento un poco en el cine de Kiarostami también, en Kiarostami siento mucho esa energía, esto puede ser obvio, pero siento que uno puede palpar que algo pasó con el tiempo o uno puede palpar que ahí hay tiempo. Y eso a mí me parece que decirlo puede ser muy fácil, pero que realmente trascienda (54:00 mín.) es una cosa profundísima y bellísima.

NP: sí, gran parte del cine lo que ha intentado hacer es, por un lado, invisibilizar el tiempo o hacer algo así y no lo tengo tan claro, lo tendría que pensar más, como transformar el tiempo en espacio , y a lo que me refiero es un poco a que el espacio está limitado y lo podemos entender como dentro de un encuadre por ejemplo, como sabemos dónde se terminan... vemos una imagen, digamos, la entendemos como espacio muy rápidamente porque ahí está, la podemos ver en un encuadre, al no darle tiempo a esa imagen, invisibilizamos el hecho de que también esa imagen ocurre en otra dimensión que es la temporal, entonces... me cuesta trabajo porque no lo he pensado suficiente, pero hay una manera como de reducir. Sí, es eso. La idea de invisibilizar una dimensión del cine y pensar que el cine es únicamente imagen y sonido, que el tiempo, que es una cosa cuando dices que es palpable, quizás es una cosa que simplemente le das oportunidad para que exista y que no es tan difícil, porque creo que más bien ha sido un proceso de invisibilizarlo... el desafío no es tanto de ¿cómo hacemos que el tiempo sea palpable?, sino que es un desafío más bien de cómo reducirlo a sus mínimas, a lo mínimo para que pareciera que... lo tendría que pensar más, creo que hay mucho que pensar alrededor de esto.

JPR: escuchándote pienso en “Entrevista con la tierra”, uno diría: ah bueno, uno hace un documental y con el documental cuenta lo que pasó hace tanto tiempo, pero en “Entrevista con la tierra” hay algo que a mí me parece muy poderoso y es que son estos dos hermanitos, enfrentados a la anécdota, a la historia de su amigo, pero es como si siempre estuviera ahí, no sé. Hay una cosa con el tiempo que yo escuchándote justamente en la conversación que estamos teniendo Nicolás,

“Entrevista con la tierra” me lo vislumbra, como que me pone una tildecita en esa preocupación con el tiempo. (57:00 min.).

NP: una preocupación por el presente, entonces allí sobre todo en el documental es algo que, a veces, está un poquito diluido y que a mí me ha importado mucho la idea del presente y es muy obvio en “Entrevista con la tierra” y en “El palacio”, que hay una idea de que lo que yo intento que la audiencia perciba es lo que le está ocurriendo mientras estás viendo a los personajes, no lo que ellos te puedan contar de lo que les ocurrió antes, o de contar de lo que existe alrededor, de su historia, o toda la información alrededor del niño que se cayó de la montaña, incluso del padre que se fue y que los abandonó, todo eso es en función de palpar las sensaciones de los niños en ese momento, lo que me interesa es estar sentado con alguien que esté experimentando algo y poder estar allí y tener una experiencia en presente con ellos. El contexto está en función de ello, podría ser cualquier otra cosa, podrían ser otras historias, de lo que va la película es de compartir con estos niños en presente, no tanto de las cosas de las que si se pueden hablar: del niño que se cayó, del papá que lo abandonó, eso es para mí un poquito menos... lo que quiero decir es que podrían ser otras historias, pero no podrían ser otros niños, lo importante es la presencia en el presente de ellos.

JPR: hay un ejercicio humano que leo en lo que me estás planteando, que te moviliza mucho. En primera instancia divertirse, en segunda instancia, este grupo de actores con quienes trabajas y, en tercera instancia, ahorita me hablas de compartir con el otro, luego la diferencia también me parece a mí que es una extensión no solamente de compartir con el otro, sino de respetarlo, de acercarse a la otredad, respetarla, observarla si se quiere, no sé qué poner allí, pero si hay un

asunto por la experiencia humana alrededor de tu creación cinematográfica que me parece inquietante. ¿Opera esto?

NP: hay una cosa como de intentar. El cine es un arte muy lindo porque te permite como creador ser más observador que ser creador, entonces cuando siento que estoy filmando y lo comparto con la gente, no es algo que fue mío nunca (60:00 mín.), porque no es como la escritura o la pintura que empieza como en blanco, y a partir de lo que piensas empiezas a escribir, que también obviamente está todo permeado de lo que has (inaudible), y lo que has visto y lo que has oído, pero si hay una idea de partir de cero. Y en cambio, el cine se parece más al collage, el cine es como compartir cosas que ni siquiera eran de uno para empezar. Todos los elementos con los que se construye una película son elementos ajenos al director, y en realidad hasta en términos físicos es un arte bastante extraño. Si vas a un set de cine, el director es alguien que es como que el que menos hace, estás como ahí nada más viendo. Una filmación un poquito más normal, en un cine más chiquito igual, también estoy cargando y haciendo cosas, yo qué sé, pero en algunas no. He tenido muchas películas dónde tengo un fotógrafo y un sonidista, y los actores llegan y uno está ahí parado, y un poco los actores hacen lo suyo, y el fotógrafo lo suyo, entonces estás un poquito nada más dirigiendo la mirada, es más eso, como navegando, pero, tú no hiciste el mar. ¿Me entiendes? Como que el mundo va más allá, es como ser un guía en un mundo que te sobrepasa, aparte de que también no solo es el mundo allí, sino que también son muchas otras mentes, entonces los actores, en mi caso sobre todo, que les doy mucho espacio a los actores, hay un proceso de creación de su parte, que estoy observando también. Entonces la idea de compartir es muy evidente, porque tampoco era de uno en un inicio, era como

de: vamos a compartir esto que más o menos lo hicimos entre muchos, pero que también está permeado por mil y otras cosas que no eran nuestras para empezar.

JPR: también es muy interesante Nicolás porque en contra-sentido con el ejercicio del director que es como el dueño del lugar. En la industria digamos hay una cosa ahí muy intensa con la visión del director, cuando ves los créditos y todo eso, hay una vaina ahí toda ceremoniosa, y esta manera, yo no digo desvirtuarlo, pero esta manera distinta de vivir el ejercicio del director a mí me parece apasionante (63:00 mín.), a mí me parece justa con el sentido que propone lo cinematográfico que para mi gusto es un asunto de relación, vuelve el otro, de relación con el otro. Eso no se hace solo.

NP: en particular pienso mucho en el proceso que hablábamos antes, el asunto de la génesis de las cosas que muchas veces, esto que decía de la variación, ocurre mucho como cosas externas a mí, esta idea de la escritura como collage, como que estoy leyendo estos libros y es evidente que hay un universo. Por ejemplo, en los últimos años, leí muchos libros de Mario Levrero, que es un escritor uruguayo, su universo empezó a permear lo que estaba haciendo de manera muy directa, primero es medio inconsciente, pero, después ya se vuelve totalmente consciente que hay un universo de Levrero ahí metido, también leí mucho de Mario Bellatin, entonces se empezó a meter mucho lo de Mario, lo de los dos Marios.

Y te das cuenta de que eso inmediato que está alrededor tuyo está entrando a la película, no solamente como en el proceso de filmación de que si llueve capturas la lluvia, obviamente, y es bellísimo, pero también el proceso de escritura no es de un escritor de profesión literario, que yo me imagino que es mucho más... no sé, tal vez tenga una idea incorrecta de lo que hace un escritor, pero que está menos

contaminada de manera tan directa de lo que lo rodea, tal vez no. Pero, por lo menos en mis películas están muy contaminadas de todo lo que estoy observando continuamente, no es tanto un proceso de creación en el que uno recibe una idea, sino que las ideas me las voy robando de lo que voy leyendo y viendo.

JPR: Nicolás, quiero preguntarte por tu tiempo. ¿cómo estás de tiempo?, ¿tienes diez minutos más?

NP: sí, unos 15 minutos está bien.

JPR: esta pregunta es más como seguidor de tu cine, “*Verano de Goliath*”, esa maleta, Nicolás, en “*Verano de Goliath*”, cargada de ropa que luego se deshace al final de la película, ¿qué metes en esa maleta?, ¿qué hay en esa maleta para “*Verano de Goliath*” en la película?

NP: (66:00 min.). Es extraño porque nunca pienso en términos metafóricos, incluso hasta tengo cierta repelencia a la idea de... no sé por qué, sobre todo cuando se capta la metáfora de manera muy sencilla, hay algo que me da una sensación de que por ahí no va la cosa y creo que si hubiera pensado más en la maleta de “*Verano de Goliath*” no lo hubiera hecho, pero la maleta me funcionaba para una cuestión muy práctica, porque al final de cuentas en primera instancia el cine es más material, es decir, en el cine uno está filmando movimientos pero también cosas y personas, es decir, hay una parte muy superficial del cine, como de no puedes ver lo que la gente está pensando como en la literatura que... igual con una voz en *off*, pero, en términos generales uno ve la superficie de las cosas en el cine porque no puedes ver la parte de adentro porque la cámara está afuera de la gente y no puedes ver los pensamientos, entonces también requiere de pensar en... como uno está filmando cosas, las cosas cuando estoy pensando como armar

las escenas, muchas veces me planteo ¿qué cosas?, ¿qué elementos físicos me puede llevar a través de las escenas?, como que necesito cosas muy tangibles. Es decir, Teresa en esa película, en "*Verano de Goliath*", pudo haber visitado a Doña Juanita al principio de la película, con otra excusa. Con una idea de vamos a hablar de: "yo qué sé", una cosa como cuando uno visita a los amigos, que vas y no necesariamente vas cargando nada sino que llegas y te sientas a hablar, pero como el cine es material y me interesa que haya cierto dinamismo con las cosas de la gente, que haya como un... que nada más estés metido como intelectualmente, ver la cara de alguien e intentar ver hacia adentro, sino también verle los cuerpos y los movimientos, y eso, mientras suceden cosas, entonces muchas veces intento que los actores hagan cosas, o que tengan cosas que hacer. Era más interesante para mí que Teresa y toda esa escena con Doña Juana estuvieran doblando ropa, porque entonces también el doblar ropa te dice algo de la persona, como que conectas con alguien al ver el cuerpo en movimiento que no tiene nada que ver con lo que ellos pueden decir (69:00 mín.), también porque Doña Juana no es actriz entonces también es mejor darles algo que hacer y así ves algo sobre la persona, no solamente para que actúen bien, sino que a mí lo que me interesa de Juana es poder verla y no la voy a poder ver si está sentada sin hacer nada, entonces al darle una acción que requiere todo su cuerpo, se tiene que entregar, es un poco lo Bressoniano: no tanto la repetición como hacer una acción que ya tenga metida en su cuerpo, que ya sepa hacer, entonces en ese proceso uno puede verla.

Y después, me ayudaba esta idea que sí es metafórica, pero, es muy pequeña, que esa ropa es la ropa del marido y es lo que la mantiene conectada con él, y me divertía mucho la escena del final que es como especie de tragedia, pero,

que también me da mucha risa, ella tira la maleta y a los dos segundos se arrepiente, ¿entonces se mete al riel? a sacarla, esa idea de tirar las cosas y después arrepentirse y entrar como en el (inaudible) a sacarla me divertía mucho. Entonces para eso necesitas... uno puede pensar: a la mierda con eso, decirle a un amigo: bueno ya no se puede volver a hacer eso y después ver a la persona haciéndolo . Pero, es menos interesante eso como verbalmente a ver la maleta y que se meta al río y la saque. Hay una cosa siempre para mí de cualquier cuestión de una persona poderla (inaudible), porque por un lado va a ser un poquito más ambiguo, pues no es alguien hablando y diciendo lo que está pensando... (inaudible) va a ser que uno pueda conocer a un individuo a través de su cuerpo.

JPR: Nicolás, te hablaba también de marginalidad, marginalidad un poco como el cine por fuera de los márgenes, ¿sentís que por ahí se pueda mover tu cine? ¿lo que te interesa en términos cinematográficos?

NP: sí, me alejo un poquito de cómo entiendo lo que hago, si intento verlo desde afuera, entiendo que parezca una cuestión marginal y, sin embargo, lo marginal me remite a una especie de disidencia o reacción a otra cosa, como que está lo normal y uno se va al margen como en contra posición de algo más, (72:00 mín.) y nunca me planteé esa posición de estar afuera. No hago películas en reacción a esto otro, no siento que hay un universo al cual rechazo y por eso genero esto. No quiero sonar muy reaccionario, pero, sentí como parte de una especie de tradición que me interesaba y no por seguir una tradición, sino que me entusiasmé mucho con cierto cine y dije: quiero hacer eso y me puse a hacerlo . Es un poco lo contrario, no era como: me voy al margen de las cosas, sino que era algo como: esto está espectacular, vamos a hacer esto. Un poquito más de esto. Entonces ver

las películas de Chantal Akerman y vamos a hacer películas como Chantal Akerman me parece espectacular y, en ese proceso, conocer más gente que también opera más o menos haciendo película, mal que bien, de alguna manera muchas veces no dentro del mundo de ficción, pero si dentro del mundo documental o el mundo experimental, o como se llame, y encontrar una afinidad allí, una comunidad bastante grande, entonces pese a que si lo veo dentro del Cine Mexicano y de lo que existe dentro del cine de México, la gente que tiene como cierta posición dentro del Cine Mexicano, que les ha ido bien, pues dices: bueno, ahí si me veo y estoy muy al margen de todo esto, no se parecen nada mis procesos a los procesos de esta gente. De entrada, por una cuestión económica, no recibo esos fondos de muchos millones de pesos para hacer películas y no filmo con tanta gente. Hacer películas así nunca fue una reacción (inaudible), no habría como necesidad de hacerlas de otra manera y si hay gente que las quiere hacer de otra manera también y, al final de cuentas, acabamos haciendo cosas más o menos diferentes que están en otros circuitos. El problema con el cine es que suele verse como una cosa porque como te puede tocar y me ha tocado que una película mía se proyecte entre dos funciones de Harry Potter, como que pasa Harry Potter, y en el mismo cine, pasa tu película, y la siguiente función es, otra vez, Harry Potter, porque te dieron la oportunidad. Entonces uno se empieza a confundir de dónde uno está parado, porque obviamente es como raro lo que está sucediendo, es como si un compositor de música clásica le pusieran una función de los Rolling Stones (75:00 min.). Independientemente de su calidad, no es una cuestión de que en otras artes es un poco más fácil saber que si vas a ciertos lugares a ver cierta música, va a haber... y en el cine es un poquito más, te puede tocar, también estás involucrado, estas en

una mesa, estás charlando con gente que se dedica a lo mismo que tú, que los invitaron al mismo evento, pero que están a mil años de distancia sus intereses, lo que hacen, eso... ¿si me entiendes directamente?, entonces si uno lo ve todo como un conjunto claro que es marginal, pero eso es únicamente porque el cine está pensado todo como en el mismo saco, uno lo ve como productores que hacen películas, que la misma productora puede hacer una película muy comercial como para cierto universo y una película totalmente rara para otro universo. Es como si fuera lo mismo todo, pero creo que siempre hay intenciones diferentes y hay circuitos diferentes, no sé. No me he sentido marginal porque, justamente, como he conocido a tanta gente que hace las películas como yo y hay tantos circuitos que existen para este tipo de cine, pues es difícil sentirse solo. Simplemente siento que es más parecido a los subgéneros, las subculturas, que son marginales, ¿yo qué sé, tal vez?, pero nunca me he sentido, siento que son como paralelos...

JPR: y te entiendo en la medida que propones, que no es un cine en respuesta a algo. Además, cuando me dices que te encontraste con el cine quizás de manera tardía, pero, creo que afortunada para tu obra, pues no tenemos que responderle absolutamente a nada que tengas aprehendido o visto, sino que estás en una exploración un poco más salvaje, podría ser. Que eso me parece muy interesante.

NP: también es que cuando veo películas comerciales, y vemos acá en las noches con los niños, hay como una sensación de que es otra cosa, simplemente está bien, nos divertimos, o está mal o está bien, pero no hay relación, veo esas series y de repente veo una serie o una película comercial y simplemente siento que estoy haciendo otra cosa. Como podría estar en una montaña rusa subiéndome a

un (78:00 mín.)... o viendo juegos artificiales, es otra cosa. La paso bien, yo qué sé. Pero no hay una conexión con lo que hago.

JPR: última Nicolás, yo sé que ya...Igual que la de la marginalidad, me aparece también la militancia como una de mis categorías de investigación, ¿te dice algo si piensas en tu cine? ¿hay una militancia de algún tipo en lo que has perseguido con tus montones de películas?

NP: no estoy seguro, lo tendría que pensar más, tal vez. ¿En qué has pensado la militancia?

JPR: de un lado digamos si pensamos en la obra de Roberto Minervini, hay una militancia política frontal y de hecho lo dice en su discurso. Cuando hablaba con Dominga del asunto de la militancia decía que se sentía militante porque perseguía y defendía sus ideas. Y se sentía como una defensora de un momento de su vida que luego iba y ponía en pantalla, entonces que sentía que militaba en una especie de nostalgia de lo vivido y también hay una cosa ahí alrededor de la mujer, que dice que no quiere que la vean como un cine feminista, pero sí hay una defensa no por feminismo, pero sí hay una defensa en medio de su género. Eso es difícil, esa disyuntiva, pero eso lo proponía ella. Entonces, no sé si a ti te diga algo.

NP: es que es extraño porque no sé si es posible para mí, hablando desde un lugar muy personal, uno podría hablar de militancia en un universo tan privilegiado, no sé por qué la idea de la militancia me remite a la lucha de algún tipo como (inaudible) algo que está en un lugar dónde no debería estar, como de un esfuerzo por cambiar algo que no está bien colocado, y yo siento que el arte tiene una posibilidad de descolocar algo, pero no el arte de una persona, sino el arte como una especie de enjambre. Como si ser parte de una gran cosa que se está moviendo

y esa cosa que se está moviendo que son toda la gente que está haciendo cosas de manera más o menos, digo no por el dinero (81:00 mín.), no sé si llamarlo honesta, es una palabra complicada, pero gente que hace arte revisándose a sí misma, entendiendo que lo que pueda hacer es peligroso, que tiene que ser muy cuidadoso con los discursos, que hay que ser cuidadoso con las imágenes, que (inaudible) ocupa de todo eso y que encima propone ciertas cosas, y después todo eso que uno propone como individuo tiene muy poquita relevancia, y la relevancia está en la cantidad. La fuerza está en los números más que en los individuos, y no solamente la gente que lo crea, sino la gente que lo mira, que lo discute, que permite que eso exista, que lo distribuya, yo qué sé. Toda esa gente. Pero también sobre todo la gente que lo piensa y lo habla. Y entre todo ese universo de gente hay una posibilidad de que las cosas se muevan hacia un lado o hacia el otro, ahí hay algo interesante sobre todo porque si es gente que lo está hablando y lo está haciendo de manera muy crítica constantemente, y ahí hay algo interesante. Pero cuando se habla de militancia como en términos muy personales y de lo que estoy haciendo, me cuesta trabajo porque hago las cosas como desde una torre de marfil, me (inaudible) un trabajo gracias a hacer estas películas que son un trabajo bastante espectacular, que me va muy bien, y después puedo hacer las películas que a mí se me antojen con mis amigos, sobre las cosas que a mí me interesan, me puedo tomar el tiempo que quiera para hacer las películas, me puedo demorar cuánto se me antoje, y si la quiero terminar la termino o no, ni siquiera tengo esa presión que uno podría tener cuando tiene productores, entonces mis circunstancias alrededor del trabajo han sido muy afortunadas, he tenido muchísima suerte para poder crear de esta manera, entonces ponerle a tal nivel de privilegio el destello de la militancia,

o quizás estoy entendiendo mal la idea de la militancia y tendría que replanteármelo, pero el cine tiene posibilidades de cambiar el mundo, como decir (inaudible) película por película, sino que hay (inaudible) que el arte obviamente ayuda a cambiar, si uno piensa como (inaudible), si tuviera algo importante que descolocar en la sociedad siento que no me dedicaría a esto, creo que es muy mínimo lo que puede hacer el arte (84:00 mín.). No pienso que el arte haga (inaudible), creo que el activismo, pero el arte como activismo siento que es muy limitado porque el arte que funciona es un arte ambiguo, es un arte difícil, es un arte que hay que pensarlo y que con el tiempo puede generar muchas cosas y el arte que es políticamente, es decir, es un tipo de activismo, si Minervini se siente a sí mismo como un agente político que está ahí intentando empujar las cosas, hace (inaudible) nadie (inaudible) sus películas, porque las ven muy poco. Le va muy bien, es muy famoso, nadie ve sus películas. ¿Si me entiendes? Es como muy limitado lo que hace. Y después como vemos por otro lado gente que tiene un interés más activista, (inaudible) de hacer como, hay un problema en el mundo vamos a documentarlo, vamos a filmar sobre eso, vamos a informarle a la gente todo eso, esa manera de hacer películas diluye totalmente el posible activismo porque como que duerme a las masas en relación con su activismo. Cuando uno ve esas películas de México, ahora hay muchas sobre feminicidios, supongo que en Colombia debe haber muchas en su momento sobre desaparecidos políticos y sobre todas esas cuestiones, es muy difícil que las obras que si tienen mucha visibilidad, ese tipo de obras que tienen mucha visibilidad, suelen, creo, ser muy contraproducentes a su cometido y generan una sensación de indignación que está preprogramada. No sé si lo has sentido.

Es una película que te debe indignar y te indigna como te debe de haber indignado, entonces simplemente te genera un sentimiento que no es distinto a la emoción de un *thriller*, alguien te construye un *thriller* y te genera esa emoción y logras emocionarte por él .

JPR: y no se mueve por estímulo-respuesta además...

NP: y la idea del arte, de que tú puedas generar una indignación a partir de este mecanismo tan Maquiavélico, hace que la indignación sea tan pasajera como la emoción que te da un *thriller*. Está todo bien, pero cuando se termina ya se te pasó la indignación, porque tuviste tu momento de indignación (87:00 mín.), generaste esa indignación, igual tal vez estoy exagerando y habrá instancias de películas que han logrado que la gente se levante y que cambie en el fondo, no sé. Pero mi sensación general de esas películas es que la indignación empieza y termina mientras uno las ve. En cambio, una película por ejemplo que me gusta de Camilo Restrepo en Colombia, que se llama... hay una que empieza con una imprenta y él dice que todos los periódicos que se imprimen mal terminan tirados por mercados y con eso como que envuelven las cosas, pero que en esos periódicos, donde está todo mal impreso, se puede ver la violencia mucho más, tiene más sentido allí, que en los encabezados de todos los días.

JPR: ¿pero es la última?, yo no he visto la última.

NP: es un corto que se llama "Impresiones de una guerra", es una película más ambigua en la que uno está un poquito más perdido, en la que no se te cuenta todo como... que no te da tiempo de indignarte digamos, como que la indignación está ahí pero no está bien clara, que te cuesta más trabajo, que la tienes que procesar y que luego también es una película que nadie va a ver, a eso me refiero

un poquito, como del activismo en el cine, es un poco complicado. Entonces siento que funciona de otra manera, como que no funciona... por eso te decía que no es el individuo como militante, sino tal vez, y a la vez quizá la idea de militancia tiene que ver como con el colectivo. En ese sentido, tal vez sí. Uno se suma a una manera de hacer las cosas que no piensa...quizás estaba pensándolo mal, quizá un militante es alguien que es totalmente dispensable, como es uno podría ser otro, que es en el conjunto en el que hay una posibilidad de hacer las cosas...

JPR: cierto, y tú ya me hablas de un conjunto, cuando me dices que realmente no estás solo sino que te encuentras con otros creadores con los que compartes, no lo mismo pero sí inquietudes en las búsquedas, ahí puede haber una suerte de militancia, por una forma de ver el mundo, por una forma...

NP: sí, totalmente. Pero te digo es como una militancia sin sacrificio. (90:00 mín.). No sé por qué siempre ligo la idea de militancia con el sacrificio o con ciertas... no sé, no estoy educado de esa manera.

JPR: claro y en nuestros territorios la militancia tiene una cosa política y social, casi que no se puede abandonar, pero también creo que existe este otro asunto en la conjunción...sí, defendemos una forma de usar la cámara y podemos decir algo.

NP: totalmente, pero es a partir de una cuestión de convicción de que esto funciona mejor, o de una manera de... pero no es una cuestión de voy a renunciar a esta otra forma de usar la cámara, porque mi política está aquí, sino que mi política es utilizar la cámara de esta manera y no de esa otra, pero no hay una cuestión de que tuve que renunciar, es decir, no es como una especie de burguesía que decide no abandonar todos estos privilegios que tiene para vivir de la manera

en la que realmente tendría que vivir. Sino que acá no hay que renunciar a nada, porque aquello nunca fue atractivo de ninguna manera, es decir, como, en fin. No está tan claro, lo tengo que pensar más porque no lo había pensado mucho, es interesante.

JPR: y además que es interesante los dos lugares desde los que asumes la palabra. Nicolás, pues no. Agradecidísimo por tu tiempo, creo que te voy a escribir más adelante para ver si me regalas otros minutos para ajustar cosas después de que desgrabe la entrevista y tal, pero muy agradecido, muchísimas gracias. A partir de este momento dejo de grabar.

4- Documento de defensa de la candidatura doctoral

Este documento fue la base en la defensa de candidatura en 2021-1.

Como una especie de relatoría / Desarrollo y construcción del proyecto /
Clave de diálogo / Paralelismo

La discusión que hoy me planteo y le planteo al escenario académico que es este doctorado, es entre otras cosas, el resultado de mi relación con la creación cinematográfica, el visionado de filmes durante mi vida, pero, sobre todo, la estrecha sensación que me despierta esa posibilidad de estar mirando el mundo y también de ser mirado. Claro que esto podría sonar indefinido, sobre todo cuando lo que acá nos compete es la investigación, el análisis, la reflexión y generar conceptos... ojalá reveladores o intensos cuando menos. No obstante, es justamente esa indefinición, eso borroso o fantasmal lo que me ocupa... lo que me obliga a pensar en las fronteras en primera instancia y luego, en cómo se deconstruyen, se desconfiguran o se mezclan.

Este proyecto, a mi modo de ver, ha tenido un proceso de transformación y redireccionamiento de la pregunta general y de hacia dónde vamos, podemos y queremos ir que me genera tranquilidad. Pero es la tranquilidad de saber que estoy frente a un ser palpitante... que sigue pidiendo cuerda y ampliando posibilidades, expectativas y horizontes.

Hace 8 meses, este proyecto se llamaba **Roberto Minervini: el cine sin lugar. Dramaturgia de la realidad y puesta en escena**. Por supuesto un nombre aún escueto pero que servía para encontrar las primeras pistas. Incluso cuando todo esto da vueltas me doy cuenta que el concepto inicial que perseguía, el sin lugar, se podría prestar para confusiones metodológicas y nuevamente conceptuales, en la medida que al inicio de la búsqueda bibliográfica y mis lecturas fue el no-lugar el concepto que tomó más forma, porque además en la antropología, un autor, Marc Augé, ya comenzaba a entregarme reflexiones : “Agreguemos que evidentemente un no-lugar existe igual que un lugar: no existe nunca bajo una forma pura; allí los lugares se recomponen, las relaciones se reconstituyen; las "astucias milenarias" de la invención de lo cotidiano y de las "artes del hacer" de las que Michel de Certeau ha propuesto análisis tan sutiles, pueden abrirse allí un camino y desplegar sus estrategias. El lugar y el no-lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación”.

Era la dramaturgia de la realidad la que generaba otro lugar de reflexión, sin embargo, y aunque quizás esto combina dramaturgia con realidad y podría suponer “intervención”, fue la mixtura, la mezcla, el cruce e incluso el violentar arquetipos lo que terminó cobrando sentido en mi intención y búsqueda.

Hoy, este proyecto doctoral se llama: **EL CINE DE LA PACIENCIA *Una poética del cine marginal-militante en la obra del director Roberto Minervini.*** Opera como una sombrilla el título , El cine de la paciencia... quizás un lugar al que podré llegar al final de la investigación y la escritura... creo que podrá contener los

prejuicios , siendo honesto, que cargo alrededor de mi trabajo. Pero más allá de esto, obedece a una forma de crear y hacer cine. Cinematografías que podrían operar desde la independencia pero que, de alguna manera, trascienden ese lugar alrededor de lo económico que revela la independencia y se centra también en una forma al margen, de forajido o forajida, para usar un término cinematográfico y también político. El cine de la paciencia también es una forma de relación con el otro y con el distinto, porque lo distinto sí que es importante para esta búsqueda. Byung-Chun Han en su ensayo *La expulsión de lo distinto* diría: “Hoy, la red se transforma en una caja de resonancia especial, en una cámara de eco de la que se ha eliminado toda alteridad, todo lo extraño. La verdadera resonancia presupone la cercanía de lo distinto. Hoy, la cercanía de lo distinto deja paso a esa falta de distancia que es propia de lo igual. La comunicación global solo consiente a más iguales o a otros con tal de que sean iguales”. Es claro que esa regularización me ocupa, me preocupa y me despierta intereses desde mi lugar como creador pero también como alguien interesado en pensar esa sustancia desde la que hago mi propia obra: el cine. Quiero citar finalmente a Marc Augé cuando se refiere a los otros: “Trata de todos los otros: el otro exótico que se define con respecto a un "nosotros" que se supone idéntico (nosotros franceses, europeos, occidentales); el otro de los otros, el otro étnico o cultural, que se define con respecto a un conjunto de otros que se suponen idénticos, un "ellos" generalmente resumido por un nombre de etnia; el otro social: el otro interno con referencia al cual se instituye un sistema de diferencias que comienza por la división de los sexos pero que define también, en términos familiares, políticos, económicos, los lugares respectivos de los unos y los otros, de suerte que no es posible hablar de una posición en el sistema (mayor,

menor, segundo, patrón, cliente, cautivo...) sin referencia a un cierto número de otros; el otro íntimo, por último, que no se confunde con el anterior, que está presente en el corazón de todos los sistemas de pensamiento y cuya representación, universal, responde al hecho de que la individualidad absoluta es impensable: la transmisión hereditaria, la herencia, la filiación, el parecido, la influencia, son otras tantas categorías mediante las cuales puede aprehenderse una alteridad complementaria, y más aún, constitutiva de toda individualidad.”

La pregunta también se ha transformado: ¿cómo la obra de Roberto Minervini conjuga las potencias dramáticas y estéticas del séptimo arte con la realidad (en particular su estado espectral e indefinido) para dar paso a un cine de la paciencia? Esta conjugación, si se quiere, a través de los conceptos de marginalidad, militancia política y percepción de la otredad.

Con los objetivos de investigación está claro que tenía que pasar algo, durante este semestre creo que su dimensión creció: estos eran los que tenía hace poco más de 8 meses.

Objetivo general:

Caracterizar el concepto de *no-lugar* en el corpus cinematográfico del director Roberto Minervini.

Objetivos específicos:

- Estudiar la dramaturgia de la realidad como un campo de encuentro (desencuentro) de la ficción y la no ficción.
- Analizar el corpus cinematográfico de Roberto Minervini en lo referente a lo político, la militancia, la marginalidad y la percepción de la otredad.
- Examinar las formas de la puesta en escena en el cine contemporáneo poniendo en relación la obra de Minervini con algunos autores.

Objetivo general:

Interpretar la obra cinematográfica del director Roberto Minervini, develando una fuerza poética que violenta las fronteras entre la no-ficción y la ficción.

Objetivos específicos:

- Estudiar la dramaturgia y las formas de la puesta en escena en el cine del no-lugar de Minervini y esto en relación con la obra de los autores Dominga Sotomayor, Nicolás Pereda y Abbas Kiarostami.
- Analizar los conceptos de militancia política, marginalidad y percepción de la otredad, desde una perspectiva estética, usando como centro de gravedad la obra de Minervini y los autores en colisión (Sotomayor, Pereda y Kiarostami).
- Determinar las relaciones estéticas atadas a la creación cinematográfica en torno a las configuraciones de cine y pensamiento, cine y política y cine y poética.

Roberto Minervini

Es un autor nacido en Italia y radicado en EEUU, vive en Houston para ser exacto. Si uno lo busca en Google se va a encontrar con que lo definen como un director de cine que hace cine documental y usa elementos del dramatizado para sus películas, es decir los combina. Sin embargo, son las complejidades detrás de estos las que quiero perseguir, por supuesto, la puesta en escena, la capacidad que tiene para observar la realidad y quizás fracturarla en relación con la ficción, porque la incluye con una inteligencia tal en su relato que a veces parece invisible y espectral. Entender la realidad como un algoritmo que también se proyecta en las ficciones, a mí ya me parece un ejercicio potente y con potencial, no digo que esto es nuevo y jamás visto, digo que Minervini lo hace con tal destreza que puedo pensar que sucede de una manera orgánica, poco conducida y natural si se quiere. Como si el autor ya tuviera el chip para enfrentar la realidad y alimentarla con géneros, *plots*, pulsos, entre otros. Nació en 1970 en Fermo, Italia, y obtuvo un grado en economía y comercio, más adelante hace un doctorado en cine en Madrid y se radica en EEUU. Quizás la condición de migrante también es reveladora y sustancial para mi búsqueda, de un lado porque me pregunto por formas de hacer cine en movimiento, en traslación y que más allá de adaptarse busca y quieren que se adapten a ella, como una especie de migrante temerario, no sé si sea la mejor manera de llamarlo, pero por ahora así lo presento.

Los autores en colisión

Dominga Sotomayor: es una directora, productora y escritora de cine chilena, nació en Santiago en 1985. Proviene de una familia de artistas y su mirada cinematográfica es respetada y esperada en festivales de cine de índole independiente, aunque yo preferiría llamarlo de apetito extraño en la curaduría de sus títulos. Dominga propone una mirada meramente de ficción, pero lo hace operando desde una puesta en escena naturalista y documental. Sus tiempos se extienden con la vida y esto hace que su forma de hacer cine resulte relevante para dialogar con mi búsqueda.

Nicolás Pereda: autor México-canadiense nacido en 1982. Su obra persigue pistas y enclaves en algo que creo podríamos llamar la mexicanidad, esto lo hace visitando lenguajes contemporáneos que se plantean desde la puesta en escena y la su experimentación y también incluso como documento, el proceso de creación de sus películas y eso también es parte de sus películas. Documentar mientras hago ficción y con esto hacer cine. Documentar mientras ensayo con mis actores y esto es parte de su cine. Hacer cine de ficción sin que nos importe lo que se dice en los paradigmas y arquetipos de la ficción y hacer cine de ficción de esa misma manera. Nicolás también podrá alimentar el diálogo a través de Minervini los perendengues alrededor de su obra y el cine de la paciencia.

Abba Kiarostami: quiero iniciar diciendo que quizás este señor es de los autores más relevantes, reveladores y enormes de la cinematografía mundial. Nació en Teherán en 1940 y Murió en París hace apenas 5 años. Sobre su obra han escrito grandes autores preocupados por el cine y la filosofía, Jean-Luc Nancy es uno de estos. Autor ampliamente estudiado y con una obra que personalmente me parece esplendorosa. Intuyo que este señor sabía y sabe a qué me refiero cuando nomino

El cine de la paciencia. En su obra y en el estudio hechos por otros sobre ella, creo que encontraré elementos para obviamente seguir persiguiendo el diálogo con Minervini y los otros, pero también en su espíritu experimentador y aventurero, profundamente humano y cercano podré encontrar un no-lugar para hablar de eso que llamo y siento como un arte de la paciencia.

Marco teórico:

Política: Hannah Arendt, Myriam Revault d'allones.

EL OTRO: Lévinas

El rostro: Aumont

Metodología:

a. **Cinefilia/Cineísmo:** en este momento se hará un ejercicio de visualización de las películas *The Passage* (2011) y *Stop the Pounding Heart* (2013), con el fin de nutrir las posibles pistas de la obra de Minervini, se le pondrá a dialogar con otros pensadores en torno a la realidad, la vida y las formas de verla, en un diálogo demarcado por las categorías de análisis. Esta conversación demandará un ejercicio de lectura y re-lectura crítica, de comparación, confrontación y exegesis textual.

b. **Conversatorio/Interrogaciones:** propongo este ejercicio transversal de conversaciones y entrevistas con algunos autores para profundizar en la puesta en escena y en la dramaturgia, también para entender la percepción del otro desde la mirada del artista, en aras de entender su relación con el sujeto, la idea, el andamiaje técnico y la realización. Se contempla un ejercicio trasversal de diálogo (entrevistas y conversaciones) con los autores Roberto Minervini, Nicolás Pereda y

Dominga Sotomayor. Además, acudir a algunos textos alrededor del director Abbas Kiarostami.

c. Exégesis/Textualización: momento de cierre de la lectura a partir del diálogo de saberes y del ejercicio propio del intérprete de pensar, leer/ver, escribir, re-escribir, re-leer y comprender.

Cuerpo de la tesis

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1. EL NO-LUGAR: UNA POÉTICA PARA PERSEGUIR UNA IDEA

El rostro y todos los rostros

La imagen estacionaria o el caos

Mirar porque mañana todo se acaba

CAPÍTULO 2. GEOGRAFÍAS, POLÍTICAS SENSIBLES Y EL QUEHACER DE UN TERRITORIO

Entre campos y paredes

Militar cuando todo se hace oscuro

CAPÍTULO 3. EL SINDESTINO DE LOS MARGINALES. MILITANCIA Y DES-ORDEN ESTÉTICO

Los pecadores también se persignan

Sabotaje

EL CINE DE LA PACIENCIA. KIAROSTAMI SIEMPRE LO SUPO

Introducción

En el cine ha prevalecido el concepto del relato como fin primario, y atado a este, se ha desarrollado una máquina de producción que se centra en el cumplimiento de algunos objetivos: el plot, los antagonistas, la estructura narrativa, los pulsos y muchos otros elementos de índole prefabricado. Será necesario abandonar *el lugar* para establecer relación con los filmes en cuestión y con la obra de Roberto Minervini y los otros directores invitados, también con los diferentes elementos que bien podrán devenir de la creación escénica contemporánea, tales como la filosofía, la política y la estética. Los conceptos centrales de esta tesis estarán presentes en este texto a modo de declaratoria de principios.

Capítulo 1. El *no-lugar*: una poética para perseguir una idea

La ficción y la no ficción se cruzan, se mezclan y borran las fronteras entre la una y la otra, cada vez que así pueden. Esa forma tosca y tácita de rotular lo hecho y lo por hacerse, se desvanece y choca con miradas marginales, con formas distintas de hacer y enfrentar el proceso de creación cinematográfica. En este capítulo quiero presentar el concepto de *no-lugar* y, junto a él, caminar las posibilidades de lo cinestético que nada tiene que ver con la narración perfecta. Poéticas propias como la de Kiarostami y Minervini entrarán en conversación. También buscaré la forma de acuerdo con esta tesis para enunciar la ficción y la no-ficción.

El rostro y todos los rostros

En el rostro se extiende de manera inconmensurable el poder del primer plano, cuando hablamos de cine, filmar un rostro también es filmar un espíritu, una

mirada entre la vida y la muerte. Allí convergen la huella y el espacio posible. La sensibilidad del rostro entreteje el encuentro entre dos personas y dos mundos, así ocurren: la herida, la inducción de lo íntimo y la relación con el exterior, con el mundo del afuera. En este capítulo quiero andar la significación del rostro, quiero buscar en la dramaturgia y en la filosofía, valores atados a él, y finalmente, en la política quiero indagar por el trasegar de la diferencia y el inacabado apetito de los seres humanos por canibalizarse y agotarse entre los unos y los otros. Aparecerán el cansancio de una sociedad postapocalíptica y entregada a la extinción y el cine como figura y metáfora de la resistencia. Minervini también hace del rostro un elemento fundamental de su obra, su uso se esparcirá con fluidez por el cuerpo de este subcapítulo.

La imagen estacionaria o el caos

En relación con lo otro, la diferencia, el otro y el diferente, en este capítulo quiero partir del prejuicio de lo estanco para controvertir las formas arquetípicas, no se tratará de un formato que ponga en relación esto con lo otro, lo blanco con lo negro, etc., se tratará de un capítulo que persigue los abismos de la diferencia y su surgimiento como alternativa estética, política y social. Así las cosas, la imagen en movimiento se establece como herramienta para disentir y desagregarse, esto es, modelos de producción alternativa y búsquedas marginales y Minervini enfrentado a la sociedad norteamericana considerada de deshecho, donde acontecen poéticas y posturas que el director pone en escena.

Mirar porque mañana todo se acaba

La mirada es otro elemento que encuentro fundamental, en esta habitan los códigos y formas del quehacer de Minervini y los cineastas en cuestión. Allí también se conjugan los conceptos en desarrollo y lo hacen amparados en la obra de los autores. Este capítulo analizará la obra de Minervini en busca de su mirada propia y también conversará con la mirada personal de Nicolás Pereda y Dominga Sotomayor.

Capítulo 2. Geografías, políticas sensibles y el quehacer de un territorio

En este capítulo quiero que habiten de manera intensa los conceptos de sociedad y política. Aquí la escritura podría ampliarse hacia otros lugares del arte y lo ético-estético, para intentar ampliar los preconceptos en relación. Minervini aparecerá para hablar de su acercamiento como realizador a las preguntas de este capítulo. Así mismo, Kiarostami nos permitirá proyectar su relación política y poética con la producción cinematográfica en un país tenso en términos de libertades y oficios. La mirada por fuera del catálogo es la evidencia de lo antiestático, el teatro del testimonio, la liminalidad y los estados inconclusos en apariencia. Así las cosas, el territorio no se domestica porque es un animal herido.

Entre campos y paredes

Este capítulo me permitirá meterme en las posibilidades que bien podrían venir atadas al concepto de hibridación. La naturaleza y la biología me ayudarán a encontrar la definición apropiada para los intereses de la tesis. En este lugar podrían reunirse, en una primera instancia, todos los conceptos alrededor de los que gira la

investigación (política, militancia, otredad y *no-lugar*). Del otro lado está la posibilidad de los grandes campos y allí se pueden ubicar los cineastas que persigo y, por supuesto, el meollo de la investigación. Luego cómo y de qué se llenan estos campos y cómo se les recorre, será la tarea para los próximos capítulos.

Militar cuando todo se hace oscuro

Encuentro central el ejercicio político en el cine de Minervini, esa sociedad que pone en escena también es la evidencia de un mundo que se construye en otros lugares: en la ausencia de establecimiento social, en la apropiación de un mundo que por poco ni en las noticias aparece, en el ejercicio humano de interactuar con la cotidianidad y encontrar parábolas del orden de lo fantástico. Asimismo, el cine de Kiarostami será lugar para encontrar señas en la cultura iraní, Pereda en la mexicana y Sotomayor en la chilena. Y por supuesto, la obra no concebida como el mero ejercicio estético, sino también como arma para expandir las voces de los olvidados y condenados. Militar, ser seres políticos, hablar del desencuentro y permanecer como signo, militar cuando todo se hace oscuro.

Capítulo 3. El *sindestino* de los marginales. Militancia y des-orden estético

Este capítulo, como el punk, será grito estridente y desorden. Un rastreo del cine marginal permitirá abrir las puertas en varias direcciones, cineastas que fueron llamados pecadores por perseguir sus propias voces, las no formas de hacer cine y las formas de “pertenecer”, sentar precedentes y militar en el mundo de los

inconformes. Lo estético que también es lo feo, lo sucio y lo podrido, lo bello que no es luz y encuadre perfectos, sino también, antípoda y penitencia.

Los pecadores también se persignan

Para este subcapítulo partiré de una premisa que también conversaré con los autores en cuestión: para estar al margen se debió recorrer el camino del otro lado, o al menos entenderlo. No lo planteo como un tema de raíz, sino al contrario, como una consecuencia después de la pregunta general, por esto lo ubico en el capítulo 3 y a esta altura.

Sabotaje

En este caso, el sabotaje pretende la deconstrucción, persigue el rugido de quiénes han dinamitado las formas de hacer cine, ¿consciente o inconscientemente?, en tanto instrumento de resistencia cultural. Minervini podrá conversar con otros autores: Nicolás Pereda y Dominga Sotomayor. En principio, quiero conversar con los tres por separado y luego convertir los hallazgos en una especie de oráculo y el fresco de sus conceptos servirá para desentrañar el espacio dramático, el *no-lugar* y la “ausencia de lo hegemónico”, desentrañar la fuerza de lo distinto.

El cine de la paciencia. Kiarostami siempre lo supo

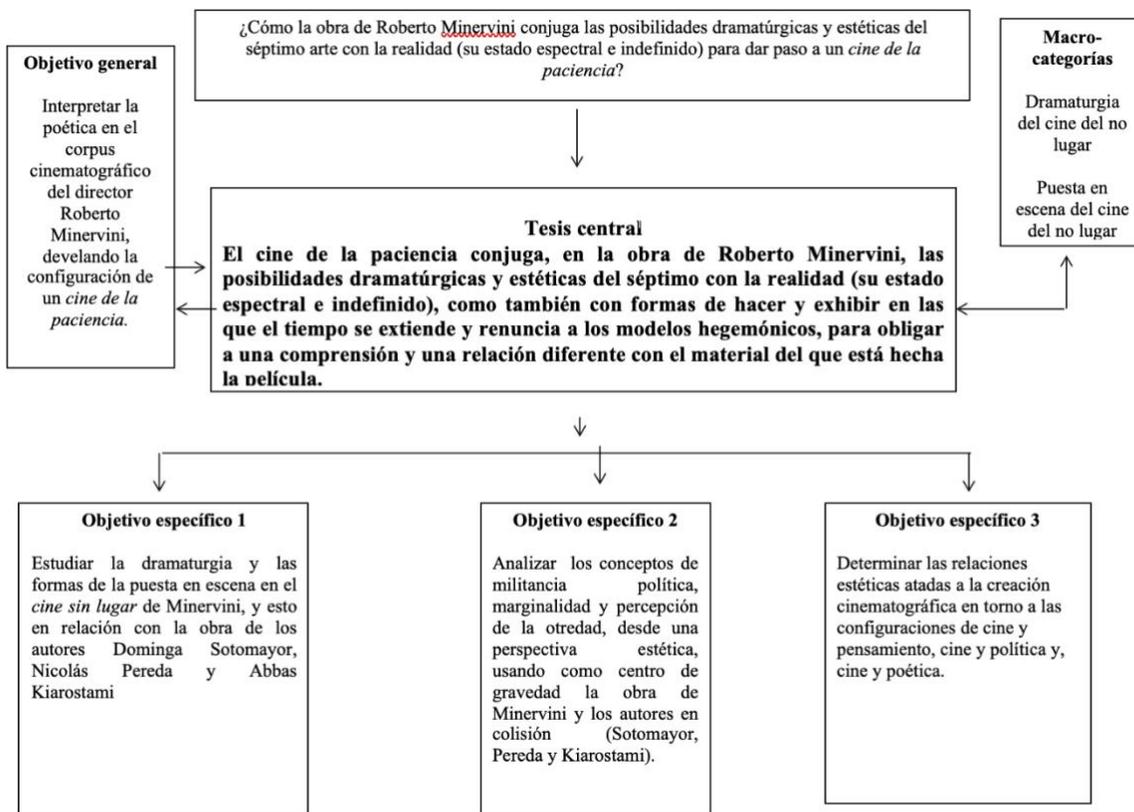
En este capítulo quiero desarrollar la “noción” de EL CINE DE LA PACIENCIA: el o la cineasta es mucho más que quien una película. Hay un traductor, un exégeta de sociedades y poéticas, un ser humano que no encuentra

felicidad ni en la extensión del poder, ni en el reconocimiento de los reflectores, sino en la posibilidad de descubrir a los seres cambiantes y multiformes que se mueven en todas las direcciones, acompasados por todos los ritmos y sufrientes de un tránsito que se opone a las fórmulas y al capricho de los estereotipos. Aparecerán vías alternativas de producción, investigación y desarrollo, militantes de los intersticios, lo no acabado como ejercicio expresivo y el accidente como insumo.

6. Cronograma

AÑO	1	2	3			
ACTIVIDAD/ SEMESTRE	1	2	1	2	1	2
Revisión de fuentes bibliográficas y filmográficas.	O	O	X	X		
Delimitación de campos temáticos y proyecto de investigación	O	O	X			
Investigación: Trabajo de campo personal. Cinefilia / Cineísmo			X	X	X	
Investigación: entrevistas. Conversatorio/Interrogaciones				X	X	
Escritura: Exégesis/Textualización			X	X	X	X

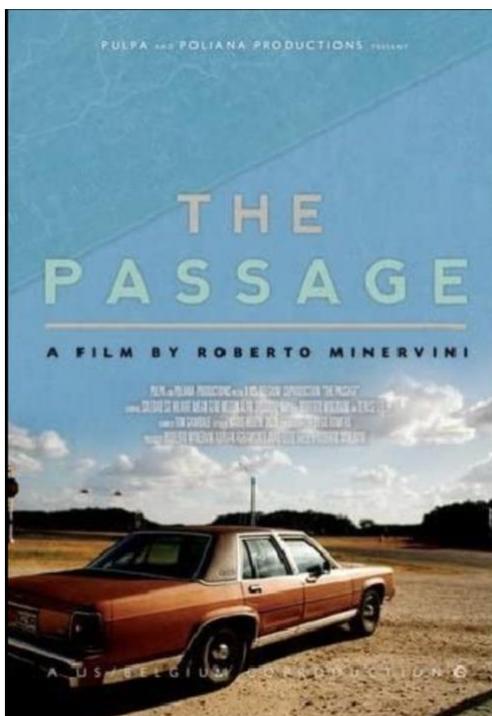
5- Tablas



CONCEPTUALIZACIÓN DE LAS CATEGORIAS

MACRO-CATEGORÍAS	CATEGORÍAS	Sub-categorías	PREMISAS
Dramaturgia y puesta en escena del cine del no lugar	Una poética para perseguir una idea	El rostro y otros rostros	
		La imagen estacionaria o el caos	
		Mirar porque mañana todo se acaba	
	Geografía, políticas sensibles y el quehacer de un territorio	Entre campos y paredes	
		Militar cuando todo se hace oscuro	
	El <u>sindestino</u> de los marginales. Militancia y desorden estético	Los pecadores también se persignan	
	Sabotaje		

6- Fichas técnicas de filmografía principal. Roberto Minervini.



Título	The Passage
Año	2011
Género	Drama – enfermedad – Road Movie
Duración	85 min
Idiomas(s)	Inglés
País(es)	Estados Unidos – Bélgica - Italia
Dirección	Roberto Minervini
Producción	Roberto Minervini
Guion	Roberto Minervini, Denise Ping Lee
Reparto	Josefina Barrios, Christin Carlson, Emma Carlson, Grace Carlson, Judah Carlson, Katarina Carlson, LeeAnne Carlson, Liberty Carlson, Linnea Carlson, Noah Carlson, Sara Carlson, Seth Carlson, Timothy Carlson, Wolff DeLong, Richard Dugger
Productoras	Pulpa Entertainment – Poliana Productions

PULPA
ONDAROSSA FILM and
POLIANA PRODUCTIONS
PRESENT



LOW TIDE (BASSA MAREA)

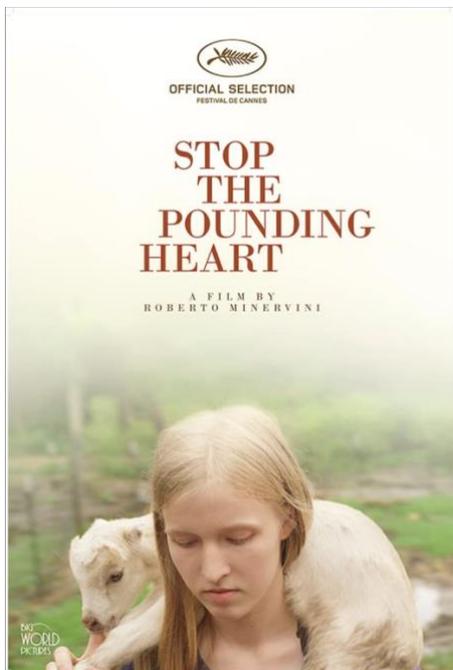


A FILM BY ROBERTO MINERVINI

WITH DANIEL BLANCHARD MELISSA MCKINNEY VERNON WILBANKS
CINEMATOGRAPHY Diego Romero EDITING Marie-Hélène Dozo SOUND Julian McKenna
SOUND EDITING Ingrid Simon SOUND MIXING Thomas Gauder COLORIST Wouter Suyderhoud
PRODUCED BY Denise Lee João Leite Luigina Smerilli A US/BELGIUM/ITALY coproduction
With the support of the HOUSTON FILM COMMISSION and the AUSTIN FILM SOCIETY

Título	Low Tide
Año	2012
Género	Drama – vida rural - adolescencia
Duración	92 min
Idiomas(s)	Inglés
País(es)	Estados Unidos – Bélgica - Italia
Dirección	Roberto Minervini
Producción	
Guion	Roberto Minervini
Reparto	Daniel Blanchard, Melissa McKinney, Vernon Wilbanks, Sid Kelton
Productoras	Poliana Productions

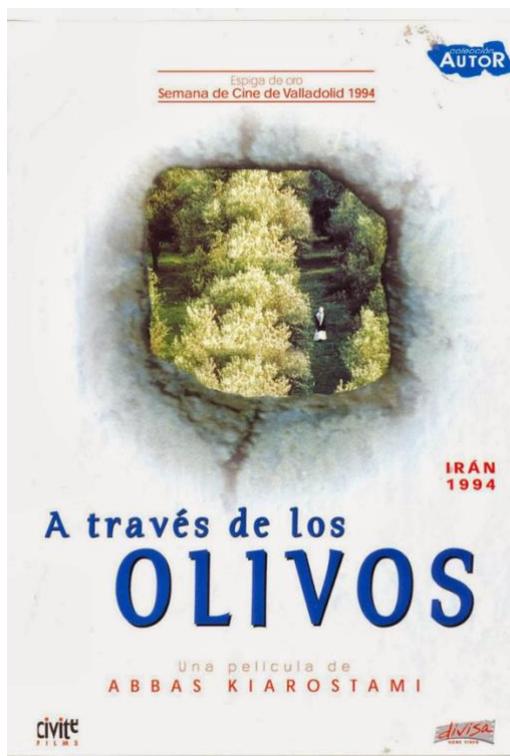


Título	Stop The Pounding Heart
Año	2013
Género	Drama – religión
Duración	78 min
Idiomas(s)	Inglés
País(es)	Estados Unidos – Bélgica - Italia
Dirección	Roberto Minervini
Producción	
Guion	Roberto Minervini, Diego Romero
Reparto	Sara Carlson, Colby Trichell, Tim Carlson, LeeAnne Carlson, Katarina Carlson, Christin Carlson, Grace Carlson, Linnea Carlson
Productoras	Pulpa Entertainment, Ondarossa Film, Poliana Productions, Houston Film Commission, Japage Investments

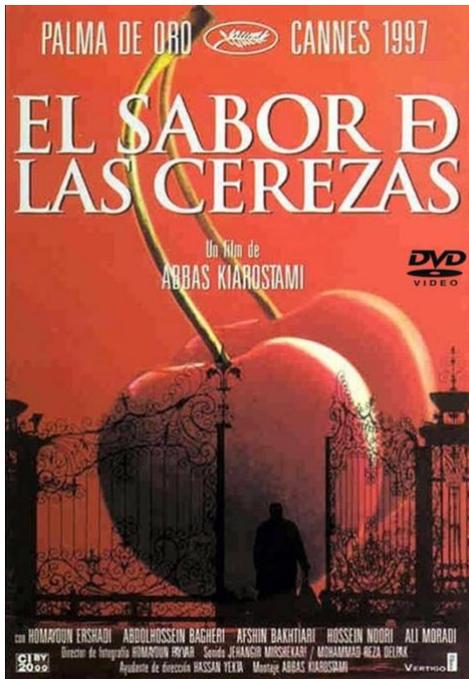


Título	The Other Side
Año	2015
Género	Drogas. Alcoholismo. Drama social. Vida rural (Norteamérica)
Duración	92 min
Idiomas(s)	Inglés
País(es)	Italia - Francia
Dirección	Roberto Minervini
Producción	
Guion	Roberto Minervini, Denise Ping Lee, Diego Romero
Reparto	Mark Kelley, Lisa Allen James, Lee Miller
Productoras	Agat Films, Okta Film, arte France Cinéma, RAI Cinema, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, CNC

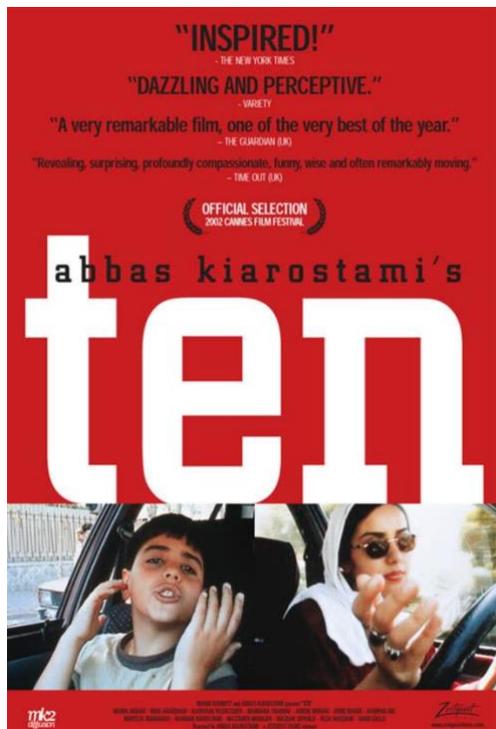
7- Fichas técnicas. Abbas Kiarostami.



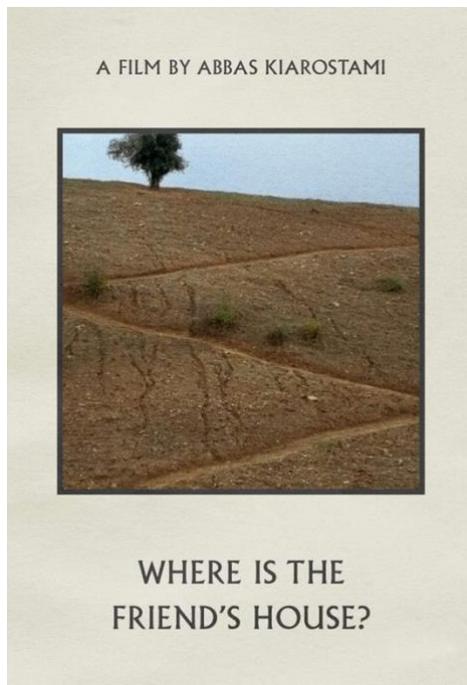
Título	A través de los olivos
Año	1994
Género	Drama romántico
Duración	103 min
Idiomas(s)	Farsi
País(es)	Irán
Dirección	Abbas Kiarostami
Producción	Abbas Kiarostami, Alain Depardieu
Guion	Abbas Kiarostami
Reparto	Hossein Rezai, Tahereh Ladianian, Zarifeh Shiva, Farhad Kheradmand, Mohamad Ali Keshavarz, Babek Ahmad Poor, Ahmed Ahmed Poor
Productoras	Ciby 2000



Título	El sabor de las cerezas
Año	1997
Género	Drama – Road Movie
Duración	98 min
Idiomas(s)	Farsi
País(es)	Irán
Dirección	Abbas Kiarostami
Producción	Abbas Kiarostami, Alain Depardieu
Guion	Abbas Kiarostami
Reparto	Homayoun Ershadi, Abdolrahman Bagueri, Safar Ali Moradi, Afshin Khorshid Bakhtiari, Mir Hossein Noori, Nisar Ahmad Ansari, Elham Imani
Productoras	Abbas Kiarostami, Ciby 2000

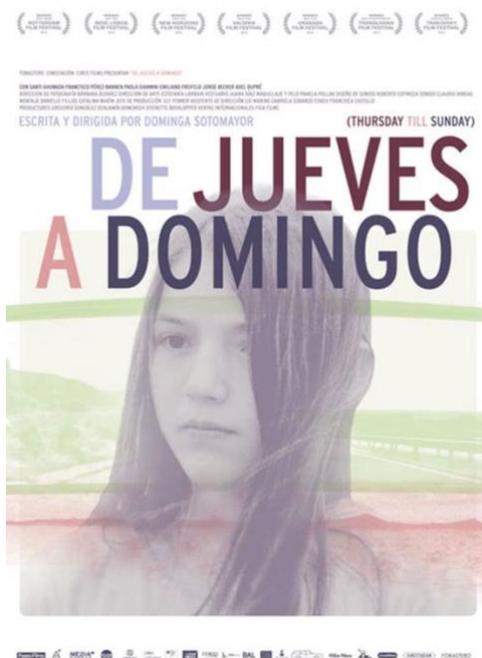


Título	Ten
Año	2002
Género	Drama
Duración	91 min
Idiomas(s)	Farsi
País(es)	Irán, Estados Unidos, Francia
Dirección	Abbas Kiarostami
Producción	Abbas Kiarostami, Marin Karmitz
Guion	Abbas Kiarostami
Reparto	Mania Akbari, Amin Maher, Kamran Adl, Roya Arabshahi, Amene Moradi, Mandana Sharbaf, Katayoun Taleizadeh
Productoras	Abbas Kiarostami, Key Lime Productions, MK2 Productions, Zeitgeist Films



Título	¿Dónde está la casa de mi amigo?
Año	1987
Género	Drama - Infancia
Duración	83 min
Idiomas(s)	Farsi
País(es)	Irán, Estados Unidos, Francia
Dirección	Abbas Kiarostami
Producción	Alireza Zarrin
Guion	Abbas Kiarostami
Reparto	Babek Ahmad Poor, Ahmed Ahmed Poor, Kheda Barech Defai, Iran Outari, Aît Ansari
Productoras	Alireza Zarrin

8- Fichas técnicas. Dominga Sotomayor.

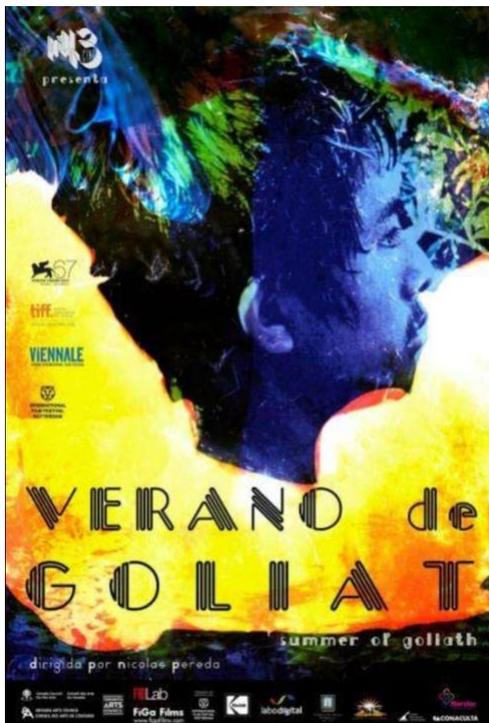


Título	De jueves a domingo
Año	2012
Género	Drama – Familia – Road Movie
Duración	96 min
Idiomas(s)	Español
País(es)	Chile
Dirección	Dominga Sotomayor
Producción	Gregorio González, Stienette Bosklopper, Benjamín Domenech
Guion	Dominga Sotomayor
Reparto	Santi Ahumada, Emiliano Freifeld, Paola Giannini, Francisco Pérez-Bannen
Productoras	Productora Forastero, Cinestación, Circe Films



Título	Tarde para morir joven
Año	2018
Género	Drama – adolescencia
Duración	110 min
Idiomas(s)	Español
País(es)	Chile, Brasil, Argentina, Países Bajos, Qatar.
Dirección	Dominga Sotomayor
Producción	Dominga Sotomayor, Rodrigo Teixeira.
Guion	Dominga Sotomayor
Reparto	Demian Hernández, Antar Machado, Matías Oviedo, Antonia Zegers, Eyal Meyer, Magdalena Tótoro, Alejandro Goic, Andrés Aliaga, Gabriel Cañas
Productoras	Cinestación, RT Features, Ruda Cine, Circe Films

9- Fichas Técnicas. Nicolás Pereda.



Título	Verano de Goliat
Año	2010
Género	Drama – vida rural
Duración	76 min
Idiomas(s)	Español
País(es)	México, Canadá, Países Bajos.
Dirección	Nicolás Pereda
Producción	Nicolás Pereda, Andrés Castañeda
Guion	Nicolás Pereda
Reparto	Gabino Rodríguez, Teresa Sánchez, Harold Torres
Productoras	Chinfa Films, Santas Producciones e IMCINE



Título	Mi piel, luminosa
Año	2010
Género	Drama – vida rural
Duración	39 min
Idiomas(s)	Español
País(es)	México, Canadá.
Dirección	Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez
Producción	Nicolás Pereda, Gabino Rodríguez, Andrea Bussmann, Garbiñe Ortega
Guion	Nicolás Pereda y Gabino Rodríguez
Reparto	Mario Bellatín, Teresita Sánchez
Productoras	

10-Fichas Técnicas. Adicionales.



Título	Los cuentos de la luna pálida
Año	1953
Género	Drama fantástico
Duración	96 min
Idiomas(s)	Japonés
País(es)	Japón
Dirección	Kenji Mizoguchi
Producción	Daiei
Guion	Matsutarô Kawaguchi, Yoshikata Yoda.
Reparto	Machiko Kyô, Mitsuko Mito, Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, Eitarô Ozawa, Eigoro Onoe, Ichisaburo Sawamura, Ryôsuke Kagawa, Sugisaku Aoyama.
Productoras	Daiei