

Como el cielo después de llover: entrevistando y escuchando a Mercedes Gaviria Jaramillo

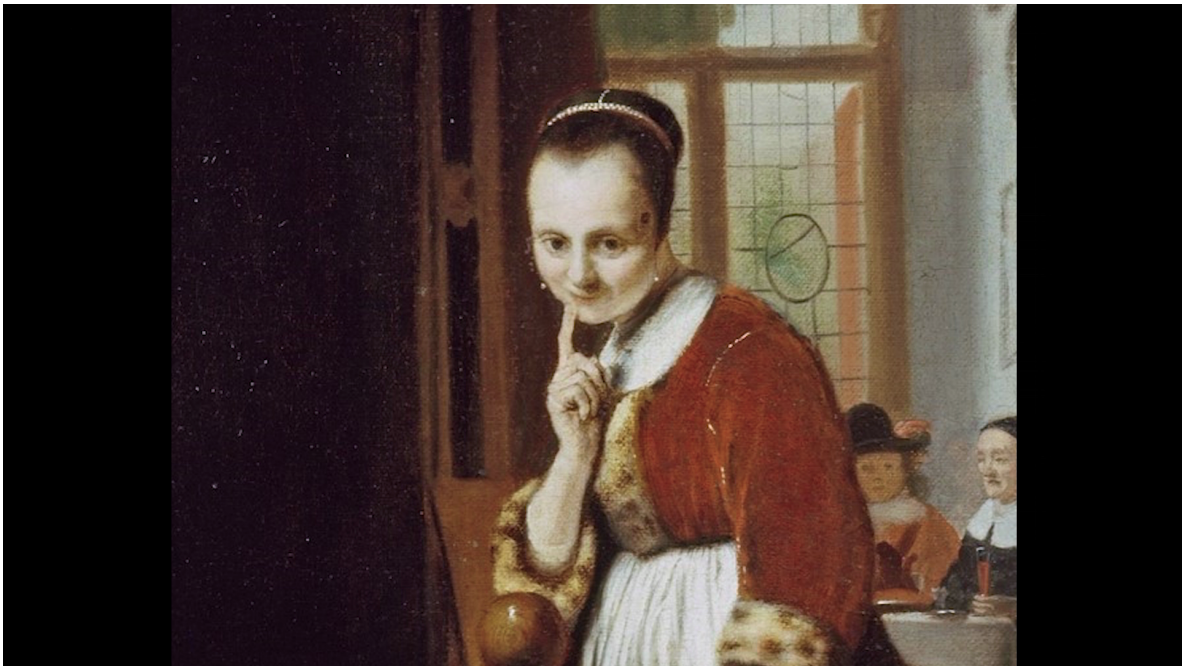
Por Belén Ciancio*



Como el cielo después de llover (Mercedes Gaviria Jaramillo, 2020)

En *Como el cielo después de llover* (2020), el primer largometraje de Mercedes Gaviria Jaramillo, hay fragmentos y escenas del rodaje no sólo de *La mujer del Animal* (Víctor Gaviria, 2016), donde fue asistente, sino de una película impactante de los noventa, *La vendedora de rosas* (1998), también de su padre. El cine colombiano y su memoria parecen estar poblados, al menos en mi recuerdo ahora desordenado, de estos pequeños acontecimientos: *Chircales* (1972), de Marta Rodríguez y Jorge Silva, *Agarrando pueblo* (1978), de Luis Ospina y Carlos Mayolo, la escritura de Andrés Caicedo. Pero aquí no se trata de realismo social, de la sátira de la pornomiseria, de la crítica al cine encendida en la escritura, ni de una línea de filiación vertical. Hay algo también de rizoma, porque esta película está, como menciona Jerónimo Atehortúa Arteaga, el productor, en conexión con *Pirotecnia* (2019), de Federico Atehortúa Arteaga.

En este paisaje de nombres del cine colombiano y de familias desacralizadas y grabadas, antes de que la redes y las tecnologías digitales hicieran de la audiovisualidad cotidiana y doméstica algo común —el *a-priori* audiovisual como condición de posibilidad de sociabilidad, afecto, memoria...—, hay algunas diferencias ineludibles. No sólo en que Mercedes Gaviria Jaramillo, hija de Víctor Gaviria, es feminista, vive en Buenos Aires —donde estudió cine y se desempeña como profesora y sonidista—, sino en la poética de las imágenes y de los sonidos, en una voz que no habla de usted, una de las formas típicas de Colombia, sino que vosea —como en Cali, Medellín y Argentina—, al dirigirse al padre.



The Eavesdropper (1656), traducción aproximada: "La Otacusta", de Nicolaes Maes, citada en *Otacustas* (Mercedes Gaviria Jaramillo, 2020)

En *Como el cielo después de llover*, como en los cuadros de Nicolaes Maes, el pintor holandés del sonido citado en el corto *Otacustas* (Mercedes Gaviria Jaramillo, 2020) —un retrato del silencio pandémico y de otros silencios—, hay varios planos que parecen de una cámara espía, o que se perfilan como un

entrever, un “mirar a través”: aberturas, umbrales. Se produce así un efecto barroco y que bordea la frontalidad de la escena y su fuera de campo.



Otacustas (Mercedes Gaviria Jaramillo, 2020)

Desde Medellín, Mercedes Gaviria Jaramillo envía las respuestas escritas a este diálogo que comenzó a partir del encuentro "El audiovisual surfando la cuarta ola", en el marco del festival GRABA (Mendoza, 2021), donde obtuvo el premio al mejor largometraje iberoamericano.

Belén Ciancio: *Al ver Como el cielo después de llover*, la sensación es que no sólo estás mostrando una respuesta o planteando la pregunta: “Cómo es ser ‘la hija de...’”, y también cuestionando el modo de representación cinematográfico de Víctor Gaviria, sino exponiendo un malestar más grande, el de las mujeres —o el de posiciones feminizadas— en ciertas formas y modos del audiovisual y de la producción de cine, mostrando así, y, como diría Teresa de Lauretis, la tecnología del género, que implica, de algún modo, el género como representación. ¿Cómo fue surgiendo esta forma de mostrarlo a partir de

esta película de montaje y cómo se entrama o desentrama con los feminismos o activismos de diversidad y disidencia que hoy circulan a veces como tópicos en los medios y en la academia?

Mercedes Gaviria Jaramillo: La película antes se llamaba *La Niña*. Y estuve mucho tiempo definiendo una estructura sólida y que, a la vez, me permitiera la suficiente libertad en el trabajo con el material de archivo. Eso tomó mucho tiempo, sobre todo porque a medida que avanzaba el montaje de la película yo me iba transformando y era evidente que esa niña tenía que crecer para concebir tal película.

En el 2016, había terminado de cursar cine en la FUC en Buenos Aires y estaba trabajando como sonidista en películas de mis amigos. Ganaba muy poco dinero y pronto iba a tener que volver a Medellín a la casa de mis padres hasta que pudiera tener un equilibrio en mi economía. En medio de ese limbo post universitario, mi papá me llamó para contarme que por fin tenía fechas de rodaje y que pensara cuándo podía ir para empezar a trabajar con él en *La mujer del Animal*. No sabía cuál iba a ser mi rol en el rodaje, pero mi papá creía que como conocía también el guion podía ser directora asistente y eso hice. Regresé a vivir a Medellín para cumplir el sueño de trabajar con Víctor.

Regresar, después de tanto tiempo de vivir el desarraigo, a tu ciudad, nunca es fácil. Pero caer directamente a este rodaje fue todo un desenfreno de emociones y confusiones. A veces no lo recuerdo con tanto detalle. Solo tengo la sensación de haber presenciado una estampida, donde tuvimos que mantener el cuerpo firme para atravesar 12 semanas en el set de una película de Víctor.

Estar tan cerca de mi papá fue fascinante y demoledor. Algo que me costó muchos meses procesar porque el vértigo del presente en rodaje me había

anestesiado y no había tiempo para la reflexión de nada. Solo nos aseguramos de ir hacia delante y de cumplir como fuera el plan de rodaje.

A los pocos meses de haber terminado el rodaje hui de Medellín con la excusa de seguir estudiando en Buenos Aires y renuncié a la idea de hacer cine en Colombia. No quería hacer cine de esa manera e intuía que algo en mí se estaba develando y necesitaba mucha distancia para hilvanar mi postura.

Regresé en un punto muy importante de la insurgencia de las feministas en Buenos Aires y vi en su fuerza un lugar seguro para pensar todo lo que había vivido meses atrás. Entendí su lucha como algo propio y fue en ese entonces que retomé la escritura de mi película que ya para ese entonces tuve que dejar de llamar *La Niña*, porque evidentemente entre el archivo familiar y el archivo de los rodajes había otra perspectiva.

Sentarme a ver todas esas imágenes del pasado, inundada por la fuerza del feminismo, tuvo el efecto de apartar un velo de mi mirada, que me permitió observar el contorno de ese otro tiempo con más nitidez y relieve. Como vos decís, ese malestar de las mujeres en el cine y alrededor del cine o ciertos modos de producirlo. Una oportunidad para poner en crisis el umbral entre lo público y lo privado. Un proceso en donde pude entrever el valor político y estético de este archivo que se desmembraba en la gran máquina de deseo que se convirtió el proceso de escritura y montaje de *Como el cielo después de llover*.

En los primeros bocetos de la película ya aparecían conversaciones que intuía que marcarían un orden y una búsqueda más aguda en los archivos menores. En el diario de mi mamá, por ejemplo, fue donde empecé a escuchar por primera vez su voz de mujer —no de madre, ni de esposa—, y entender que ese silencio tan contundente en el presente estaba compuesto de un ruido que

había quedado enmascarado por las imágenes que había compuesto el cineasta de nuestra familia en el mundo.

B.C.: Has mencionado en alguna entrevista que tu película comenzó como un rizoma, sin un arco narrativo determinado, y también por supuesto la cuestión de lo autobiográfico, la “primera persona”. Algo que me pregunto siempre es qué variaciones específicas tiene este modo de enunciación en el cine y en el documental. Porque, retomando un poco a Jean-Louis Comolli y a Gilles Deleuze, de algún modo esa “primera persona” es siempre no sólo una cierta máscara, sino un devenir otro/a/e, como en la poesía vidente de Arthur Rimbaud, aunque ese devenir supone un momento anterior, el del autor, el yo, masculino, blanco. En todo caso, me parece que de alguna forma es un devenir más que primera persona, y ya que está Deleuze, una vez más, invocado, una cuarta persona del singular. O sea, como una especie de modo de enunciación que no existe *a priori*, aunque vivamos en un *a priori* audiovisual, que tiene que ver con singularidades, pero no sólo con lo personal, sino que, por la forma misma del cine y del audiovisual, como dispositivo que históricamente ha sido más colectivo, con algo que va más allá del “yo”... No lo afirmo con certeza, lo estoy pensando, como para variar un poco esa forma y diferenciarla de la escritura o el lenguaje articulado, donde en principio el “yo” puede ser enunciado de un modo más explícito, mientras que a veces en el cine, aunque haya una voz en off, el otro, la otra, le otre —la alteridad— está dentro de la imagen, del dispositivo, de la puesta en escena o de su desmontaje, los cuerpos también se presentifican de otro modo...

M.G.J.: Yo también me pregunto lo mismo que vos. ¿Cómo aparece este modo de enunciación en el cine? También creo que la primera persona en el cine no solo encuentra el dispositivo de la voz en off como forma enunciativa. En un momento me aferré a que esta película pudiera prescindir de la voz en off.

Tanto así que el primer corte, tenía solo unos textos en donde se evidenciaba una correspondencia por *mail* con mi papá, y el relato se construía a partir de un diálogo entre dos personajes, pero nunca había un anclaje tan directo al “yo”. Quería generar un dispositivo que estuviera más abierto a les espectadorxs, pero inversamente generaba cierto desequilibrio de enunciación y hacía que la película fuera muy fragmentada e inconexa en el tiempo. Así que fue en ese momento que empecé a escribir una especie de diario emocional y fui alternando mis días entre la computadora y cuadernos, para componer un texto que definitivamente estaba construyendo un “yo” pendular, entre algo más literario y un código propiamente cinematográfico, consciente de su sincronicidad con la imagen y de su materialidad.

Inmediatamente comencé a grabar con una Zoom H6 pruebas, pero me daba cuenta de que algo de esas palabras iba tomando otra dimensión por la fuerza de “la voz”, esa intersección sustancial, entre el lenguaje y el cuerpo. Lo más interesante del proceso de escritura fue el carácter performativo que fue tomando el dispositivo. Como vos decís, la “primera persona” no sólo es una máscara, sino un devenir otro/a/e. Una voz que parte de una narración particular y específica que en el tiempo presente del film va generando figuras abiertas en donde una otre deposita algún tipo de proyección familiar.

Fue muy importante la parte final del montaje, donde trabajé con Florencia Gómez García. Porque con ella íbamos encontrando el equilibrio entre los hilos de las luchas políticas privadas y las que mantenían en vilo el colectivo feminista de aquellos años.

Hace poco leí un texto de Borges, sobre el sepelio de Macedonio Fernández, quien pensaba que cada yo es único, como lo es cada rostro, pero que algunas razones metafísicas lo habían inducido rotundamente a negar el yo, como estrategia para esquivar la muerte. Y aunque a veces me veo tentada también a escapar de ese yo, en esta película era imposible. Porque justamente había

una necesidad que se fue convirtiendo en un goce por la composición de ese “yo”. En esta ocasión, el film nace a partir de la construcción de una voz y un cuerpo concretos, que necesita confrontar los modos habituales en los que se ha organizado el mundo, para poder vivir mejor.



Como el cielo después de llover (Mercedes Gaviria Jaramillo, 2020)

B.C.: La pregunta anterior también tiene que ver con los modos y formas de producción de imágenes hoy. Actualmente los registros de la cotidianidad y la producción audiovisual del “yo”, y su circulación, se han expandido. Hasta fines del siglo pasado, registrar imágenes cotidianas o domésticas todos los días era algo que pocas personas podían hacer. Si antes tener una cámara de Súper 8 no era común, el VHS u otros dispositivos de video tampoco eran multitudinarios. Hoy hasta una persona de tres años puede registrar imágenes con un teléfono. ¿Cuál o cómo podría ser la expresión diferencial del documental y el ensayo filmado? ¿Es sólo una cuestión de legados vinculados a nombres, padres y familias ya reconocidos o de accesos a circuitos de festivales, *workshops* o laboratorios? ¿o acaso podríamos fabular que todavía en el

cine, en el documental o en el ensayo filmado es posible otra forma de preguntar por las imágenes y la subjetividad?

M.G.J.: Sí, el cine ensayo, no se define por sus “imágenes pobres”. Imágenes que nacen liberadas de las criptas del cine y los archivos, y son empujadas a la incertidumbre digital a costa de su propia sustancia, que tienden a la abstracción y se convierten en ideas visuales en su propio devenir. Como las define Hito Steyerl en defensa de la imagen pobre, en su maravilloso libro *Condenados de la pantalla* (2014).

En el cine documental, ese saco donde entran todos los subgéneros imaginados, el trabajo con las imágenes errantes se legitima como lenguaje cinematográfico cuando nace una relación única hacia el interior de ellas. Un espacio fílmico que se construye a partir de una mirada, que propone una distancia única y finalmente la posibilidad de liberarlas por fin de esa aparente referencialidad. Una mirada que se ha tomado el trabajo de pensarlas y devolverlas al mundo para desajustar cualquier cristalización de orden.

Voy a confesarte que yo empecé a hacer una película que solo exploraba la dimensión del archivo como documento del paso del tiempo. Estaba buscando una línea argumental que me permitiera viajar al pasado para “contar la historia de un cineasta”.

Cuando comencé a experimentar la complejidad del mecanismo de la memoria y las relaciones que podía hacer con un padre cineasta que se había encargado de almacenar el tiempo para sus hijos, comencé a trastocar las imágenes. Recorté, amplié, ralenticé, doblé y usé todas herramientas digitales que encontré en un terreno minado de posibilidades y derivas de esa narración viciada de nostalgia. Además, porque en ese ejercicio de mirar, se iba componiendo un “yo” que se consolidaba inversamente proporcional a la falta de respuestas que le proporciona el mundo.

B.C.: Con respecto a la cuestión del sonido, en *Como el cielo después de llover* te presentás como sonidista y mencionás en un momento escenas de violencia explícita que, aunque cierres los ojos, seguís escuchando... También hay una lectura de género respecto a la diferencia entre visualidad y sonido. Esto se ha hecho desde Michel Chion al referirse a un cine como el de Lucrecia Martel. Como si la redimensión del sonido fuera una posibilidad perceptiva de salir de una visualidad más masculina; no sé qué te parece esta idea... Personalmente, me parece que es un poco caer en cierto dualismo, o reproducir una cierta imposición social que liga y lega lo visual, o mejor dicho ciertas formas de la visualidad a la masculinidad y lo auditivo a la femineidad, teniendo en cuenta ambas como construcciones perceptivas, y en este caso binarias, y la importancia del sonido o los sonsignos a veces subestimada en el cine argentino o en el latinoamericano...

M.G.J.: Creo que esa división, como vos lo decís, es una expansión de lo binario y del sexismo de la percepción. Más que una posibilidad perceptiva de salir de una visualidad masculina, creo que tiene que ver más con la recuperación de una sensibilidad que ha quedado opacada por el deseo y la seguridad de un mundo únicamente tangible y comprensible.

Dicen que el sentido menos apropiado para relacionarse con el entorno es la vista. Ver solo nos muestra lo que está frente a nuestros ojos, y es obvio y por suerte no todo está frente a nosotros. En cambio, escuchar nos permite acceder a un mundo más inestable que avanza a lo desconocido, el mundo que nos rodea y fluye a través nuestro con toda su incertidumbre. Con la escucha se componen nuevos significados del mapa mental, y esto puede proveer una percepción más compleja, dada su naturaleza envolvente e indefinida. Un puente entre la memoria y la percepción de un sujeto que escucha.

En la práctica feminista hay un énfasis por deconstruir los modos opresores y segmentados que nos propone un sistema hegemónico de la percepción. Como si la redimensión del sonido fuera una posibilidad perceptiva de salir de una visualidad a la que nos empuja un sistema que reduce la complejidad en la que estamos arrojados como sujetos sociales.

B.C.: Con respecto a una de las modalidades del documental que suelen nombrar especialistas, siguiendo a Bill Nichols o a Stela Bruzzi, – el documental performativo–, se menciona que tiene que ver con el aspecto subjetivo y expresivo, no directamente con lo performativo entendido como realizativo. Pero también podría decirse que un trabajo así es performativo en cuanto a la subjetividad de quien lo realiza. ¿Te parece que un ensayo visual o documental pueden hacer algo en este plano?

M.G.J.: Completamente. En estas películas se manifiesta la subjetividad de le autore, en donde se ponen en primer plano una mirada personal a partir de una multiplicidad de recursos para montar, desmontar y reinventar la experiencia del lenguaje. Además de propiciar reflexiones con consecuencias prácticas en la vida de quien atraviesa tal proceso de transformación.

La performatividad en un ensayo visual es la capacidad que tienen los significantes para fisurar la realidad. La fuerza de la acción está ahí, en la dinámica significativa de la creación. Una acción puntual para herir al lenguaje y producir saltos de imaginarios en les espectadorxs y en la subjetividad misma de quien habla.

B.C.: Por último, la situación de extranjería y de distancia, ¿cómo modifican la percepción y el modo de hacer cine? ¿Por qué decidiste ir a Buenos Aires?

M.G.J.: No sé por qué Buenos Aires. Sabía que debía irme lejos. En ese caso podía ser cualquier ciudad del mundo. Pero por una coincidencia llegué a hacer una práctica en un set de televisión cuando estaba en el colegio, y el asistente de dirección me habló de la FUC. Y comencé a investigar un poco el programa y a los meses estaba ahí, de 17 años. Sabía que, si quería hacer cine, tenía que estar lejos de la sombra de Víctor.

Creo que en ese momento no era tan consciente de la disociación voluntaria que estaba pactando conmigo misma. Pero casi sin darme cuenta estaba diagramando lo que iba a ser mi salvación. Me convencí de ser una mujer migrante, de hacer mi vida en otra tierra, siguiendo una necesidad vital de tergiversar lo que me pesaba tanto estando en Medellín. Cambié el entorno, el paisaje, la luz, mis amistades, mi relación con el mundo hasta ir encontrando mi propia voz. No soy de aquí ni de allá. Y elijo en cambio la alquimia de lenguaje e imaginarios que me permitan trazar nuevas distancias.

El sonido, el cine y Buenos Aires me han permitido pensar todas las distancias posibles una mezcla de presencias ausentes que vienen de distintos lugares. Cuando eres extranjera, te conviertes en un cuerpo fronterizo, y como dice Gloria Anzaldúa, escritora y activista de color, chicana deslenguada: “un espacio fronterizo es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de un límite no natural. Es un estado constante de transición”. Los límites se diluyen y no queda otra que revisitar todo ese ruido y ordenarlo para buscar algún sentido.

*Belén Ciancio trabaja en docencia e investigación en CONICET. Estudió filosofía, se doctoró en la Universidad Autónoma de Madrid con una tesis acerca de los estudios sobre cine, es Máster por la Universidad de Salamanca y por la Universidad de Toulouse. Ha publicado diversos ensayos y artículos acerca de cine y filosofía, Gilles Deleuze, las variaciones entre memoria y género, en revistas especializadas, y los libros *Estudios sobre cine: (pos)memoria, cuerpo, género* (Biblos, 2021) e *Imágenes paganas: otras memorias, otros géneros* (comp., Imago Mundi, 2021). Ha coordinado proyectos de investigación, acompañado tesis y trabajado en producciones audiovisuales. E-mail: belenciancio@gmail.com