laFuga

Jeannette Muñoz

“Me interesa destacar lo que no es visible”*

Por Felipe Blanco

Tags | **Cine experimental** | **Procesos creativos** | **Crítica** | **Chile** | **Suiza**

Radicada desde hace años en Suiza, la chilena **Jeannette Muñoz** ha construido una obra visual a partir de retazos, de pequeñas imágenes que a lo largo de más de quince años constituyen aún un proceso inconcluso. Su forma de trabajar se fue articulando desde la fotografía análoga hasta el formato de 16 milímetros y en ese trayecto, la emulsión, la exposición a la luz y el proceso invisible de fijado de la imagen se transformaron en su material de trabajo y, a partir de ellos, en una reflexión permanente sobre el cine como fragmento.

Desde ahí su trabajo fílmico se ha construido a partir de proyectos abiertos aún en desarrollo de los cuales **FICValdivia**exhibió *Envíos*, un serie de cartas visuales destinadas a diferentes artistas que la cineasta comenzó en 2005 y que hasta la fecha acumula 34 cortos. En el mismo sentido, Puchuncaví, que comenzó en 2014 y sigue reformulando hasta hoy, es una observación de coexistencia cotidiana de los veraneantes de esa zona dominada por refinerías que han contaminado el paisaje y el entorno donde conviven los veraneantes.

Filmados sin sonido, ambos trabajos dieron cuenta de una persistente reflexión por la naturaleza misma del plano y su papel en descubrir formas de relación no visibles a simple vista.

¿Cómo te acercaste al formato cinematográfico?

Estudié arte en la Universidad de Chile y fotografía, entre otras cosas. El dibujo y fotografía eran mis intereses. Realicé fotografía experimental durante un tiempo fabricando mis propias emulsiones, ciento por ciento trabajo en laboratorio, todo estaba hecho a mano, incluso el revelado.

¿En ese tiempo tu inclinación era figurativa o no figurativa?

No es que en lo artístico lo divida, sino que pienso mucho en lo que hago a nivel conceptual. Entonces, por un lado me interesaba la materialidad de las emulsiones y todo eso, que es muy interesante para mí porque no se puede controlar mucho y tienes que dejarte llevar un poco por lo que pasa. Y por otro lado estaban las temáticas, que en esa época eran un poquito cinematográficas, porque me interesaba la interacción entre series de fotos, pero con acciones…

Como en el stop motion.

Es como cuando tomas cuadro por cuadro y se genera un espacio invisible entre una imagen. Esa era mi temática en ese tiempo. Aunque también hice retrato y todos los formatos posibles cuando se está estudiando, pero luego me interesé por esta cosa de los fotogramas. Cuando egresé obtuve el premio Henri Matisse, de la Embajada Francesa, que era una beca para ir a estudiar a Francia. Fue allí donde conocí el cine experimental.

¿Cómo se traspasa este interés por la materialidad al formato de 8mm o 16mm ya trabajando en cine?

Mira, tengo una anécdota. Cuando decidí comenzar a trabajar en cine decidí consultar con mis profesores en esa época en Zúrich, y con los técnicos de la universidad en la que estaba y todos me

dijeron que no me orientara por el análogo porque tenía fecha de muerte y me aconsejaron orientarme al digital. Y ésa fue precisamente la razón por la que elegí lo análogo. No me interesó lo digital, sino algo que está muriéndose, lo que al final no era cierto porque había mucha gente en ese tiempo trabajando con imagen análoga.

¿Cómo se reorienta tu trabajo a partir de ahí?

Yo trabajo con 16mm, esa es mi materialidad, una cámara Bolex, que me permite todo tipo de opciones porque tiene obturaciones que van desde imagen por imagen hasta 50 imágenes por segundo, además de zoom y motor, es decir, me permite hacer tomas muy largas, cortas y es una cámara relativamente liviana que la cargo en una mochila. Eso además de un mono pie. La materialidad es la película de 16mm y el casete que dura tres minutos. Eso es con lo que cuento.

¿Entonces son las limitaciones de ese formato lo que más te interesa?

Sí. El asunto es que cuando se elige trabajar en 16mm, esas son las opciones que hay, o tienes tres minutos para filmar o tienes 12. Yo filmo in situ, las películas las genero en el lugar y casi no hago postproducción. Es decir, lo que se ve es lo que salió de la cámara y estructuro la película en el momento en que la voy filmando, pensando 'cómo voy a terminar, para dónde voy, qué elipse hago', entonces, los tres minutos sirven porque es una unidad que me permite trabajar.

Y antes de eso ¿desde dónde vienen las ideas visuales que desarrolladas en el rodaje mismo?

A mí me interesa mucho más trabajar dentro de un proceso. En ese sentido *Envíos* y *Puchuncaví* son dos trabajos de larga duración, de muchos años en los que lo que me interesa es el proceso y no cómo va a terminar. Para mí es otra manera de ver el cine, de verlo en fragmentos. El cine para mí es fragmentario. Yo filmo en fragmentos, tengo tres minutos y en ellos los voy uniendo o los presento como fragmentos válidos en sí mismos, pero esa parte que es más racional del trabajo me permite una libertad muy grande, porque en *Envíos* puedo hacer lo que quiera, pero sí hay ciertas condiciones que me puse: deben ser cartas fílmicas y que estén dedicadas a alguien.

¿Qué te interesó de este formato dialogante y de mayor intimidad?

Yo filmé muchos años sin saber por qué y para qué. Y cuando pensé en para qué hago estas películas, la respuesta fue para compartirlas con un público, con una persona, compartir mis visiones y pensé 'qué lindo sería poder dirigirme a personas concretas', la idea de hacer algo para comunicarme con otra persona. Para mí el cine es comunicación, así que fue natural que llegara a eso. Y así hice el primer envío y no paré más. Actualmente llevo 34.

Viendo *Envíos* y tus otros trabajos se siente esa idea de fragmentación incluso en las acciones internas que no alcanzan a completarse en el encuadre. En gran medida eso impide relacionar fluidamente un plano con otro. En ese sentido, tus películas están muy cerca de las reflexiones de Dziga Vertov, especialmente en tu idea de ese espacio entre dos imágenes. ¿Cómo trabajas esa dinámica inconclusa del movimiento?

Es cierto. Cuando te pones a ver imágenes de los orígenes del cine, son imágenes fijas, que se hicieron poniendo una cámara frente a algo que se está moviendo. Eso es muy interesante, la fuerza que tiene esa imagen, el tren que viene o la gente saliendo de la fábrica, eso para mí tiene una potencia visual enorme pero que no está completada, el cineasta no la completa, no te dice 'aquí viene algo', no te lleva para ninguna parte, sólo te lo muestra y eso es lo que yo hago muchas veces. Yo me quedo en un lugar a ver qué pasa, cómo se mueven las cosas, qué sucede con lo que yo estoy filmando en una toma fija. Tengo muchas tomas que son una sola toma fija porque espero, espero a ver qué pasa en la escenografía que se mueve sola. Eso tiene que ver con los orígenes del cine y es una reflexión mía de buscar esa potencia que es la imagen misma que no está manipulada. Es sólo lo que ocurrió, lo que se ve.

Ayer decías que te interesaba cuestionar al cine como medio. Háblame un poco más de ese propósito y desde qué mirada esperas lograrlo.

Me interesó desde el principio esta especie de acumulación, porque los cineastas trabajamos así, acumulando imágenes, escenas, etc. Entonces, el propósito más común es que con todas esas escenas armas una película. Mi cuestionamiento es plantear qué otras posibilidades hay si no vas a hacer una película, qué puedes hacer con ese material. Es por eso que tampoco trabajo con sonido, salvo escasas ocasiones. El sonido no apoya a la película, es independiente de ella y yo los presento juntos para ver qué pasa entre ellos, porque tampoco me interesa manipular la situación. En ese sentido mi visión del cine es muy purista, me interesa la imagen como imagen.

El sonido puede producir continuidad donde tú quieres que haya fractura.

Para mí el sonido es una especie de manipulación, positiva, pero es una manipulación. El sonido acentúa ciertas cosas que tú quieres que en tal momento sea más fuerte, que en otro momento sea más suave y para mí lo más importante es el sonido que cada persona tiene internamente, el sonido que cada persona puede aportar a la película, porque para mí todo esto es un proceso para llegar a una película, no es todavía una película. Entonces, el proceso de hacer una película implica que tú tienes que involucrarte, que tienes que trabajar un poquito porque pasa solo… o no pasa. A veces el espectador se aburre, porque no estamos acostumbrados a involucrarnos, a dejarnos llevar y a participar por nuestra cuenta. Estamos acostumbrados a que nos guíen y nos diga cómo participar y puede ser una experiencia súper buena porque eso también es cine, pero yo quise venirme por el otro lado que es más riesgoso, porque entrego menos, pero me interesa más si alguien después se me acerca y me dice, 'sabes qué, esto era como algo que viví cuando era chico y me involucré desde ese punto de vista, desde mi propia experiencia'.

Sin embargo, en tus películas hay muchos elementos asociados al cine narrativo: hay ralentí, hay sobreimpresiones, hay desenfoques, se usan marcos naturales para cerrar más el encuadre, estrategias que forman parte del lenguaje convencional.

Por supuesto. Para mí el cine es un instrumento, y todo el lenguaje que se ha desarrollado desde el comienzo también me pertenece y yo lo uso. Es fascinante porque a través de eso uno logra su propio lenguaje y eso también es un proceso hacia tu propia película. Yo no estudié cine, así que mi aprendizaje fue mirando todo lo que encontré y después practicándolo.

¿Qué artistas te interesaron en ese proceso formativo?

Poetas.

¿Más que artistas visuales?

La literatura me interesa porque tiene un poco de eso que a mí me gusta provocar. Cuando tú lees una carta en el fondo tú lees tu propia carta, la escribió una persona dirigida a otra que tú no conoces o que no viviste, pero tú te formas tu propia impresión, te emocionas porque es algo que tiene que ver contigo. Esas cosas me interesan y ocurren más en la literatura que en el cine, esa cosa oculta que puedes aportar tú mismo y que te emociona.

Háblame un poco de *Puchuncaví*, que es una película con una contingencia mayor en estos días luego de la contaminación en la zona. ¿Cuál es el origen de esa obra?

El origen es otra película que filme en Berlín y que se llama *Strata of natural history*. Que surgió cuando fui a investigar a Berlín todo lo histórico que había allí, los estratos que uno puede encontrar. La palabra estrato viene de la geología, pero a mí me interesó eso que está invisible pero que está presente. Esa película me motivó a buscar otro lugar en el que yo pudiera hacer visible o tratar de visualizar los diferentes estratos que existen y me acordé de Ventanas, zona que había visitado anteriormente, y de algo que me impresionó cuando estuve allá, que fue ver dos niveles: el de las industrias y el nivel de la gente que vacaciona.

Que en la película parecen habitar mundos paralelos.

Claro, son mundos paralelos pero que coexisten, que están en el mismo lugar pero no se topan. El mundo industrial contamina pero la gente hace sus vacaciones allí. Si uno lo piensa es muy especial lo que pasa en ese lugar. Claro, la dimensión política de la responsabilidad de las autoridades respecto de la gente que vive o veranea ahí es inmensa, pero está también la otra parte que es la gente que es capaz de convivir con eso y no lo escucha, porque cuando estás allí es un ruido de las industrias inmenso, la contaminación es inmensa, pero la gente vacaciona, va con sus niños de la mano, como en cualquiera otra playa del mundo.

Al ver la película me pareció que la ausencia de sonido ayuda a que las imágenes se distancien entre sí y en donde los objetos y las personas operan como naturaleza muerta. Ahí veo una intención política muy clara y creo que *Puchuncaví* **es mucho más política que** *Envíos*. **Si bien no es narrativa hay un arco retórico que se completa, por ejemplo la idea de abrir y cerrar con un perro, que está haciéndose el muerto en la playa, idea que se puede entender como un comentario literal.**

Bueno, ese perro es parte del azar de filmar como filmo.

Pero la decisión de dónde poner al perro en el juego de imágenes sí es tuya.

Sí, porque como son fragmentos hice con ellos una composición para mostrar acá en Valdivia. En este caso reuní aquellos fragmentos que podían tener mayor significación para mostrar acá y en los que yo pueda visualizar los distintos niveles que me interesan. Está el balneario, la industria, pero también la geología, las ventanas, la fauna... es decir, son muchos niveles y hay muchos más y si en algún momento se me ocurre, porque las hice, incluir grabaciones de sonido lo voy a hacer como fragmentos sin imagen, porque sería lindo escuchar solamente y no ver nada, que la pantalla se vaya a negro y sólo escuchar. Eso es también un nivel específico y potente. Es político, porque mi trabajo es político en general, muy político, porque yo no trabajo con el mainstream, no me interesa hacer ese tipo de películas, me interesa destacar lo que no es visible. Si no pudiera hacer eso creo que no me interesaría el cine. En ese sentido es político, porque tomé decisiones muy radicales y que no se venden.

Como citar: Blanco, F. (2019). Jeannette Muñoz, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2025-08-13] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jeannette-munoz/960