laFuga

El mensaje en la botella. Encuentro con Trinh T. Min-ha

Por Roberto Collío, Tiziana Panizza

Tags | **cine autobiográfico | Cine documental | Cine político | Documental etnográfico | Deconstrucción | Poscolonialidad | Entrevista | Estados Unidos | Vietnam**

Trinh T. Minh-ha es directora de cine, escritora y compositora de música de origen vietnamita. Es, además, académica en la Universidad de Berkeley. Su obra ha destacado a lo largo de las últimas décadas por desarrollar un acercamiento a temáticas como la identidad, el género, la construcción del otro o la historia desde una perspectiva crítica y experimental, abriendo espacios entre el documental, el cine autobiográfico, el cine etnográfico desde una perspectiva deconstructiva. Su obra ha impactado fuertemente en el debate cinematográfico contemporáneo, incidiendo en una crítica de la mirada post-colonial, con obras como Reassemblage (1982), Surname Viet Given Name Nam (1989), Naked Spaces: Living is Round (1985), Forgetting Vietnam (2015). Así también su obra consta de instalaciones multimediales, textos críticos y ensayos.

Durante el año 2021, el festival de cine ARICADOC, le dedicó una completa retrospectiva, así como se llevó esta charla acompañada por Roberto Collío (programador del festival) y Tiziana Panizza (cineasta y docente). En nuestra actual edición la hemos transcrito en su integridad para ser consultada. El registro puede consultarse en https://www.youtube.com/watch?v=DrjzgDFu_GI

Roberto Collío: Hola a todos y todas quienes estén encontrando este mensaje en la botella arrojado al mar. Mi nombre es Roberto Collío, soy el jefe de programación del Festival Internacional de Documentales de Arica, AricaDoc.

En esta ocasión tengo el agrado de presentar esta actividad paralela que hemos preparado para ustedes, en esta cuarta edición del festival, donde hemos podido conversas con una de las realizadoras de quien estamos programando una completa retrospectiva de su trabajo, me refiero a la artista, escritora, compositora, investigadora y docente vietnamita Trinh Minh Ha. Quien, junto a Tiziana Panizza, docente, investigadora y cineasta nacional muy reconocida, estarán intercambiando reflexiones y pensamientos en torno al cine y, quizás, otras cosas más. Espero que lo disfruten tanto como lo disfrutamos nosotros. También los quiero dejar invitados a seguir viendo esta programación que con mucho cariño hemos preparado para esta edición del festival.

Tiziana Panizza: Primero, quiero preguntar por tu nombre, porque es Trinh Minh Ha. ¿Es tu nombre Minh Ha? ¿Cómo te llaman tus amigos?

Trinh Minh Ha: Sí, Trinh, en Asia, así como en otras partes del mundo, tu apellido viene antes y tu nombre al final. Mucha gente tiene problemas con eso aquí, en Estados Unidos, porque no pueden darlo vuelta. Por esta razón, muchos otros vietnamitas que viven en Estados Unidos cambian el orden de su nombre, pero yo lo mantengo igual porque el nombre también es un acto político. Creo que esa es la razón por la que lo mantuve. La gente que me conoce me llama por mi nombre de pila, Minh-Ha. Me encantaría que me digas simplemente Minh-Ha. Trinh es el apellido. Existe toda una dinastía de gente con el apellido Trinh en Vietnam, no es un nombre raro. Así que prefiero que me llames por mi nombre.

Panizza: Primero que todo, muchas gracias por tus películas inspiradoras. Quizás para partir, una preguntar sobre cómo comenzar. ¿Cómo se manifiesta la película en ti? ¿Cómo lo reconoces? ¿Se revela en el proceso de investigación? ¿O es una imagen particular que te interesó? ¿O quizás esa imagen desencadena un proceso, o quizás un set de preguntas caóticas?

Trinh: Sí, es una pregunta magnífica. Lllega a mí de maneras diversas. A veces llega antes como imagen. En *A Tale of Love* (1995) tenía la imagen de un campo dorado en la noche, con la luna al fondo. Esta era la imagen que quería en la película, y de alguna forma, inspiró la película completa. Otras veces llega en forma de enunciado, de alguien que me encontré, pero tiene que ser algo fuerte. La gente siempre me pregunta si es que... Mis amigos en el Líbano dicen: ¿Puedes ir al Líbano y hace una película ahí? Y no, no soy una reportera que puede cubrir un lugar, una historia, no es mi acercamiento. Tiene que haber algo que gatille, algo fuerte, una situación fuerte que me afecte. No sabes exactamente por qué, pero se queda contigo y te sigue.

Así es cómo empieza. Después, en el proceso sigue. No puedo decir de inmediato que es una película, es más bien algo que gatilla otra cosa en ti. En el proceso, una película siempre se hace sobre la marcha, no viene antes. Puedes investigar todo lo que quieras, y siempre lo hago, pero lo considera como una parte de algo que te puede servir de insumo. Pero no es algo que gatille la película. Es algo que está ahí para tu conocimiento, pero el conocimiento no sirve de nada a menos que hagas algo con él. De esa forma, es en el proceso que se convierte en una película.

El proceso que sigo es de una multiplicidad de elementos. Nunca pongo la imagen en primer lugar, ni tampoco el texto escrito, o un enunciado o comentario, o la música. Son todos elementos que llegan en el proceso. Tienes el material, tienes mucha música para usar con el material que tienes en mente, pero nunca está sometido a la imagen. No está ahí para ilustrar algo, solo es música. También puedes tener un texto que salió ahí, de la situación de la película, porque yo escribo antes y durante el proceso de rodaje, y también en la edición. Hay muchas etapas de escritura que se van juntando. Cuando llegas a la mesa de edición, todo esto se mezcla de maneras inesperadas, incluso para ti. Si yo misma no lo esperaba, también lo será para quien lo vea.

Panizza: Entiendo que estos materiales que describes como varias cosas, imágenes, sonidos, relacionados al lugar donde estás filmando, pero, por cierto, eres tú quien los recolecta y busca situarlas en el montaje. ¿Cuál es la relación entre los materiales en la práctica fílmica y la subjetividad?

Trinh: Para mí, cuando me detengo en algo, no lo sé antes de empezar la película, pero cuando me detengo en algo, ese algo crece todo el tiempo en la película. Entonces, la dimensión de aquello en que me detuve toma otras dimensiones, una dimensión reflexiva, una habla con la otra, etc. Se vuelve una multiplicidad, pero no es una multiplicidad completamente caótica, de hecho, es bastante rigurosa. Creo que esa es la diferencia con situaciones en las que la gente ve mis películas por primera vez y quedan perplejos, me dicen: "Si vas a San Francisco, podrías haber hecho la misma película". Y les digo: "Sí, podría hacer una película en San Francisco, pero sería totalmente diferente". Porque es San Francisco, si te detienes en algo ahí, tendrá otra dimensión.

Pero son elementos que tienen muchas relaciones entre sí, sin que tú te conviertas en el centro. Creo que esa es la diferencia entre lo que la gente llama "películas de ensayo" y el tipo de películas que yo hago, porque no estoy al centro de todo. Soy una especie de centro vacío donde la cosas se reúnen y conversan entre sí. Pero no es que haya un subjetividad central, una subjetividad individual, como normalmente piensa la gente al hablar de "películas subjetivas". En este caso, las películas son el material que aparece cuando estás rodando. La mayor parte del tiempo, no son situaciones o acciones dramáticas, son la vida ordinaria. Pero, ¿cómo se captura la vida corriente? Eso hace la diferencia.

Panizza: Pero, ¿Cuándo sientes qué puedes empezar a filmar en cierto lugar? ¿Cuándo es el momento para filmar, cuándo sientes que ya estás realmente en ese lugar, como para comenzar?

Trinh: De nuevo, es una gran pregunta. El tipo de pregunta que normalmente no me hacen, porque la gente no se interesa tanto en los orígenes, en los primeros momentos, y creo que los primeros momentos son grandiosos, es muy inspirador. Creo que sí, de varias formas, cuando vas a un lugar, sabemos que la actitud convencional del documental es que vas, investigas, filmas al sujeto, etc. En mi caso, como dije, no tengo ideas hechas, llego y trato de conectar con la vida diaria de la gente, sea la vida dentro de sus casas o en las calles, estás conectando con eso. Empiezas a ver las cosas que consideras muy propias de esa cultura, lo que es bastante diferente de dar un vistazo general, llegar y tratar de ilustrar una idea o concepto que tienes, acá estás conectando.

La gente normalmente evita mostrarse demasiado a sí misma, porque el cineasta no debe ser más grande que el sujeto, es algo que asusta a los antropólogos. Pero, sin tener que aparecer más que tu sujeto, en mi caso, como no tienes un centro al que vas uniendo todo, en realidad empiezas a conectar con lo que te rodea. La mayoría de las veces llegas con las manos vacías, no traes algo previo para ilustrar o que tengas la preocupación de no poder mostrar, es simplemente lo que suceda. Si te llama la atención, se convierte en algo significativo. Entonces, solo conecto con el espacio que me rodea. Puedo estar frente al rostro de una mujer un rato, podemos hablar o lo que sea, y cuando siento que estoy cómoda en ese lugar, puedo empezar a filmar.

Eso no significa que no esté mirando a la cámara o que no esté consciente de ella, al contrario, hay que estar consciente de que existe este elemento. La cámara está ahí en presencia de la persona que está filmando, esa es la dimensión reflexiva que traigo a la película. Mis películas no tratan de borrar la presencia de la cineasta para destacar al sujeto, si no que se trata de un encuentro entre ambos, siempre están interactuando a través de la cámara. La cámara se convierte en una presencia fuerte que permite nuestra interacción.

Panizza: En ese sentido, a veces en tus películas en Vietnam o Japón, las imágenes reflejan que estás en un estado de inmersión, como mencionaste. Incluso pareciera que no hay edición entre las imágenes, sino una decisión de dejar lo que está "editado en cámara". Entonces, nuevamente, la idea de esta presencia consciente mientras se filma. ¿Es posible referirse a esto? ¿O pertenece al terreno de lo innombrable?

Trinh: Creo que hay muchas cosas innombrables que son importantes. Podemos acercarnos o rodear algo, la forma en la que hablamos es una forma de rodearlo. Hay muchas cosas inexplicables, no se pueden abordar con una lógica racional, solo aparece e interactúa con o sin ti, es algo importante. Respecto a tu punto, creo que puedes sentir, por ejemplo, la energía de alguien, o puedes sentir a alguien en el plano durante ese momento, es algo que ocurre en la cámara. Creo que eso es muy perspicaz, porque, cuando filmo, como no tengo una idea previa de lo que hay que hacer, siempre estoy en el momento. Entonces, lo que me sucede a mí, o frente a mí, es algo que aparece sin mi control.

Por eso en mis películas, como en *Naked Spaces: Living is Round* (1985), tienes planos largos y planos cortos, pero la mayor parte del tiempo puedo hacer 2 o 3 tomas como máximo. Con la llegada del digital es muy diferente al análogo. En análogo, solo hago 2 o 3 tomas, pero siempre escojo la primera. La primera muestra las dudas, muestra cómo el cuerpo reacciona, y esto se traduce en la imagen, la vacilación de las imágenes, eso solo pasa en el primer momento. Incluso cuando tengo más control, puedo ir desde un punto al otro de manera más profesional, normalmente no escojo eso. Escojo los que tienen dudas, vacilaciones. Esto es importante, porque enseña cada imagen como tiempo presente. La mayor parte del tiempo la gente se olvida de eso, y también olvidan que cada imagen es una memoria. El tiempo presente y la memoria no se contradicen, que la gente considere lo que está en pantalla como lo que sucedió de manera exacta, es porque se olvidan del presente. Ese es un tiempo de consumo, de proyección.

Panizza: En tu hermoso texto "No detengas en la oscuridad" [1] , que se refiere a tu forma de hacer cine, has escrito: "Recuerda las reglas del "paso nocturno", no te detengas en la oscuridad o te perderás. Muévete al ritmo de tus sentidos". Quizás en los de filmación hay momentos de certezas y tiempos de confusión, como en la vida real, pero quizás perderse es algo bueno, siempre y cuando sigamos andando, pero con otros sentidos. ¿Cuál es el rol de la intuición en tu cine?

Trinh: Desafortunadamente, en Occidente la palabra "intuición" a menudo es otorgada a mujeres. Y para una "minoría oprimida", para la gente del primer mundo, rara vez se les da la intuición. La gente tiene diferentes conocimientos, diría que hay una diversidad de formas del saber. Tienes el conocimiento racional, por ejemplo, pero también hay cosas en el terreno de lo que llaman sabiduría, la sabiduría es otro tipo de conocimiento. La intuición también.

En lugar de utilizar la palabra intuición, yo diría lo que dijiste recién, que tienes que confiar en diferentes formas de acercarte a lo que te rodea, en lugar de siempre tratar de saber el significado de algo en una película. La gente busca el significado, "¿qué significa esto?". Si no se entiende, entonces la película no vale nada. Si fuese siempre así, ¿cómo se avanza en la vida cuando no está todo claro?

Por ejemplo, aquí en California con las alarmas de incendio, nos cortaron la luz. Esto es algo que tenemos que aprender incluso en un contexto urbano, donde no lo esperas hasta que te pasa, hablando en un sentido material.

Pero el reino de lo invisible es inmenso, al igual que el reino de lo innombrable. Todos estos niveles coexisten con la realidad que conocemos. Algunas personas prestamos atención a eso. Podemos sacar antenas para alcanzar esos reinos. Pero también hay gente que solo se queda con lo visible y lo material, rechazando todo lo que entre en eso. Por eso existe esta lógica dominante en relación a la gente del "tercer mundo" o la gente indígena, o las mujeres, por ejemplo. Por eso hay que utilizar este término con cuidado, para no entrar en esa categoría de forma inmediata. Si es que hablamos de conocimiento, hay que hablar de diferentes tipos de conocimientos y acercamientos. Hemos sido empobrecidos por no conocer diferentes formas de acercarnos, nos quedamos pensando que solo existe una manera de entendimiento.

Panizza: En este territorio, los mapuche le llaman "newen" a la energía vital, es también la palabra para el "fuego del corazón". Los aimara y los quechua le llaman "chama". Me refiero a esto porque tu usas la palabra "savia" en una manera similar. Has dicho: "Para usar una imagen, no solo es la forma de las flores, de una fruta, o una planta, lo que importa es la savia que los recorre". Distintas palabras para nombrar un mismo tipo de energía que es invisible. ¿Es posible de filmar? ¿Cómo lo reconoces cuando lo filmas?

Trinh: Realmente aprecio que me des otros nombres y maneras en que gente de distintas partes del mundo se acercan a ese concepto. Occidente siempre piensa, en términos estéticos, en composición, concordancia y discordancia, armonía, etc. Pero lo más importante, como en la forma de las flores, y a eso me refiero cuando digo que no se puede enseñar esto, es esa energía que mencionas. Me encanta que sigas volviendo a la noción de energía, porque para mucha gente la energía no es algo material, y necesitan saber cómo se puede sentir eso, pero en realidad si se siente, con mucha potencia. Una se puede sentar al lado de alguien y sentir sus vibras. Incluso gente que está muy lejos de mío, puedo sentir sus vibras y predecir cuando se están acercando a mí.

Se puede sentir esto de manera poderosa, y sucede lo mismo al trabajar. Por ejemplo, ninguna de las teorías de moda que nos gustan, como Derrida o Foucault, o Deleuze, no las leemos solo por lo que dicen, sino para descubrir su espíritu, cómo se aproximan a lo material. Ese espíritu no es visible, y aún así se manifiesta en la escritura, en el pensamiento que ofrecen, en la forma en que asocian las diferentes cosas con las que trabajan, se puede sentir con fuerza. Cuando entiendes el espíritu de alguien, el resultado es extraño y maravilloso, es el aspecto más importante.

Creo que sucede lo mismo cuando en China y en Asia del Este hablan de la respiración de una palabra. ¿Cómo se percibe la respiración de una palabra? Una de las formas de percibirlo es el ritmo. Para mí, el cine se trata en gran parte de ritmo. Puedes ver una película y sentir de inmediato si no tiene ritmo, que no está consciente de su forma de andar. Se siente la falta de ritmo. O, al contrario, en otras películas el ritmo se siente con fuerza, de inmediato.

Sucede también al editar. Ahora, y esto es extraño, soy parte del jurado de los Oscar. He visto muchas películas que comienzan con algo muy rápido. Está bien, quizás la persona no quería trabajar con algo lento y dormir a la gente, eso puedo entenderlo. Pero cuando pasan más de 20 minutos así, simplemente es una película sin sentido del ritmo. Solo acumulan cosas, especialmente en el documental, de acuerdo al mensaje o la historia que quieren contar. Eso, para mí, es enfocarse en la forma de la flor, sin su olor o energía. En otras partes del mundo, las flores se utilizan para recibir su energía. Esta noción de energía, de la respiración, del espíritu de un trabajo, es algo muy importante. No es algo que pase de manera natural, si no que te vas haciendo más sensible a esto mientras haces la película o porque haces otra cosa que te permite reconocerlo.

Collío: En tus películas, hay diferentes formas de abordar lo cotidiano. Son muy imágenes simples, pero también hermosas. También son muy diferentes dependiendo del país y sus personas. ¿Cómo abordas lo cotidiano en tu práctica fílmica?

Trinh: Lo cotidiano para mí es... normalmente se piensa en ello como lo rutinario. Cada día te despiertas y haces esto y lo otro. Pero, si piensas en una película como la de Chantal Akerman, ¿cómo se llama? Los cuatro días de una mujer... Pero bueno, muchas de sus películas son así, siguen un día y

después el otro. Entonces, ves su día pasando a través de la misma rutina, y de pronto vive algo que le resulta diferente. Debido a que estamos viendo su rutina, si hace algo diferente nos damos cuenta en seguida. La noción de la duración en el cine, la noción de la rutina, se convierte en algo muy especial.

Así mismo veo el cotidiano, es algo que no puedes controlar. Si sales a la calle y algo pasa, tu rutina ya se transformó. El cotidiano es algo que no se puede controlar y repetir inconscientemente, se trata de una repetición aparente, pero no es algo mecánico. Si lo encuadras, se puede convertir en algo significativo. Puede empezar a describir cómo actuamos en la vida, cómo la recibimos. Podemos recibirla rítmicamente, espiritualmente, con energías, o de forma directa, sin intervenciones o vibraciones, eso es todo. Esto me parece muy importante.

Sé que a veces la gente ve estas películas y utilizan la palabra *travelogue*, es una forma de entenderlo. ¿Pero se puede ver un *travelogue* reflejado en el cotidiano o se le puede dar una dimensión reflexiva sobre la interacción entre humanos y no humanos? ¿Por qué llamarle *travelogue* entonces? Solo se trata de mí habitando un lugar. Otras veces, la gente no encuentra la palabra correcta para cierto tipo de película, entonces también les llaman *travelogue*, pero para mí no tiene nada que ver con eso. Puedes viajar por todo el país o quedarte en un solo lugar para enfocarte en el cotidiano, no hay *travelogue* ahí.

Lo que veo ahí es que somos, al mismo tiempo, viajeros y habitantes. No existe una oposición entre la movilidad de quien viaja y la inmovilidad de quien habita. Cuando la gente llega a un país piensa que esa cultura es inmóvil porque se están moviendo, pero en realidad las culturas están cambiando por sí mismas. Hay una movilidad interna y alrededor, hay muchas formas de movilidad e inmovilidad. De nuevo, volvemos a nociones de oposición, solidez y fluidez. Esos son los aspectos y la riqueza del cotidiano que me interesa traer a mi trabajo.

Panizza: En muchas de tus películas hay danzas y música, imágenes muy poderosas, hipnóticas, pero también traen una reflexión de la noción de libertad y colectivo. En nuestras sociedades capitalistas nos han dicho que el individualismo es la máxima expresión de libertad. Por el contrario, en tus películas dices que la infinita demanda por la libertad en realidad se relaciona con lo colectivo.

Trinh: Supongo que te refieres, o al menos una de las películas que podemos tomar de ejemplo para discutir eso es *The Fourth Dimension* (2001), la película que hice en Japón. Ahí muestro algunas escenas graciosas donde, sabes, todo el mundo habla de la cultura japonesa como la cultura donde...

En el turismo, por ejemplo, ves un bus de japoneses que llegan y bajan al mismo tiempo con sus cámaras, hacen muchas cosas de forma colectiva. En los lugares de trabajo también, pertenecen a la empresa y tienen este sentido ético de la pertenencia, muy fuerte en su lógica de trabajo. Entonces, como la película está hecha en Japón, estaba pensando en estos aspectos, especialmente si voy a un lugar donde hay tantas cámaras a mi alrededor grabando al mismo tiempo. Toda esta gente que no son profesionales, que no están haciendo películas, tienen equipos más profesionales que yo. Yo tengo una cámara pequeña, las de ellos son gigantes y pueden rodar de manera profesional, ¿ves?

Tenía que pensar en estos aspectos, por supuesto, todos los festivales que visité en ese momento en Japón muestran cómo el individuo opera dentro del colectivo. Para mí, de vez en cuando, podía ver a alguien pintando exactamente igual que el resto, mostraba una noción de lo colectivo. Entonces, la persona que pinta una cara sonriente en su frente, y cuando ves eso, te provoca risa. Es un pequeño detalle del individualismo. Se puede ser libre en el colectivo.

El colectivo, por ejemplo, también puede ser opresivo. La comunidad puede ser opresiva, la necesidad de ser iguales es opresiva. Al mismo tiempo, el individualismo también puede ser opresivo, pensar una libertad donde puede pisar tus pies o caminarte por encima, donde mi libertad es mía y no tuya. Este tipo de libertad individualista, muy característica de Occidente, especialmente aquí en Estados Unidos, no hay que pensarlo como libertad. Es engañoso pensarlo como libertad, se trata del individualismo más convencional, por lo tanto, una libertad que no es libertad, una libertad que solo lo es si puedes pasarle a alguien encima, no es libertad. Por esto, las nociones de libertad e individualismo deben ser trabajadas de una forma en que ninguna domine a la otra, si no que hay una

especie de tensión en la que una siempre actúa sobre la otra.

Collío: Tomando la idea del colectivo y su importancia creativa en el cine, recordé que has contado que aprendiste a hacer cine gracias a un grupo de amigos que te enseñó. En ese sentido, ¿cómo es para ti enseñar cine? Quizás enseñar no es la palabra, si no ¿qué compartes con tus estudiantes?

Trinh: De nuevo, es una pregunta crucial, no tanto sobre enseñar, sino ¿qué hay en el cine que puedes compartir con otra gente? Antes que todo, yo soy profesora en los departamentos de Escritura y Estudios de Género en Berkeley. Escritura es un término para diversas formas del discurso, puede ser un discurso político, artístico o cinematográfico, o lo que sea, el cine es parte de eso. Antes también daba clases en el Departamento de Cine. Se pueden reír, porque me retiré de ahí.

Antes de Berkeley, enseñaba en la Universidad Estatal de San Francisco en el Departamento de Cine, tres cuartos del tiempo en Cine y un cuarto en el de Arte. Siempre he estado en más de un departamento, y son muy diferentes. Ese es mi acercamiento al cine y eso es lo que puedo compartir con mis estudiantes, que hacer una película no solo es hacer imágenes. Eso me gusta compartir con mis estudiantes, la multiplicidad del cine, no se trata solo de usar una cámara para obtener imágenes y después juntarlas. No hay nadie que pueda capturar todo lo que la realidad puede ofrecer. Por ejemplo, si hacemos música, cine y fotografía, y también escribo poesía, entonces, junto todos esos aspectos y cada uno ofrece algo diferente para contribuir al cine. Esto es lo más importante, no tener solamente un acercamiento institucionalizado al cine, si no una multiplicidad de posibilidades y riquezas.

No es fácil enseñar esto, tengo estudiantes que la pasan terrible conmigo durante todo el semestre, pero al final de este entienden lo que hacía. Cuando están con otro profesor, siempre vuelven a mí diciendo "Min Ha, ¿qué harías si tuvieras que hacer un guion antes de una película?" Siempre vuelven porque no les enseñaste las reglas del cine, eso se puede aprender siempre, está todo en línea, además. Pero la parte que no está en línea es cómo capturar la fuerza de cada persona al filmar, su personalidad, lo que tienen para ofrecer. Como profesora, simplemente facilito preguntas que los empujan a direcciones que les permitan descubrir sus propios talentos.

Collío: Sabemos que estás trabajando en una película, editando. Quería preguntarte si nos puedes compartir un poco el proceso de este nuevo trabajo. ¿Cómo ha sido trabajarlo en este contexto pandémico? ¿Qué podrías compartir?

Trinh: Debo decir que tengo seis proyectos de película ahora. Estuve muy ocupada con el trabajo universitario, así que no me he podido sentar a conseguir financiamiento para esta película, aunque algunas personas me hayan dicho dónde puedo postular. Además, para el tipo de películas que hago es difícil encontrar financiamiento. Así que tengo varios proyectos pendientes.

Una de las creadoras que conocía mi trabajo, Ute Meta Bauer, está organizando una retrospectiva mía en Singapur y quería un estreno para la exhibición, pero le dije que sería imposible terminar una película para esa fecha. Entonces me dijo: "No, pero solo 20 minutos está bien". Al principio me resistí porque no es mi forma de trabajo, no hago películas por encargo, pero después entendí que hay que ser flexible con las situaciones de financiamiento. Así que empecé y ya tengo unos 56 minutos lo que se va a exhibir, la titulé como la parte uno de una película que tentativamente se llama *What About China?* Y bueno, la dificultad es que el material lo rodé en el '93 y '94. Ya me dijeron: "Pero no es algo nuevo", pero, como dije, cada imagen que vemos en el cine es una imagen de memoria. Aunque bueno, han ocurrido cambios, pero como la forma de las flores que cambia todo el tiempo, pero el espíritu del mundo, de la gente, de un país, es algo bastante más duradero que mostrar algunos cambios pequeños. Así planteo esa película.

Por supuesto, no la grabé en nada que se parezca al HD o al 4K, así que pueden imaginar el problema que tengo ahora para usar ese material. Ya la mezcla de sonido o la corrección de color han sido difíciles, no la hemos podido hacer en persona, si no que en línea. Por ejemplo, el sistema de Da Vinci no es compatible con el Final Cut Pro 10, no podrían creer los problemas que aparecen. Los problemas que tuve en *Forgetting Vietnam* (2016), donde usé dos tipos de tecnología, se han multiplicado por 10.

El salto tecnológico es mayor si vamos hasta el año 1993, pero también es algo que dice mucho de nuestra sociedad y cómo lidiamos con nuevas tecnologías. Todo se hace pensando que la nueva técnica excluya a la vieja, que no sean compatibles. La incompatibilidad es el gran término tecnológico actual. No puedes mezclar lo viejo y lo nuevo, es imposible. Si planteas el problema, la gente se ríe, te dicen "¿Qué esperas si trabajas con esta tecnología vieja? No se puede". Pero sí se puede si se insiste, ya conseguí estos 56 minutos. Ese es otro aspecto de la película.

El tercer aspecto es la pandemia. Por supuesto, ya me he cuestionado cómo es trabajar en cuarentena. Cuando se hace una película, es un trabajo colectivo, como dijiste, pero ahora tuve que trabajar con músicos de manera no presencial, a larga distancia. Había una escena donde quería filmar caligrafías y no pude hacerla hasta ahora, así que tendré que buscar alternativas. También se complica trabajar con diversos tipos de voz. Entonces, ¿cómo se afrontan esos problemas? Es otra pregunta que es parte de la película.

Panizza: En Chile, hace un año atrás, hubo una gran revuelta social. Durante meses, la gente se tomó las calles por demandas sociales. Muchas cosas pasaron durante las protestas, donde la única bandera que se alzó fue la de la nación mapuche. Fue particularmente impresionante, y pasó por primera vez en nuestra historia, que las estatuas y memoriales de los colonizadores españoles fueron derrumbadas y quemadas. ¿Cuál crees que es el lugar del cine, en su dimensión política, en renegar de una imagen? Pero construyendo otras nuevas en términos de colonialismo y cine.

Trinh: Sí, es algo bastante debatible, ¿cierto? Un asunto crucial el de las estatuas. Aquí en Berkeley los estudiantes exigieron que la administración cambiara el nombre de algunos edificios. Era una demanda que llevaba años, y finalmente los han cambiado, eran nombres relacionados a las campañas colonialista. Creo que cambiar una imagen es el primer paso.

El otro punto interesante que apuntaste tiene que ver con las banderas, que pueden no estar vinculadas a partidos, sino a otras formas de relación. Podemos hablar de la noción de alianza, alianzas de gente que no necesariamente comparte la misma ideología, sino que alianzas de diferencia. Por ejemplo, en la Marcha de Mujeres, y también en Japón, donde hubo grandes protestas contra las estaciones nucleares. Por primera vez, las manifestantes principales eran mujeres. Hay grandes alianzas ocurriendo en términos de cambio climático, en términos de resistencia social. Hay muchas facciones que se están reuniendo en alianza.

Entonces, hay algo que podemos aportar, tanto de manera colectiva como individual, de postura individual. Si miras El Tibet y cómo ellos convertían las acciones diarias en acciones políticas. Por ejemplo, el día de las olimpiadas a las 8, todo el mundo apagaba las luces por una hora, o decidían usar el paseo espiritual, caminando en círculos, de manera política. En apariencia era lo mismo, solo caminaban en círculos, pero era el hecho de que lo hiciese tanta gente al mismo tiempo. Después, cada miércoles, en todo el mundo, los tibetanos solo consumen productos tibetanos, sean vegetales o lo que sea, lo compran tibetano, y solo hablan en tibetano. Para mí, esas son formas.

Cambiar la imagen es un paso hacia adelante, es el comienzo de algo diferente. En lugar de pensar de manera constante en izquierda y derecha, partidos y esas cosas, se pueden traer otras formas de involucrarse en política. Esperemos que ocurra también al ver películas de mujeres. Recuerdo a un cineasta independiente cuyo nombre no diré que cuando vio mi película dijo: "Nunca había una película con tanta gentileza en la imagen". Se refería a *Surname Viet Given Name Nam* (1989). Y claro, las mujeres hacen cosas que, aunque podamos criticarlas fuertemente, no están usando la violencia en la creación. Usamos otras herramientas y formas, y eso puede molestar a algunas personas. Pero otras personas pueden ver mucha amabilidad ahí.

Eso para mí es muy agradable. Como nota final, me hubiese encantado estar con ustedes y estoy muy feliz de haber tenido esta conversación contigo y con Roberto, porque hasta ahora había rechazado las charlas por Zoom, excepto para las retrospectivas de las películas, porque la forma de interactuar por Zoom no me parece interesante. Creo que lo hacemos solo por la pandemia, pero interactuar con la audiencia siempre es mejor.

Pero aprecio much**o** que continúen con este trabajo en pandemia, y me hace recordar de cuando mi película *Reassemblage* (1982), que fue atacada por mucha gente, recibió uno de los comentarios más interesantes que haya escuchado de alguien de Chile. Me dijo que: "Esta película es ver como un ciervo. La forma en que aparecen las imágenes, es como si viese un ciervo". Y pensé que era un comentario maravilloso, un regalo gigante, que no había que ver de esta u otra manera, sino como un venado, que tienen los ojos a los lados y pueden ver de manera diferente. Era una reacción maravillosa, mucho mejor que tratar de entender qué significaba. Este hombre entendió que había algo diferente funcionando ahí, y lo llamo "visión de ciervo". Me pone muy feliz que puedan ver las películas ahí. También les deseo la mejor suerte con lo que queda de festival.

Notas

1

Minh-ha, Trinh T. "Don't Stop in the Dark: The Politics of Form and Force." (2018)

Como citar: Tiziana Panizza, R. (2022). El mensaje en la botella. Encuentro con Trinh T. Min-ha, *laFuga*, 26. [Fecha de consulta: 2026-10-31] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/el-mensaje-en-la-botella-encuentro-con-trinh-t-min-ha/1112