laFuga

Envíos de Jeannette Muñoz

El trazo abierto de una memoria fragmentada

Por Luciana Zurita

Tags | **Cine epistolar | Cine experimental | Afecto | Dispositivo cinematográfico | Espacios, paisajes | Imagen háptica | Intimidad | Estética | Estudios de cine (formales) | Chile**

Luciana Zurita es licenciada en teoría e historia del arte por la Universidad Alberto Hurtado; Fundadora y co-editora del medio digital e impreso Revista Oropel. Investigadora y programadora audiovisual. Actualmente es becaria del magíster de artes mediales de la Universidad de Chile.

Es la libertad y espontaneidad de filmar lo cotidiano lo que cautiva en el cine de Jeannette Muñoz. Un estilo que se revela en el movimiento de la cámara, el color, el detalle, la comunicación de las imágenes y la potencialidad que le concede al fragmento. Un imaginario cinematográfico que habita pequeños mosaicos de tiempo y espacio, dejando fuera los códigos narrativos tradicionales para dar testimonio a una imagen que insiste en preservar la expresión de un afecto, "descubriendo los mundos o sueños de otros" (comunicación personal con Jeannette Muñoz, Julio 2020) y volverlos memoria.

Los cortometrajes que forman parte de *Envíos* (Jeannette Muñoz, 2005-2017) son manifestaciones del signo de la carta como vestigio, indicio o suceso que reconstruye el pasado, un vínculo que conecta al espectador con su experiencia interna, "una carta lanzada al viento" (Algarín, 2017, p. 47) que experimenta en sus posibilidades de inscripción el intercambio sensorial entre las partes que acceden a ellas. Una naturaleza epistolar en la que el destinatario se desplaza desde lo privado a lo público. Una actividad que retrata no solo a esa persona en particular sino también toda clase de asociaciones volátiles y afectivas que las unen. Treinta y cuatro cartas fílmicas han sido enviadas a amigos, familiares y conocidos durante trece años, orientadas a la construcción de mundos sensibles que viajan por el tiempo conservando rastros pretéritos y una mirada fija a la superficie de los detalles.

La primera película que forma parte de las correspondencias enviadas por Muñoz, se denomina *Envío 1* (2005), este es el único antecedente que se despliega antes de su proyección. En ella observamos un paisaje natural donde mujeres y hombres se reúnen en un ambiente festivo. Una visualización muy rápida de un minuto de duración y a color, permite captar el semblante de una mujer pero en fragmentos: manchas en la piel producto de la vejez, manos y ojos rugosos y finalmente un primer plano que enseña sutilmente su rostro completo. La cámara registra ritmos dispersos que privilegian el corte y el primer plano. Muñoz decide concentrarse en aquellos gestos dejando que los fotogramas avancen sin ser traducidos por el espectador. Una de las tomas que posee mayor duración es la representación de una mujer que mueve sus manos alrededor de una cámara análoga como si explicara su funcionamiento. Al final de la película aparece ligeramente, y de forma expedita, un encuadre dirigido a la cineasta, pero que no deja observar su rostro del todo. Muñoz dentro de aquella escena, devela una pregunta sobre la autoría colectiva de la producción, aunque, lo esencial de la película recae en los retratos fugaces que representa.

Envío 6 (2007), filmada a color y en blanco y negro, nos introduce durante seis minutos y diez segundos en un paisaje natural donde el movimiento acelerado de la cámara traza diferentes colores y texturas. El deambular de la cámara de forma intermitente y hacia direcciones disímiles, envuelven la imagen enfocando y desenfocando las formas que adquiere la vegetación. Atravesamos la arboleda para dar paso al revoloteo de pájaros sobre una laguna. Los animales que sumergen su cabeza en el agua parecen flotar mientras los fotogramas cambian de color. Las próximas imágenes se retienen en

blanco y negro. El trayecto de la cámara se vuelve lento y reposado, dando espacio a la sobreexposición de flores en el agua, estremeciendo su reflejo en la superficie.

Envío 15 (2009), realizada a color y con una duración de dos minutos y cuarenta segundos, reproduce un viaje por la carretera y luego por la ciudad de Santiago. Las micros amarillas, la indumentaria y arquitectura de la ciudad dan cuenta de un espacio temporal anacrónico. Los movimientos de cámara se ejecutan en correspondencia con los desplazamientos que realizan los medios de transporte. Muñoz filma aquella saturación de símbolos dispersos que se presentan al exterior. El tránsito de personas y animales que recorren las calles parecen disiparse por el reflejo enceguecedor del verano. El recorrido termina por ceder a un tiempo indistinto, la imagen se comienza a suspender, a ralentizar igual que el transporte cuando se detiene.

Envío 23 (2010), filmada en blanco y negro con una duración de cinco minutos y cuarenta segundos, proyecta la imagen panorámica de un bosque que rápidamente cede a la fragmentación en detalles. Telarañas, troncos, hojas y hongos, son puestos a disposición entre aceleraciones e imágenes fijas, como si la magnitud del espacio consumiera la exploración, filtrando qué y cómo observar. Lo que parece hallarse fuera de la frondosidad se concentra ahora en un exterior seco y opaco. Calles, personas y locales comerciales son registrados por esa mirada que no busca organizar el espacio narrativo, sino que se deja llevar por él. Entre luz y oscuridad, entre blanco y negro, no existe una preponderancia de un color sobre otro, ambos se superponen dejando que se filtre la luz por los orificios de las ramas al mismo tiempo que se condensa la imagen entre las sombras.

Envío 29 (2013), realizada a color con una duración de seis minutos personifica el rostro de una mujer sentada en las afueras de su casa. Los primeros planos evidencian aquellos surcos acumulados por los años, mientras que los planos generales nos presentan un horizonte limitado. La cámara se despliega en una búsqueda por capturar la imagen de un hombre que trabaja la tierra, por momentos las imágenes se desenfocan como quien mira velozmente buscando algo. Los movimientos de las plantas estimuladas por el viento forman parte de la escena principal por varios minutos. Un caballo se pierde entre la vegetación y la aparente sequía. Retornamos al inicio, la imagen de la mujer y sus manos manchadas por el barro mientras da forma a un recipiente bajo un cielo ladino.

Desde el año 2001 Muñoz realiza películas en formato 16 mm exhibidas fundamentalmente en un contexto cinematográfico experimental y de no ficción. Su filmografía está compuesta por producciones como: *El Cortijo* (2001), *East End* (2002), *Envíos* (2005- 2017), *Villatalla* (2011), *Strata Of Natural History* (2012) y *Puchuncaví* (2014-2017), proyectadas en diversos festivales: el Arsenal-Berlín, Xc èntric CCCB Barcelona, el Festival de Cine de Nueva York, el Rotterdam FF Spektrum, el Festival de cine de imágenes de Toronto, el Festival de cine de Media City en Ontario, Canadá, ⊠⊠Palais de Glace Buenos Aires, Festival Internacional de Valdivia, Videoex Zürich entre muchos otros.[1].

La imagen ‘experimental’[2] que elabora la cineasta chilena radicada actualmente en Zúrich, tiene su origen en el estudio fotográfico desarrollado entre 1993 y 1994 en la Universidad de Chile. El proyecto química fotográfica a cargo del profesor Nicolás Yutronic, de la Facultad de Ciencias, formaba a los estudiantes en una labor autónoma de revelado análogo donde se realizaban emulsiones foto-sensibles alternativas, y creaciones de diferentes soportes para imprimir las imágenes fotográficas. Muñoz diversificó la potencia de las soluciones de contacto gracias a los trabajos descubiertos de Anna Atkins (1799-1871), con su libro *British Algae: Cyanotype Impressions* (1843), los paisajes y retratos de *Pictorialistas* (1880) y las producciones de docentes y alumnos de la facultad como Enrique Zamudio, Reinhardt Schulz y Fernando Orrego. En ese entonces la artista utilizaba una cámara de 35 mm con la que reproducía negativos de diferentes tamaños y formatos, sin embargo, su interés no precisaba del resultado final, sino de los procedimientos de intervención y materialidad de la imagen fotográfica. Años más tarde y tras recibir el premio Henri Matisse de la Embajada Francesa, –al egresar de la carrera de Artes Visuales en Chile– Muñoz realiza una residencia en Francia donde comienza un proceso de autoformación cinematográfica, sumergiéndose en catálogos, libros de teoría de cine y visionado de películas experimentales. Más tarde en Londres, descubre las películas de Ute Auraund, Helga Fanderl y Roberto Beavers, quienes serán determinantes en su propia filmografía.

Los *Envíos* realizados en 16 mm son películas silentes que permiten interactuar con el medio material de la imagen representada, y el sonido del proyector en la sala de cine. Coexiste a la vez, un ejercicio individual que permite reconstruir una escena siempre distinta en el imaginario de quien visualiza un sin sonido. Mientras observamos la proyección emanan los recuerdos sobre aquellos lugares comunes que el cortometraje mantiene oculto: el sonido del viento, las pisadas que crujen en la tierra, el paso del tren o el ruido de la ciudad, la vibración del mar cuando rompen las olas, las conversaciones entre amigos, la música que bailamos. Una correspondencia que no solo transita lo privado de su enunciación –porque va dirigido y enviado a una persona en particular– sino que, al mismo tiempo, es proyectada al público, Muñoz comparte su exploración interior, configurando un archivo abierto. Este reemplazo del sonido externo –un espacio de manipulación semántica y afectiva– a uno esencialmente intrínseco que surge de la memoria, permite percibir estos cortometrajes como una constatación del espíritu e impulso de la cineasta por producir una interacción, no solo con el soporte análogo, sino también con una imagen cinematográfica que hace eco de la indistinción de las fronteras entre el espectador y el relato.

En el texto *Planificando de forma visual. Notas sobre "cine personal" y "cine industrial"* **(2020)** editado por Carolina Martínez, Maya Deren declara de manera introductoria la relevancia del medio visual en detrimento del sonido manifestando que este último impide mostrar un estado honesto de la mente:

> Quizás el mayor halago que he recibido en relación a esto, fue el de un niño de trece años que había visto *Meshes of the Afternoon* (1943) que, oyendo por casualidad a sus padres hablar de su sorpresa por no haber echado de menos sonido o diálogo, les explicó –con esa rotundidad que a veces tienen los niños que a uno lo deja frío– "¡Oh, esas cosas nunca ocurren con sonido!". Con esa afirmación, él me reafirmó en que creando una experiencia fílmica que era muda por naturaleza, había usado el silencio de la cámara como un factor positivo más que como una limitación por falta de sonido (Martínez, 2020, p. 4).

Esta revelación para la cineasta norteamericana significó situar la imagen como el dispositivo central. Del mismo modo, *Envíos* se articula mediante estrategias intuitivas que ceden espacio a primeros planos de rostros y extremidades del cuerpo, tránsito de superficies, sobreexposiciones, aceleraciones y movimientos ralentizados, una estructura compositiva que tiende por sobre todo a privilegiar los movimientos erráticos de la cámara como si fuese una extensión del cuerpo y de lo que la propia Muñoz hace eco "mi cámara se mueve conmigo al ritmo del viento, de los animales o de las voces que escucho" (Algarín, 2017, p. 41). Al pensar en las imágenes que filma, y las cosas que son mudas por naturaleza, la potencia en los detalles se abre camino. La ausencia del sonido parece no intervenir en la secuencia de representaciones que enunciamos mentalmente cuando recordamos, el sonido toma una forma accesoria y difusa que se adhiere posteriormente a una memoria fuera de campo. Cohabita una relación medial con el mundo, que tiende a lo sensible más que a lo racional, haciendo repercusión en aquellos detalles que implican un discernimiento de ciertas texturas: la luz crepuscular que se filtra por las cortinas, los viajes en auto mirando por la ventana, buscar el sol en otoño, los juegos en la plaza, los días de lluvia, lo que soñamos y rumiamos cuando estamos solos. Quizás a esto se refiere Maya Deren cuando inmortaliza la reflexión sobre aquellas cosas que ocurren sin sonido, quizás esta sea la forma en que concebimos la belleza y que Susan Sontag describe de forma tan precisa "Lo bello nos recuerda a la propia naturaleza –lo que está más allá de lo humano y lo creado–, y por ende estimula y profundiza nuestro sentido de la mera extensión y plenitud de la realidad, tanto la palpitante como la inanimada, que nos rodea a todos" (Sontag, 2007, p. 30).

El proceso creativo de *Envíos* refleja esta percepción sobre el detalle, el fragmento, la inmersión y sensualidad de la imagen que es guiada por el desplazamiento de la cámara, –panorámica, horizontal o vertical, profundidad, travelling, etc.–configurando un espacio dinámico que permite sentir y tocar el retrato que realiza para cada destinatario. Uno de los trabajos realizados por la investigadora argentina Irene Depetris Chauvin sobre la cultura háptica –concepto formulado por Laura Marks (2000)– explica cómo en la visualidad óptica el ojo distingue los objetos desde una distancia lo suficientemente lejana que los incomunica como formas en el espacio, mientras que la visión háptica, en palabras de la autora: "En contraposición a esta separación entre el cuerpo del que ve y el objeto, sería un modo más cercano de mirar, ya que tiende a moverse sobre la superficie, antes que zambullirse en una profundidad ilusoria que no busca tanto distinguir formas, sino discernir texturas" (Depetris, 2017, p. 146). Esta exploración táctil de la mirada podría traducir las interacciones sensoriales que construye Muñoz a partir del fragmento. Una reflexión que aborda las

posibilidades de la imagen para habitar una hebra de tiempo y espacio intensificando la ilusión de traer al presente los registros del pasado. Estas particularidades del medio proporcionan una extensión temporal de la mirada, selectiva y fugaz, que realza el contacto sensible con el entorno. "Se trata entonces de una mirada más íntima que reduce la distancia y confunde observador y superficie observada. Este tipo de visualidad háptica refuerza el tipo de vínculo entre sujeto y paisaje que, a su vez, se traslada a la relación entre espectador e imagen" (Depetris, 2017, p. 146). La experiencia visual que proyecta Muñoz se vuelve sintomática no solo por las imágenes que captura, sino que también a partir del tejido poroso que posee el dispositivo análogo, el cual parece ser fundamental en esta transferencia de experiencia que permite demorar la mirada sobre los objetos y los cuerpos que registra. La textura sensible del soporte supone una inmersión afectiva, un 'entre lugar', material y sensorial que subvierte la traducción dinámica y transparente de las imágenes.

Si bien es en el cine experimental donde el dispositivo análogo ha tenido –tanto en el pasado como en la actualidad– un espacio privilegiado, contrario a otros tipos de cine que han decidido volcarse en su mayoría a la producción de imágenes digitales, los factores que inciden en la permanencia del soporte pueden ser diversos. Por un lado, existe una estrecha relación con las posibilidades de exploración que ofrece el medio en términos de color, sonido, textura, e intervención plástica de los fotogramas; pero existe también una posibilidad nostálgica y perceptiva con una imagen o materialidad del pasado, con el cine y las cámaras de antes, con la autonomía del contenido y procesos cinematográficos que se resisten a la hegemonía de un cine comercial y tradicional.

> Por su insistencia en la textura y no en las formas, por su precariedad, cada plano señala algo que no se ve completamente, no sólo porque la imagen está fuera de foco o porque los objetos queden fuera de campo, y eso provoca el buscar atisbos de eventos que se sitúan más allá del plano, sino porque esa porosidad o límite sugiere algo todavía no actualizado, como una promesa de algo que está por venir (Filho & Gonçalves, 2012, p. 82).

Este tipo de herramientas cinematográficas trazan vías alternativas de presentar afectos y configurar nuevos espacios y sujetos de inscripción. No es casual que el propio dispositivo sea un aparato que se construyó en el pasado con el objetivo de preservar aquellas reminiscencias sensibles, instintivas y pasivas, presentes en las escenas familiares o home movies. Una exploración no solo del medio análogo sino también de memoria cultural y sensorial del espectador que se traduce en un modo de cognición y significación de recuerdos que emergen de aquellas imágenes depuradas por el tiempo. En este sentido, las investigadoras Irene Depetris Chauvin y Natalia Taccetta plantean sobre el giro afectivo y las artes visuales que específicamente en el cine:

> Nociones como paisaje afectivo permiten pensar tanto la relación entre experiencia y escritura fílmica, como entre la materialidad y la textura cinematográfica (…) Así, desde una impronta deleuziana, el mapeo afectivo que se escenifica en el cine privilegia un análisis de la dimensión de la corporeidad en la experiencia errática y una subjetividad descentrada que se funde con la experiencia de la autora/espectadora" (Chauvin & Taccetta, 2017, pp. 364-365)

La exploración de los afectos que devienen de la textura del dispositivo permiten reconstruir un contacto más sensible y corporal con los objetos y las imágenes. De esta forma *Envíos* se conciben como un viaje temporal por la memoria de Muñoz, un viaje que se corresponde con el tránsito de la carta cuando es enviada y la velocidad de la cámara. La expresión de un afecto, donde la repetición de los objetos, personas, animales y vegetación habitan un estado de rodaje infinito. El tiempo, al igual que el presagio, funciona a la vez cronológica y anacrónicamente, estableciendo una relación paradójica entre la repetición y la diferencia que define aquella realidad fragmentada que manifiesta la percepción subjetiva del individuo.

> Si la imagen condensa tiempos como aquello que desborda el tiempo pacificado de la narración ordenada, el anacronismo sería entonces el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, y la sobredeterminación de las imágenes. Establecer una epistemología del anacronismo supone considerar una triple relación entre imagen, historia y temporalidad, donde el anacronismo desorganiza el tiempo lineal y lo muestra en su carácter impuro, es decir como memoria; desorganiza la escritura cronológica y la convierte en una poética (Didi-Huberman, 2006, p. 19).

El montaje de las imágenes y su relación con el tiempo deviene de una reconstrucción cargada de memoria, restos y ruinas siempre anacrónicas. La fijación en el detalle, la fragmentación y el ritmo en los cortometrajes que ensambla la cineasta, suponen un ejercicio inteligible e introspectivo de aquellos eventos que emergen de la propia reminiscencia, de una imagen que excede y cuestiona la visión del espectador, en tanto la imagen no es total, sino un trazo singular y dialectico de diferentes temporalidades.

Envíos representa la exploración estética del formato análogo y epistolar que permite transmutar la realidad y ampliar las posibilidades del cine. Una reflexión sobre el formato que resiste el paso del tiempo y la carta como reproducción infinita de la idea del cine como escritura. Uno de los eventos más significativos mientras investigaba la obra de Muñoz, fue descubrir al interior del libro editado por Francisco Algarín que cada una de las cartas filmadas eran enviadas junto a una postal. Un acto casi performativo, se pronuncia mediante la relación simbólica de la película –silente y sin texto– con el fragmento escrito. Las postales son una referencia textual de lo que aparece en la película, un juego de palabras trazadas sobre dibujos que revelan parte de aquellos recuerdos que el receptor verá reproducido. Cada *Envío* anexa un mensaje postal que si no coexistiera dentro del libro no podríamos considerar como parte de la obra. Un mensaje escrito anterior al visionado de la grabación –para los receptores materiales de la correspondencia– interviene como imagen mental que traslada la memoria hacia ese lugar común e interior que sugiere la belleza de los detalles. La cualidad de la memoria filmada como referencia artificial a un recuerdo que falta, se corresponde con los planteamientos de Raúl Ruiz en *Poética del cine* (2000), sobre la imagen cinematográfica como manifiesto de una dimensión de la vida cotidiana que a menudo pasa desapercibida al ojo humano o permanece inconsciente producto de la costumbre. Ruiz describe esa inmersión en el inconsciente fotográfico como la entrada en un estado hipnótico u onírico:

> Las imágenes despegan del aeropuerto que somos nosotros, y se van volando hacia la película que vemos. Somos de repente todos los personajes del film, todos sus objetos, sus decorados; vivimos aquellas conexiones invisibles con la misma intensidad que la secuencia visible (Ruiz, 2000, p. 136).

Desde la intimidad y la libertad de capturar lo que acontece en el mundo, Muñoz le concede tiempo y espacio a la arquitectura del paisaje y la geografía de los cuerpos. Una exploración siempre dinámica y múltiple que organiza en capas o estratos, percibidos por el espectador como fragmentos en permanente construcción. Una búsqueda intensa y misteriosa de la cineasta es percibida en los fotogramas que, como testigos no podemos vislumbrar en su totalidad, pero atesoramos y comprendemos a través de los sentidos.

> Es fascinante descubrir que habitas precisamente lo que estás tratando de filmar y ahí cambia la perspectiva, se vuelve parte de ti o tu eres parte de aquello. Es una actitud que evita crear jerarquías colonizantes o autoritarias. Es que vivimos en una interconexión maravillosa y precisamente por ello me siento sumergida en algo y no puedo separarme y pensarlo sin esta interacción (Comunicación personal con Jeannette Muñoz, Julio 2020).

Los cortometrajes que realiza Muñoz son registros de aquellas experiencias sensibles con el mundo que la rodea. Una estética de lo fragmentario que retrata y conserva la imagen sincronizada a destiempo en su cámara Bolex. Cada rollo contiene un paisaje distinto que se descifra a partir de los detalles, lo que su mirada expresa cuando trae al presente la densidad de los gestos y su inmersión. Las correspondencias que envía van renunciando al rastro material para ser traducidas en afectos. Lo privado de su enunciación es lo que enternece, un regalo que se abre a lo público para habitar una memoria que ahora es colectiva, transitable entre los márgenes y periferias que profundizan el rito autobiográfico de escribir una carta. Una atmósfera relacional, cotidiana e íntima se despliega en efímeros fotogramas, rastros de una naturaleza perceptiva que retiene con la sencillez y autonomía que define su impulso. Los *Envíos* son memorias en movimiento que Muñoz colecciona en pequeños formatos análogos, imágenes que reproducen la usanza de perderse y la naturalidad de comunicarse con los otros, entre geografías desérticas y frondosas, entre la ciudad y el mar, las distancias se desvanecen.

Las posibilidades que expande el uso de formatos ‘experimentales’ para un cine subjetivo, que tiene a la emoción como parte constitutiva y rehúye del relato y la narración domesticada, solo será

pesquisable con el tiempo. La senda abierta por ese largo etcétera de autores/as invisibilizados por el circuito de grandes producciones sigue su trazo en Muñoz, aunque no tenga sentido repetir, porque justamente si depende de lo íntimo, debe tener como condición su imposibilidad de replicabilidad. Para finalizar expreso con alegría que esta investigación está condenada a ser incompleta, porque seguramente Muñoz, quizás incluso en este mismo momento, está filmando una nueva carta.

Bibliografía

Martínez. C. (2020). Planificando de forma visual. Notas sobre "cine personal" y "cine industrial". En *El universo Dereniano. Textos fundamentales de la cineasta Maya Deren*. Ed. Artea.

Depetris. I. (2017). Una poética del caminar. Desplazamientos, dimensión háptica y afecto en Andariho. *Toma uno*, (número 6), pp.146

Depetris. I. y Taccetta. N. (2017) Giro afectivo y artes visuales. Una aproximación interdisciplinaria sobre América Latina. *Imagofagia*, (número 16) pp. 364-365

Didi-Huberman, G. (2006). *Ante el tiempo.* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Flatley, J. (2008). *Affective Mapping,* Cambridge: Harvard University.

Navarro. F. (2017). *Jeannette Muñoz. El paisaje como un* mar. Asociación Lumière.

Ruiz. R. (2000). *Poética del cine*. Santiago: Sudamericana.

Filho. R. & Gonçalves. O. (2012*).* Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. *Visualidades volumen 10*, (número 2), pp. 82

Sontag. S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos.* Buenos Aires: Debolsillo.

Turquier, B. (2005). ¿Qué está experimentando el cine experimental? Sobre La noción de experimentación en el cine de vanguardia estadounidense (1950-1970). *Trancés: Revue de sciences humaines*, (número 9), pp. 13-21.

Filmografía

Envío 1 (Jeannette Muñoz. 16 mm, color, silente, 1', 2005)

Envío 6 (Jeannette Muñoz. 16 mm, color y b/n, silente, 6'10, 2007)

Envío 13 (Jeannette Muñoz. 16 mm b/n, silente, 2' 10, 2009)

Envío 29 (Jeannette Muñoz. 16 mm color, silente, 6', 2013)

Notas

1

La fuente más reciente –a la que tuve acceso– sobre el proceso cinematográfico que realiza la artista es la publicación del libro *Jeannette Muñoz. El paisaje como un mar* (2017), editado por Francisco Algarín Navarro de la asociación Lumière, el cual contiene entrevistas, artículos, y fotografías, pero también cartas y postales enviadas a Muñoz por algunas figuras como Helga Fanderl, Ute Aurand, Silvia das Fadas, y Jonathan Schwarts, las cuales transcriben de manera afectuosa y radical el imaginario sensible y creativo de Muñoz. A partir de la entrevista realizada por Vanesa Agudo, Francisco Navarro y Blanca García titulada *Las piedras pueden ser pan y la arena azúcar*, es posible dar cuenta de una sucinta, pero necesaria biografía sobre la cineasta

2

“No sé si se le puede denominar un tipo de cine. Creo más bien que es una actitud artística. Es mi manera de hacer cine. Es además autodidacta con muchas influencias de todo tipo. La vida misma se va entretejiendo en mis películas y en la forma de filmar por eso nunca nada se parece a lo anterior siempre está en transformación. Para mí misma es mucho más interesante de esta forma. Mi trabajo es muy ecléctico no he definido un estilo, pero si una actitud”. (Comunicación personal con Jeannette Muñoz, Julio 2020)

Como citar: Zurita, L. (2020). Envíos de Jeannette Muñoz, *laFuga*, 24. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/envios-de-jeannette-munoz/1023