laFuga

José Luis Torres Leiva

Esperar el gesto

Por Iván Pinto Veas, Cristina Flores Arriaza

Tags | **Cine contemporáneo | Cine de autor | Cine documental | Afecto | Procesos creativos | Entrevista | Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Con una presencia constante y prolífica, en un arco de más de 15 años de trabajo, la obra cinematográfica de José Luis Torres Leiva se trata, sin duda alguna, de una de las más personales y rigurosas en el panorama reciente del cine chileno. Hablamos de una producción que se ha sabido mover en distintos formatos, géneros y modos de producción, utilizando eso a favor de una búsqueda artística en cuyo centro gravitan las preguntas éticas sobre el otro o el lugar de los sentidos en la materialidad del cine. Esta entrevista fue realizada durante la pandemia a fines del 2020, y se abarca gran parte de la filmografía. Se buscó hacer preguntas transversales que permitieran profundizar en distintos aspectos de su trabajo en distintos momentos en que este se ha desarrollado. Se abordan aquí desde los inicios de su trabajo vinculados a la cita del primer cine en películas como *Ningún lugar en ninguna parte* **(2004) y** *Obreras saliendo de la* **fábrica (2005), a la revisión de algunas ideas sobre el registro documental como en** *El tiempo que se queda* **(2007),** *Tres semanas después* **(2010) y** *Ver y escuchar* **(2013), la elasticidad en criterios de producción en series más fragmentadas como** *Trance* **(2010) o** *Los recuerdos* **(2016), así como una política de actores, no actores y personajes que ha llevado a cabo en ficciones y exploraciones como** *El cielo, la tierra, la lluvia* **(2008),** *Verano* **(2012),** *El viento sabe que vuelvo a casa* **(2016) o la más reciente** *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* **(2019). Esta entrevista, además, contó con la participación de Cristina Flores Arriaza, estudiante de Teoría e Historia del Arte quien se encuentra trabajando en su tesis con análisis de la obra del director.**

Sobre la producción

Iván Pinto: Te agradezco que hayas accedido a la entrevista. Nos compaña Cristina Flores, quien está haciendo su tesis sobre tu obra. La idea de esta entrevista dar una mirada retrospectiva a tu obra. Es muy llamativo que estamos hablando de un rango muy prolífico en unos 15 o 16 años. De hecho, la última entrevista que tenemos contigo es del 2007, y entre eso y ahora hay cerca de 10 largometrajes, es una cantidad insólita de películas. Eso ya es un tema, yo tengo esta inquietud: ¿Tú sientes que has encontrado un sistema económico y artístico a la vez?

José Luis Torres Leiva: Sistema no creo, porque creo que ha funcionado de una manera distinta por cada proyecto. Creo que todos han sido una respuesta en base a ciertos momentos que estaba viviendo, donde había una necesidad de contar algo, o de acercarme a alguna realidad, o de mirar ese mundo. Ese impulso ha sido muy variado dependiendo de cada proyecto. Algunos han requerido más tiempo, algunos comenzaron de manera bien instintiva y solitaria, y otros han tenido un camino más inmediato. Entonces, siento que todavía no lo he encontrado, por decirlo así, y espero que eso tampoco condicione los trabajos del futuro, un sistema para realizar, porque siento que eso también limita ese primer impulso, esas ganas de acercarse a hacer una película. Por eso también creo que lo que se refiere a sistemas de producción o de registro, tanto de tiempo como en la parte técnica, responden a ese impulso, a lo que puedo tener a mano, una cámara que tengo, o puedo trabajarlo con

más tiempo, consiguiendo financiamiento desde otros lados y preparándolo de otra manera. Creo que eso me ha resultado. Claro, igual se transforma en un sistema, pero siento que igual varía según las necesidades del momento de cada proyecto.

Iván: Claro. Una clave podría ser la flexibilidad en los criterios de creación y producción, en el sentido de que hay proyectos más grande y proyectos más pequeños. Puedes ir intercalando, también con dispositivos que resuelvan problemas concretos.

José Luis: Sí, absolutamente, creo que no tengo un prejuicio al respecto. Puedo hacer una película que tenga un poco más de financiamiento a través de fondos, y algún otro trabajo que salga con la cámara que tengo y que realizo por mi cuenta, la manera de exhibición puede ser YouTube o alguna otra plataforma de internet.

Cristina Flores: Respecto a ese tema de la diversidad de proyectos y formatos, a mí me llama la atención los trabajos *Los recuerdos* **(2016) y** *Un año* **(2016) [1] . Me gustaría preguntar sobre este vínculo más personal con el cine:¿Cómo tú te planteas esa experiencia diaria de filmar?**

José Luis: Sí, bueno, el proyecto de *Los recuerdos* nació de grabar semana a semana, aunque después se fue esparciendo un poco más el tiempo. Pero la idea era recoger recuerdos de personas que yo conocía, una relación de amistad o admiración, pero también personas que no conocía tanto, que no habíamos tenido tanto contacto, y que poco a poco eso fue derivando a una manera de relacionarme con el otro. Ese proyecto nació de ese impulso.

Creo que esos dos proyectos están emparentados por el mismo impulso, que tiene que ver con un momento personal enmarcado en un momento de depresión, que me hizo tener el impulso de estar en contacto con el otro a través de algún proyecto. *Los recuerdos* nació de eso. De hecho, las primeras personas que aparecen eran con quienes tenía una relación más directa en ese momento, amistades que eran muy importantes. Después fue derivando y era interesante cómo se fue transformando esa relación, cómo iba cambiando mi percepción con respecto a lo que me estaba sucediendo, con respecto a quienes eran personas que no conocía tanto.

Lo que se producía en el instante que encendía la cámara y la otra persona contaba un recuerdo era algo bien especial, porque era algo bien personal, cada persona elegía su propio recuerdo. El momento de comunicación desde que se grababa, hasta parar la cámara producía una comunicación muy distinta. Habían ahí segundos o minutos en el que se producía una intimidad muy especial. Por esa comunicación me pareció interesante elegir, también, personas que no tenían tanta relación conmigo.

Y finalmente, el último que terminé grabando fue con Rosario Bléfari, que era todo lo contrario. Decidí que fuera el último, precisamente por lo que significaba la amistad con Rosario. Sentí que era cerrar un ciclo, comenzar con personas con las que había tenido una relación más directa y terminar con Rosario que, cuando hicimos la película Verano, se había producido una relación muy especial. Entonces, sentí que el testimonio de ella cerraba ese ciclo.

Un año nacía desde el mismo sentimiento, tenía una depresión muy grande, con medicamentos. Fui al médico y me preguntó en qué trabajaba, le dije que trabajaba en cine, y un poco lo que él me recomendó era que llevara una especie de diario para darme cuenta de lo que tenía alrededor. Él sentía que yo estaba muy encerrado en mí mismo, y eso me iba permitir salir de allí. Yo tenía problemas con los medicamentos, no quería seguir un tratamiento a través de antipsicóticos. En realidad fue un súper buen ejercicio, en ese sentido, y también extraño. Comencé el primer día de ese año y no lo terminé, creo que duró hasta junio o julio. Lo que pasó ahí fue que empecé a cambiar mi percepción. Para los primeros grababa todos los días, y después se fue esparciendo hacia una recopilación de las semanas. Fue cambiando un poco mi relación respecto a lo que grababa.

Entonces, fue interesante por eso, y también era interesante porque lo compartía públicamente, no era algo que me guardaba para mí, sino que lo subía todas las veces a YouTube, sin ninguna intención. Pero comenzó a tener una recepción que, aunque a menor escala, empezó a conectar con algo que quizás estaba quebrado. Eso me permitió seguir adelante con otros proyectos. Son dos proyectos que me sirvieron como puentes para otras cosas que venían después.

Iván: Sobre esto mismo es interesante la dimensión de, no sé si programática, pero sí de de *delimitación*. **Me parece que está presente en varias de piezas de otros formatos. Pienso en** *Trance* **(2008), que era una serie de piezas donde personajes escuchaban música a través de sus audífonos, donde hacías una suerte de observación de la gestualidad. Está muy presente el tema de la delimitación, de probar un recurso, darle serialidad. Me parece bien interesante hablando de esta economía artística por cómo aparecen tus distintas escalas y niveles de producción. Me parece que ahí hay algo que pensar o absorber.**

José Luis: Sí, de hecho, ahora que nombraste ese trabajo de *Trance*, fue algo que nació de ese sentimiento, después de haber hecho *El cielo, la tierra y la lluvia*, que era una película hecha en coproducción, que se filmó en cine, que implicó una forma muy nueva de trabajar para mí, y que también significó una sensación de vacío grande después de hacer la película. Ese proyecto nació en conjunto con Inti Briones, él grabó los primeros *Trance*. Yo le comenté esta idea de que podía hacer respecto a la música, pero poniendo la atención en escuchar la música. También nació de ese impulso, todas las personas que aparecen o habían trabajado en *El cielo, la tierra y la lluvia,* o eran amigos y amigas muy cercanas. Entonces también fue como una película que se hizo en una porción de tiempo extendido, como recolectando estos momentos, y que sirvió como puente hacia otros proyectos, como *Verano*, que vino después. Entonces, creo que son pequeños trabajos que me han servido también para que esa línea que se levantó en un proyecto, y que cayó en un momento drásticamente, se vuelva a levantar.

Del cine como archivo

Cristina: Me gustaría preguntarte por tus primeros trabajos *Ningún lugar en ninguna parte* **(2004) y** *Obreras saliendo de la fábrica* **(2005). Aquí me llama la atención la referencia al trabajo de los hermanos Lumière, ya sea con el plano de** *La llegada del tren a la estación* **o con** *Obreros saliendo de la fábrica* **(1895). En este sentido, ¿qué significado tiene para ti el cine de los hermanos Lumière? Pensándolo quizás como una reflexión sobre la historia de la imagen del cine.**

José Luis: Sí, creo que cuando hice *Ningún lugar en ninguna parte* a mí me influyó mucho un documental que vi de Éric Rohmer sobre los Lumière, donde aparecen Jean Renoir y Langlois hablando sobre las películas de los Lumière [2]. Renoir había visto incluso películas de Lumière cuando era niño. También era un poco la conciencia no solo del cine y la intención de las imágenes, sino cómo poco a poco se empezó a tener conciencia de la puesta en escena, y cómo se empezó a desprender un lenguaje a partir de lo que ellos filmaban. Esa conversación que tenían entre ellos me impresionó mucho, y también me impresionó que hacían referencias a películas que no eran las más conocidas de los Lumière. Pero sobre todo porque hablaban de *Obreros saliendo de la fábrica,* y era primera vez que yo veía eso, y mostraban todas las versiones que hubo de esa película. No es solamente la que conocemos ampliamente, la que se difundió, sino que son tres o cuatro variaciones del mismo plano con distintas salidas, en distintas formas. Entonces, también había una conciencia de la puesta en escena respecto de esta acción que ellos filman, lo que a mí me fascinó mucho, esto que traspasaba el objeto de la novedad de la imagen-movimiento a tener una conciencia de poder trabajarlo, pedirle a las personas que salieron de distintas maneras, por la derecha, por la izquierda.

Por ejemplo, *Ningún lugar en ninguna parte* nacía de esa concepción. Hacer una película en base a esa mirada. Esa mirada que puede parecer de observación de una situación que supuestamente solo documenta lo que está sucediendo frente a la cámara, pero que hay un factor relacionado con el tiempo que la vuelve más compleja. Cuando empecé ese proyecto fue bien instintivo, en base a eso bien abstracto, y como que me costó mucho poder llegar a la forma final de la película. Me di cuenta a la mitad de cómo encontrar una forma de grabar y las situaciones que me interesaban grabar. Todo el primer material que grabé lo descarté, precisamente porque lo que buscaba era lo que supuestamente era más atractivo en cuanto a acciones. Tenía entrevistas, tenía otro tipo de acercamiento a ese espacio.

En realidad, grabé durante casi un año, no todos los días, pero trataba de ir frecuentemente, y me empecé a dar cuenta de que el factor tiempo era muy importante en ese espacio. A veces llegaba muy temprano a ese lugar y podías estar en una esquina observando cómo el lugar se iba transformando a partir de las horas del día. Eso me empezó a fascinar, un lugar que no tenía habitantes, y que tenía una luz específica de la mañana, ese mismo lugar durante el transcurso del día empezaba a tener vida

por la gente que lo habitaba, adquiría otras dimensiones. Entonces, me empecé a concentrar en eso y la película empezó a tomar esa forma con respecto al tiempo, que sentía que era lo que más me interesaba en esa película. El barrio La Matriz era un lugar bastante delimitado por sus cuadras, entonces como que trataba de no salir de ahí. Pero después empezó a entrar todo lo que implicaba ir al lugar, el viaje entró en la película, el hecho de que yo no era de allí. Ahí empezaron a nacer las otras formas de la película.

Obreras saliendo de la fábrica nace precisamente de ahí. Es un proyecto que corre casi en paralelo porque proviene de ese mismo descubrimiento e impulso de trabajar desde ahí, de esa primera imagen en *Obreros saliendo de la fábrica*, y crear una historia con respecto a eso. Pero había algo ahí que me interesaba mucho que implicaba al trabajo. El trabajo en una fábrica junto a la observación del tiempo ahí. Cuando empecé a buscar fábricas para poder postular el proyecto, estuve mucho tiempo observando en distintos lugares cómo se trabajaba. Era un trabajo hipnótico, por decirlo así, donde las personas estaban ejecutando una misma acción durante mucho tiempo, con todo este fondo sonoro durante mucho rato. Eso me interesó mucho. Y, claro, cada vez que iba a observar eso durante mucho rato salía con otra energía, algo mareado. Esa sensación también estaba presente en hacer una película en base a eso, a la observación del trabajo, y también a la sensación de estar ahí dentro. Por eso la historia comienza con ese personaje mayor que siente mal en ese lugar. De a poco el proyecto se fue transformando por esas mismas vivencias que fui encontrando en la búsqueda del espacio.

Iván: Solamente tengo un comentario que decir sobre este "díptico" que tiene este fondo de los Lumière, apuntando también a la pregunta de Cristina, lo que me genera una reflexión sobre el propio cine, finalmente, sobre su propio destino. Y, bueno, en *Ningún lugar en ninguna parte* **es la cuestión del "documental" donde el efecto de impresión de realidad que refiere al tren de** *La llegada del tren a la estación* **(y que aparece en la película), tú como que lo vas disolviendo, trabajando en una serie de capas, como por ejemplo la música, la banda sonora, que siempre está en la trastienda, aquí tu la muestras. Algo similar ocurre con** *Obreras...***, el hecho de crear una ficción hiperrealista e intimista a la vez, poética, de este archivo documental. En estas dos películas creo que es interesante eso ¿Cuán ideado o programado fue eso?**

José Luis: Creo que *Ningún lugar en ninguna parte* implicó también un aprendizaje que me sirvió mucho para *Obreras saliendo de la fábrica*. Tenía que ver con encontrar una forma de encuadrar esa realidad. Por eso *Obras saliendo de la fábrica* es una película que también está construida en base a planos secuencia, es un plano por cada escena. Fue en base a ese proceso de búsqueda que hubo en *Ningún lugar en ninguna parte*. Por eso decía, todo lo primero que grabé en *Ningún lugar en ninguna parte*, que fueron tres o cuatro meses, nunca usé ese material. Era otra película, nacía desde otra búsqueda. En realidad, lo que registré ahí fue un poco como la investigación que me sirvió para encontrar una manera de observar ese espacio.

Cristina: Hay un elemento respecto a este trabajo de archivo enfocado en la obra de los hermanos Lumière que yo creo que se relaciona con la fotografía que aparece al final de *Obreras***. Me llama la atención porque en la relación de esas imágenes en el montaje, uno imagina que la mujer es esa niña. ¿Lo pensaste como un elemento preponderante durante el momento de plantear la historia?**

José Luis: No, de hecho esa fotografía que aparece ahí también fue algo que estuvo desde el comienzo de ese proyecto, que es una fotografía de curso de mi papá cuando era niño. Yo siempre la vi en mi casa, es una foto muy pequeña, y siempre me llamó mucho la atención esa niña, esa compañera. Esto es en el campo, mi papá vive en el sur, y ella es la única que no está mirando a cámara, que está mirando hacia abajo, tiene una expresión de ensoñación. Siempre me dio la idea de que estaba recordando algo o pensando en algo que no pertenecía al momento en que se tomó esa fotografía. Y siendo una foto muy pequeña de tamaño, cuando la descubrí en mi casa, me dirigía hacia esa niña, resaltaba por lo mismo. Entonces, mi idea también era que eso estuviese incluido en el cortometraje.

Es una película que hice hace mucho tiempo, entonces tengo recuerdos vagos. Pero si tengo muy vivo el momento que grabamos a Diana Sanz, que era la actriz que representó a la mujer mayor en ese corto. Yo le había pedido que en el momento de estar en la playa cerrara los ojos, solamente eso. Ella no había visto nunca la fotografía, pero cuando cierra los ojos adopta casi la misma posición que la fotografía. A mí me impresionó mucho cuando hizo eso, porque es casi el mismo gesto, y funcionaba muy bien en la película. Me pasaba mucho que todo el mundo pensaba que la fotografía era Diana

cuando era niña, pero no es así. Entonces, creo que hay algo interesante con respecto a eso de cómo funcionaba esa imagen y lo que me provocaba a mí, una imagen que siempre vi en mi casa cada vez que se abría ese álbum de fotografías, y cómo aparecía en esa película. Ese gesto producía el mismo efecto. Creo que todo el camino que hace la película hasta llegar a eso tiene que ver con todo el proceso de cómo se activa la memoria.

El tiempo de la imagen

Iván: Cristina, ¿puedo usar tu pregunta del tiempo? Me parece que va fluido con lo que estamos hablando ahora. La voy a leer: "A modo general, la representación temporal es un eje que articula tu filmografía. Se aprecia en lo concerniente a la forma y las elecciones temáticas. Por ejemplo, se manifiesta de manera central en el documental *El tiempo que se queda* **(2007), donde la premisa es capturar ese paso del tiempo en un lugar determinado, teniendo importancia, a su vez, el retrato de las acciones de personajes en ficciones, el cómo se percibe el tiempo del trabajo y el descanso. De cierta manera, esto también se despliega en las imágenes de algunos rostros presentes en el registro documental de** *El viento sabe que vuelvo a casa* **(2016),** *Ningún lugar en ninguna parte* **(2004),** *Tres semanas después* **(2010)". En el fondo, hay una búsqueda constante de la duración de los planos, de que ocurra algo en esa duración, creo que a eso apunta la pregunta. Quizás, enlazando a lo anterior respecto a ese uso del tiempo en las imágenes, digamos, ¿por qué es importante para ti?**

José Luis: Sí, creo que fue algo que empecé a descubrir instintivamente en *Ningún lugar en ninguna parte* y que cuando hice *El tiempo que se queda* tuve una percepción más concreta con respecto a eso. Sentía que si uno grababa en segundos una imagen, un espacio, una habitación, una calle, lo que uno iba a percibir a como espectador era una calle o una casa. Si, en cambio, la imagen se sostenía más allá de lo que uno está acostumbrado de ver en una película, esa casa y esa calle toma otra percepción que tiene que ver con, quizás, qué es lo que ha pasado en esa calle, qué es lo que ha pasado anteriormente en esa casa. Empieza a surgir la historia con respecto a esos espacios, y también respecto a esas personas.

En *El tiempo que se queda*, por ejemplo, para mí era importante. Es una película que está realizada en un hospital psiquiátrico. No me interesaba tanto retratar la locura o las enfermedades siquiátricas, sino que el tiempo de ese lugar, que es bastante especial, y también que está muy determinado por las rutinas. Precisamente, la mirada estaba centrada en esos rostros y espacios, en base a eso, a lo que surge estando ahí en esos pabellones, la historia que hay ahí, la historia de esas personas. Es algo difícil de capturar en una cámara porque uno está una o dos horas en ese espacio, registrando el lugar. Es difícil transmitir en una imagen lo que se siente estando ahí. Entonces, el gesto de alargar un poco más los tiempos hace vivir esa misma sensación donde el tiempo se siente, por decirlo así.

Cristina: Yo creo que eso, de cierta manera, también se puede vincular con la observación de un espacio natural. Esa búsqueda orientada a la construcción de un paisaje, ya sea en tus trabajos documentales como en las imágenes del Barrio Puerto en Valparaíso, o en el caso de *Tres semanas después* **(2010). Pareciera que, por como tú estás definiendo esa relación con una búsqueda temporal, está asociado a un rol importante que tiene la naturaleza en tus obras.**

José Luis: Sí, precisamente eso. Por ejemplo, *Tres semanas después* yo creo que fue un trabajo determinante en eso, porque fue una película que se realizó durante un período muy corto de tiempo, donde en principio yo iba a hacer otra cosa: iba a registrar un trabajo del artista visual Fernando Prats, e hice estas grabaciones en paralelo. Además, no sabía muy bien qué me iba a encontrar en esos lugares. Lo que más me impresionó fue encontrarme con lugares en lo que yo había estado anteriormente y que por la acción del terremoto habían desparecido. Entonces, las primeras grabaciones que hice de esos espacios eran para tratar de recordar o evocar las huellas de esos lugares, cómo los tenía en la memoria y cómo estaban después del terremoto. Por eso también la película estaba articulada de la misma manera que las otras, buscando ese tiempo, y buscando también ese pasado, por decirlo así, esa sombra de lo que habían sido esos espacios que estaban en el suelo en ese momento. Por ende, la película está concentrada en la observación de esos lugares. Es una película que habla sobre el paisaje. No solo de la reconstrucción del paisaje, sino la búsqueda de la memoria en esos paisajes.

Y creo que funciona igual que en una película de ficción en la que el lugar, el espacio en el que están desarrolladas esas películas, es como el primer impulso de querer hacer esas películas. En *El cielo, la tierra y la lluvia* es Valdivia, en *Verano* son las termas de Cauquenes. Entonces, inevitablemente como que se transforman en un protagonista más. Los personajes habitan ese lugar, lo hacen propio.

La materia prima de los sentidos

Iván: Yo tengo una pregunta para comentar dos películas que están relativamente cercanas en el tiempo, justamente *Ver y escuchar* **(2013) y** *Verano* **(2011). Pensando un poco en estas dos películas, y un poco respecto a lo que estabas señalando, siento que en estas películas está muy presente una pregunta por los sentidos, el tacto, el gusto. En el caso de** *Ver y escuchar***, obviamente la vista y el oído, a partir de un personaje crucial en esa película, que es un personaje que se quedó sin escucha y sin vista, y que tu lo extrapolas a una lógica sinestésica en el tratamiento. Te quería preguntar por esa búsqueda de representar los sentidos y cómo usas determinadas materialidades de la imagen y del sonido para poder inducir al espectador a reflexionar sobre sus propios sentidos...**

José Luis: Sí, creo que en *Verano* la película nacía de una sensación con respecto a ese espacio, con respecto a esa estación del año, en específico. Y como de algo bien efímero, como esos momentos que uno recuerda cuando era niño, cuando estuvo en unas vacaciones con su familia, esa la primera idea para trabajar en esa película. Por eso también como que esa película tiene una búsqueda con respecto a la imagen, que fue un trabajo que hicimos con Inti Briones, para que esa sensación pudiese transmitirse al espectador. Es una película que ocurre en el proceso, pero que evoca los pasados de cada uno que pueda sentirse identificado con esa sensación. Por ende, había también una preocupación por el sonido para captar esa sensación.

Hay una escena que a mí me dejó contento cuando realizamos *Verano*, que hablaba de eso y estaba construida en base a esa sensación. Es una escena en la que está Rosario Bléfari en la habitación del hotel, donde ella va a dormir una siesta, como que se prepara a dormir una siesta y la cámara se va acercando a ella, y los sonidos de la siguiente escena van entrando a su cabeza, por decirlo así, hasta que aparece la siguiente secuencia. No son los sonidos de lo que ella está escuchando, pero sí es lo que ella está evocando. Entonces, recuerdo esas mismas sensaciones de niño de acostarme en el verano en una tarde de domingo, mientras todo está más plácido y los sonidos tienen otra percepción, y concentrarse en los sonidos que durante la semana, generalmente, pasan desapercibidos, hacer ese ejercicio. Ese escena con Rosario, resume la idea de hacer *Verano*, nace todo desde ahí.

Y sí, con *Ver y escuchar*, que fue una película bastante larga de realización. Todo lo que fue previo en su construcción me sirvió mucho para hilar estas tres historias. Precisamente porque todo lo que conversé con las personas, no solo las que aparecen en el documental, sino también toda la investigación que hice anteriormente, me llamó mucho la atención las distintas percepciones de personas que no tenían un sentido, fueran sordas o fueran ciegas. Como que uno puede tener la idea de que tienen la misma percepción respecto a las cosas, pero al momento de abordar a una persona sorda con otra de sus mismas condiciones, las dos tenían percepciones muy distintas entre sí. Cómo sentían la música, el viento o el mar. Y lo mismo con las personas ciegas respecto a las percepciones que tenían de sus sentidos. Entonces, como que todo ese universo respecto a los sentidos me pareció bien fascinante de explorar. Es un poco lo que intenté con las conexiones entre una historia y otra, en base a esas experiencias que me contaban. Es un universo muy complejo, en ese sentido.

Personajes, actores, afectos

Cristina: En los trabajos de ficción me llama la atención la centralidad que se le da a los roles femeninos. En el último trabajo *Vendrá la muerte y tendrá tus* **ojos (2019) tiene bastante presencia, y pienso de nuevo en** *Obreras saliendo de la fábrica***. A propósito de** *Verano***, hay dos historias en torno a la maternidad, y en** *El cielo, la tierra y la lluvia* **(2007) son los gestos que tú ves de mujeres lo que, de alguna manera, guían la historia. Si pudieras ahondar en la importancia que tiene para ti construir personajes interpretados por actrices.**

José Luis: Sí, a ver. Creo que lo primero que podría decir al respecto es que hay una fascinación de mi parte con respecto a los roles femeninos, desde un punto de vista cinéfilo, películas que siempre me llamaron la atención, o directores que me gustan donde las mujeres siempre tuvieron un rol protagónico no solamente por ser roles femeninos, sino por ser roles femeninos de gran complejidad. En primera instancia nace en base a ese instinto.

Pero también creo que hay una observación con respecto a estos personajes femeninos, que a mí siempre me han llamado la atención. Tiene que ver con las actrices con las que he trabajado, que tienen un rol bien protagónico en el momento que he escrito las películas, porque están desde el comienzo en mi cabeza. Por ejemplo, Julieta Figueroa fue fundamental en ese aspecto. *El cielo, la tierra y la lluvia* y *Obreras saliendo de la fábrica,* fueron películas que escribí pensando en ella, en ese rol, y que trabajé en base a conversaciones que habíamos tenido sobre la soledad y sentirse aislado, física y emocionalmente. Y, bueno, ella también ha sido la protagonista de todas las otras ficciones también, en *Verano* y en *Vendrá la muerte y tendrás tus ojos*.

Creo que todas esas películas nacen en base a distintos momentos que ambos hemos pasado. En *Verano*, por ejemplo, ella tenía siempre el cuestionamiento de ser madre o no, habíamos tenido conversaciones sobre eso, y su personaje nace en base a su propia experiencia en ese momento, al hacer la película. Entonces, creo que esa relación con Julieta, y en general con todos los actores y actrices con los que he trabajad. Por eso me ha interesado mucho trabajar casi siempre con los mismos, está bien vinculado. Siempre he escrito las películas pensando específicamente en esos actores y actrices, y creo que nace desde ahí también, desde la observación de ellos mismos. Y también el trabajo con ellos, más que un personaje en sí, hay un acercamiento medio documental con respecto a cómo observarlos. Cómo observar, por ejemplo, a Julieta, que es muy distinta del personaje que interpretó en *El cielo, la tierra y la lluvia*, tiene otra personalidad, pero me interesaba mucho algo que tenía muy interno Julieta, en ese momento, que tenía que ver con un sentimiento de soledad. Me interesaba explorar eso y por eso el personaje es todo hacia dentro, precisamente intentado descubrir ese lado que no se veía tanto en ella.

También en base al paso del tiempo. Es algo que también me ha llamado mucho la atención siempre al ver películas de directores que han trabajado con un grupo de actores y actrices todo el tiempo, ver esa evolución de película a película. Creo que hay algo muy bonito ahí de mirada documental. Lo que hace Truffaut con Jean-Pierre Léaud que va más allá del personaje de Antoine Doinel, lo que uno ve ahí es a Jean-Pierre Léaud en realidad. O Tsai Ming-Liang, o John Cassavetes con Gena Rowlands. O el mismo John Ford, que trabajaba siempre con los mismos actores, en distintos tipos de roles en sus películas. Es bonito ver la evolución más allá del personaje que están interpretando. Eso me parece muy llamativo de registrar.

Iván: Sobre esto mismo, me preguntaba sobre la cuestión de la inacción en tus personajes, particularmente pensando en *Verano*. **En el fondo, hay una detención en la expectativa del desarrollo lineal de esa acción. S la larga, no te importa tanto la resolución de los personajes, sino la gestualidad de los propios actores. A partir de la inacción, estamos esperando el momento en que ese personaje nos va a develar algo pequeño, mínimo, a partir del gesto. Y debe ser interesante de trabajar con los actores. En general los actores buscan la línea de escuela clásica, realista, necesitan el objetivo. ¿Cómo es trabajar con eso? ¿Has encontrado una forma o un método de aproximación con estos figurantes o actores?**

José Luis: Sí, yo creo que llegar a eso ha sido también un trabajo. En las tres películas ha sido distinto, pero creo que es algo que puede haber en común, la forma de acercarse a esos personajes. Tiene también que ver con el trabajo previo que se hizo. Por ejemplo, hay algo en común entre las tres películas, y es que nunca se hicieron ensayos previos. Nunca me llamó la atención tener las escenas tan preparadas en base a los actores, sino que quería ver bien lo que ocurre en el momento. Es algo muy impreciso lo que ocurre ahí, y es muy difícil de encontrar si se ensaya o se prepara. Prefiero trabajar desde otras perspectivas respecto a ellos que, precisamente, vayan más allá del personaje.

En *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos* los personajes no tienen nombre. O sea, aparecen en la sinopsis porque estaban escritos en el guión de esa manera, pero nunca en la película se les nombra a ellas, que son dos mujeres. Me interesaba eso porque puede ir más allá y pueden ser Amparo Noguera y Julieta Figueroa las que están ahí. Muchas de las cosas que sucedieron, sucedieron en el mismo

momento en que se estaba filmando, porque había algo respecto a la energía de esa película que se conversó previamente con ellas dos que me interesaba trabajar. No había una construcción tan profunda, por decirlo así, de sus personajes, sino que la construcción era en base a sus vivencias y miedos con respecto al tema, y la escenas estaban construidas en base a eso.

Entonces, en ese acercamiento, y en *Verano* ocurría exactamente lo mismo, para mí es casi documental. Observar ese momento, sostener ese momento, y que de pronto ocurra un gesto, una revelación que determina un pequeño cambio, que algo va a cambiar en el personaje. A lo mejor eso no va a estar en la película, pero ese cambio va a ocurrir.

Iván: Sobre esto mismo, perdona que siga con el tema, pero es una cosa importante de comentar. Hablando de figurantes y no actores, en tus películas de los últimos años ha tenido una presencia enorme Ignacio Agüero, en parte en *Verano*, **y especialmente en** *El viento sabe que vuelvo a casa*, **donde está, precisamente, toda esta expectativa "documental". En el fondo, el límite entre este personaje que has decidido crear, este cineasta que hace una película, versus Ignacio Agüero en sí mismo, podríamos decir. Pensando en** *El viento sabe que vuelvo a casa*, **es como una película hecha a su medida. Una película hecha por alguien que conoce el método de Agüero como documentalista, aunque también como actor, ya que ahora tiene unas cuantas películas y es un poco una estrella. Eso me resulta interesante, ¿por qué era importante que fuera Agüero en** *El viento sabe que vuelvo a casa*? **¿Por qué no podría haber sido otra persona? Quería preguntarte por eso, por esa especificidad de ese no actor.**

José Luis: Bueno, *El viento sabe que vuelvo a casa* nace de una película que me tocó hacer unos años antes para un programa de televisión por cable donde se hacían una serie de documentales, y me llamaron para hacer un par con total libertad. Yo propuse hacer un documental sobre Ignacio que hablara sobre sus películas. Entonces, hice una película que se llama *¿Qué historia es esta y cuál es su final?* (2013), donde él tiene una conversación con Sophie França mientras estaban editando *El otro día* (2012) en su casa. En base a sus fotografías personales, habla de su filmografía asociada a esos momentos que cruzan su vida. Fue un rodaje muy cortito, de solamente dos días. En el primero se grabó toda la conversación que tiene con Sophie y en el otro se grabaron los insertos de las fotografías. Pero me llamó mucho la atención en esa grabación descubrir también los procesos de creación de Ignacio respecto a sus películas. Yo tenía mucha curiosidad porque habían películas que me habían influido mientras estaba estudiando, como *Cien niños esperando un tren* (1988) o *Aquí se construye* (2000), tenía muchas ganas de escuchar sobre los procesos de esas películas. Y también me parecía interesante el hecho de que en ese momento se encontraban cerrando el montaje de *El otro día*, entonces hay también un proceso muy vivo entre Ignacio y Sophie que me interesaba explorar.

Lo que me llamó la atención fue, justamente, la metodología de Ignacio, que estaba muy influenciado por la libertad de lo que se iba encontrando, y que la película cambiaba constantemente con el transcurso de los años, porque en general se demoraba varios años en realizarlas. El primer gesto al hacer *Aquí se construye* tenía que ver con que tenía que ir a dejar a los hijos al colegio y veía como de una semana a otra el barrio que conocía de niño estaba desapareciendo, cambiaba constantemente. Entonces me parecía increíble ver como filmó esa película encontrándose con todos esos personajes y todas esas situaciones.

Cuando terminé la grabación de ese documental, me dieron muchas ganas de trabajar con él y ver cómo conversaba con las personas y tenerlo como personaje. Entonces, no podría ser otra persona si no es Ignacio Agüero, porque nace de ahí, de trabajar con sus propias metodologías, descubrir eso.

Simbiosis, mito, ficción

Iván: Otra cosa que produce un efecto muy curioso en esa película, que está también en *¿Qué historia es esta y cuál es su final?*, **es una suerte de simbiosis con las imágenes de Agüero. En** *¿Qué historia es esta y cuál es su final?* **sale toda la conversación con Sophie, pero después él integra también esa dinámica de trabajo en su propia película posterior. En fin, es un caso bien interesante y único esa contaminación, como que las imágenes no pertenecen a nadie, se van contaminando entre sí.**

Cristina: Sobre el trabajo con Ignacio Agüero, específicamente en *El viento sabe que vuelvo a casa*, **el eje podría ser esa tensión entre la ficción y el documental, pero también me llama la atención cómo la disposición de las imágenes permite una reflexión también sobre la leyenda y sobre la desaparición. Me llama la atención la escena de esta abuelita muy simpática que tenía muchos hijos, y específicamente recordaba a uno con el que no tenía contacto hace muchos años. A partir de ahí a mí me hizo mucho sentido el tema de hacer presente mediante ese ejercicio documental una historia que, en realidad, de otra manera es difícil enterarse, ese ejercicio etnográfico me pareció muy preciso.**

José Luis: Sí, eso nació cuando comenzó el proyecto. Al principio no estaba tan presente porque no conocía ese lugar, esa isla en específico. Yo llegué a esa isla casi instintivamente. Quería trabajar en Chiloé porque era un lugar que llamaba mucho la atención y que conocía muy poco, había ido solamente una vez, y la vez que fui fueron solo un par de días. No conocía estas islas que están más apartadas, me interesaba la dinámica que se producía ahí. Llegué a esa isla, a Meulín, porque me gustaba el trabajo de una fotógrafa belga que había realizado en distintas islas de Chiloé, y las fotos que más me gustaban de las que ella trabajó eran en Meulín. Entonces, me llamaba mucho la atención el lugar, y también porque las fotografías de ella tenían una característica muy especial, ya que había algo de ficción en eso. Le pedía a las personas que posaran, había una puesta en escena en esas imágenes. Las fotografías más hermosas, las que me evocaban más historias, por decirlo así, eran en ese lugar.

Entonces me obsesioné con conocer ese lugar y fui a investigar. Fui con Tiziana Panizza a esta isla. Ahí descubrimos lo que pasa en esta isla, que terminó siendo un poco el centro de la película: que era la división con la otra isla, los niños estudiaban en el internado fuera de la isla, y como fueron cambiando las dinámicas de relación entre las familias. Pero también todo lo que se refería a esto de la desaparición. Desapariciones en el sentido de que una persona, de un día para otro, optaba por irse, y después nadie más sabía de esa persona. Anteriormente muy marcado por estas parejas que estaba muy mal visto que se juntaran.

Entonces, desde ahí nació todo el dispositivo de ficción de la película. Justo en esa investigación que hicimos con Tiziana conocimos a esta señora, que en esa época estaba viviendo en su casa, cuando fuimos a grabar la película estaba en la casa de su hija porque había estado enferma. Ella vivía en lo más alto de la isla, muy aislada del resto. Ella nos contó varias cosas, fue solo una tarde que la fuimos a ver, y esta historia del hijo no la supimos hasta un año después, cuando fuimos a grabar la película. Entonces, fue muy sorpresivo que haya aparecido esa historia, porque ya la conocíamos a ella, precisamente cuando la película ya tenía instalado ese dispositivo de ficción. Eso fue el último día que grabamos, cuando grabamos con ella, y eso me permitió ubicar esa secuencia casi al final de la película, porque cerraba la idea. Pero no cerraba esa idea en el sentido de que la película se cerrara en esa búsqueda que hacía Ignacio Agüero, sino que se cerraba en el hecho de que el dispositivo de ficción se encontraba con la realidad. Por eso lo puse ahí en la película. Me llamó mucho la atención eso. Eso que habíamos levantado en base a la investigación, realmente encontraba una historia concreta en la historia de esa señora.

Los límites del otro

Cristina: Respecto a *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos,* **el tema de las referencias literarias, bueno, desde el título, la escena en que el personaje de Julieta Figueroa cita estos versos de Alejandra Pizarnik, vinculado a estas dos secuencias. ¿De qué manera lo construiste en relación a la figura central, la espera de la muerte?**

José Luis: Para hablar un poco de eso como que tengo que retroceder a un trabajo anterior que había hecho, que es un cortometraje que se llama *Sobre cosas que me han pasado* (2018), que está basado en un libro de Marcelo Matthey. Es un libro que leí hace bastante tiempo. En ese mismo tiempo había leído un artículo aparecido en un periódico con una entrevista a Marcelo Matthey, y me llamó la atención cómo se referían al libro, y las cosas a las que él se refería de la literatura, porque se escapaba de todo lo que supuestamente estaba permitido en la literatura. En ese artículo, el mismo Marcelo Matthey decía que todas las críticas negativas que recibía de su libro, que decían que no era literatura, que era un libro muy básico, era lo que a él más le interesaba. El libro es una crónica sobre un sentir, o una observación. Cuando lo leí me llamó la atención esa evocación de la observación.

Y, a la vez, quise hacer ese cortometraje sobre ese libro, porque me parecía un desafío colocar en imágenes eso que en ese libro era literario, estaba evocado por palabras. Entonces, lo que elegí para construir el cortometraje eran los fragmentos que a mí me provocaban un sentimiento o una evocación personal, y en base a eso escribí el guión, la adaptación del libro. Fue interesante porque le mandé el guion a Marcelo Matthey. Fue interesante la relación que tuve con él, porque solo fue por mail, no le gusta hablar por teléfono. Le pareció curioso y le llamaron la atención los fragmentos que había escogido porque a él todavía le resonaban.

Hablo sobre esto porque todo lo que tiene que ver con *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos,* con respecto a esas historias, era una evocación de lo que ellas sentían. Toda esa segunda parte está concentrada en la espera, en la muerte de ella, de algo que es inminente desde el principio de la película. Por eso siempre digo que no es una película sobre la muerte, sino sobre acompañar al otro, que habla sobre estar con el otro y observarlo, precisamente porque eso evoca un sentimiento. Saber que se va a morir uno de los personajes, y que las dos tienen conciencia de eso y lo viven de manera distinta, eso quería evocar en esas dos historias. El sentimiento que provocaba en ellas eso inminente que iba a llegar en algún momento.

Son dos historias por eso. Son historias distintas porque tienen sentimientos distintos al respecto. Una, el personaje que hace Amparo Noguera quien hace un trabajo de aceptar eso y de soltar el querer aferrarse a una posibilidad de que haya un futuro juntas. Lo que ella va a aceptando es que ella no va a estar más, y lo que construye es el sentimiento de esa ausencia. El otro personaje, que ya ha tomado una decisión, se ve enfrentada a sus propios miedos, a lo que va a dejar atrás. Esas historias nacen en base a eso, y por eso están construidas como una especie de cuento, son interpretaciones de lo que ellas sienten en ese momento. Entonces, en la película no me interesaba concentrarme en el proceso de muerte, en la agonía, en concentrarme en ese tipo de cosas, sino más que nada en lo que se va desprendiendo en ella.

Iván: Me encanta *Sobre cosas que me han pasado* **(2018). Lo pasamos en un evento de La Fuga. Te iba preguntar, justamente, a propósito de la inacción, que nada sucede y a la vez está todo ahí. No sé cómo articular la idea, la sensación, tiene que ver tanto con los documentales como con esta ficción última que hiciste, pero también con estos personajes que se asoman tímidamente en muchas de tus películas. Tiene que ver con la búsqueda de una distancia ética con respecto al otro, ¿no? Yo creo que en tus documentales está muy presente. En el documental puede ser un dispositivo muy devorador, medio caníbal, muy violento. En cambio, tú has trabajado en la búsqueda de la toma de distancia y las preguntas sobre cómo acercarse a ese mundo, la pregunta por la ética y el otro, está presente en tus películas. Se ve en el documental, pero en esta última ficción también está muy claro. Ahí se podría pensar una pregunta, la del horizonte ético en ese plano del cine, como que no tiene que ver con un principio de afirmación o de conquista, sino de repliegue. No es una pregunta, más bien un comentario.**

José Luis: Sí, sí. Es que yo creo que también con cómo han nacido los proyectos, eso se produce instintivamente. Hay una búsqueda de conocer y entender, dentro de las posibilidades, a las personas y los mundos que se están retratando. Eso también implica que la mirada no sea tan invasiva, en ese sentido. Es algo que también me he cuestionado mucho últimamente, y que me llamó mucho la atención en una investigación que hice en *Ver y escuchar*. Era una persona que yo estaba entrevistando para la investigación y tenía una cicatriz muy parecida a una que yo tenía en el brazo, como que hablamos de eso. Eran cicatrices de experiencias parecidas, pero los recuerdos de la experiencia y su relación con el dolor físico eran muy distintos. Ahí dimensioné que quizás eran experiencias parecidas, pero que la biografía de cada uno hacía que la sensación del dolor físico no pueda ser igual. Entonces, ahí entendí que es difícil, y es un trabajo que lleva mucho tiempo, mostrar eso en una película. Especialmente en un documental donde el acercamiento, aunque sean dos o tres años, no implica una vida junto a esas personas, junto a esa realidad. Entonces, ¿cómo muestras ese sentimiento en una película?

Siento que en algunas películas hay un salto hacia eso sin pasar por esa reflexión, como que se anula ese sentimiento propio de esa persona que estás poniendo delante de una cámara. No sé, igual es bien abstracto poder contarlo, creo que es muy difícil de trabajar. Pero me produce una reflexión al respecto, sobre cómo mostrarlo.

Iván: Me parece una reflexión muy feliz, José. No sé si quieres agregar algo más, Cristina.

Cristina: Sí, solo un comentario final respecto a la pregunta por cómo abordar temáticas difíciles, brindarle dignidad a lo que uno captura, a los sujetos. Me llama la atención que hayas indicado que no era tu intención retratar la muerte en sí, en tu último trabajo, y aún así hay un retrato minucioso del cuerpo de las mujeres. A propósito de algo que mencionaba Iván la semana pasada, el tema de la enfermedad, me llama mucho la atención el cuidado que hace el personaje de Julieta Figueroa en *El cielo, el tierra y la lluvia* **de la mamá, o también pienso en la obra mayor, en su rostro. Si bien es una reflexión, uno nunca encuentra una respuesta concreta, creo que de cierta manera igual está presente.**

José Luis: Sí, creo que tiene que ver con algo que a mí me llama la atención del momento en que uno se enfrenta a una situación extrema como la muerte o la enfermedad, y como eso también cambia tu propia percepción de lo que te rodea, pero especialmente de la persona que está viviendo eso. Me pasó hace unos años atrás cuando mi papá sufrió un infarto. Lo operaron, tuvo un período de recuperación de varios meses, y en todo ese período de fragilidad empecé, mi acercamiento hacia él, también por el cuidado, cambió absolutamente. No solo porque lo ves más frágil, en un momento distinto de la imagen que tienes de él anteriormente, sino que también porque hay una posibilidad que se refiere, en este caso en *Vendrá la muerte*, a una muerte inminente, que te hace verlo desde otra perspectiva. Era algo que me interesaba trabajar en esa película.

Vi una entrevista el otro día a Pedro Costa que me llamó mucho la atención porque hablaba sobre *Vitalina Varela*, que él se demoraba tanto en hacer una película, porque un día de rodaje hacia el otro implicaba un acercamiento hacia la muerte. Puede sonar un poco obscuro lo que dice, pero es también una manera de tener una conciencia sobre cómo observar al otro, y de cómo registrarlo en una imagen. Por eso en *Vendrá la muerte* me interesaba también que en un comienzo la película tenga estas imágenes más abiertas de ellas dos, y después se va cerrando a la observación de los detalles. Otra cosa muy importante, y que fue un trabajo muy generoso de parte de las actrices, era que no había maquillaje, no había nada que esconder, sino que era fundamental observar ese cuerpo y ese rostro tal como es en esa película. Entonces, es algo que me llama la atención, y que siempre ha estado inconscientemente en todas las películas. Cómo el cuerpo cambia y también la percepción de la persona que está cerca, empieza a mirarla de otra manera. Eso involucra un trabajo que tiene que ver con los sentimientos que me parece interesante de trabajar.

Notas

1

Serie de registros que José Luis fue subiendo a su canal de Youtube, como lista de reproducción. *Un año* puede verse aquí https://youtube.com/playlist?list=PLQ_1Ga7G6fCr9zWwTv51mmQoR0TLyMTrd, *Los recuerdos* aquí https://youtube.com/playlist?list=PLQ_1Ga7G6fCoVIw6xwKG69iRqbs92cmwF

2

NdE: Lumière y compañía (1995)

Como citar: Pinto Veas, I., Flores Arriaza, C. (2021). José Luis Torres Leiva, *laFuga*, 25. [Fecha de consulta: 2024-05-09] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/jose-luis-torres-leiva/1074