laFuga

Malena Szlam

"El momento de filmar es bastante sensorial. O sucede o no"

Por Felipe Blanco

Tags | **Cine expandido | Cine experimental | Procesos creativos | Crítica | Canadá | Chile**

La chilena **Malena Szlam** se desplazó al cine desde las artes visuales, con las que comenzó indagando en las cualidades fenomenológicas de la luz. El trabajo físico con máquinas de proyección y la vinculación de su familia con el cine la llevaron a la imagen en movimiento y hoy, radicada desde hace varios años en Canadá, ha desarrollado un trabajo constante que sigue teniendo a la luz, la forma y al color como objetos permanentes de observación. En el foco que le dedicó el **25° FICValdivia** se exhibió *Cronograma de un tiempo inexistente (2008)*, un fotomontaje secuencial que deja ver su influencia cinéfila; *Anagramas de luz (2011)*, construido a partir de la sobreimpresión de un espectáculo de fuegos artificiales; *Rhythm Trail (2010-2011)*, composición sincronizada de luces que aparentan chispazos ancestrales; *Bajo tu lámina de agujero profundo (2010)*, que reitera la indagación de la directora en las posibilidades de la luz y del color; *Almanaque lunar (2013)* que sigue una infinidad de reflejos lunares, y *Morfología de un sueño (2018)*, recreación de un estado onírico en los bosques de Colorado. La excepción en ese programa fue el estreno nacional de la muy reciente *Altiplano (2018)*, el único trabajo sonoro de la directora y que filmó en el norte chileno y noroeste argentino, donde registró la atmósfera telúrica y casi lunar del paisaje cordillerano. Durante su paso por el FICValdivia, Malena Szlam habló de la evolución en sus métodos de trabajo, de las relaciones entre imagen y sonido y reflexionó sobre lo racional y lo irracional en el método de trabajo con que ha producido toda su obra.

¿Cómo se produce tu vinculación al cine desde las artes visuales?

Mi familia trabajó en cine hacia finales de los 60 en Argentina y a partir de los 70 en Chile, por lo que desarrollé un interés hacia el cine desde pequeña al crecer en un contexto cultural interesado en el cine de autor. Antes de estudiar bellas artes en la Universidad de Artes y Ciencias Sociales (ARCIS) hacía fotografía análoga y una vez en la universidad me interesó el grabado, la escultura y la instalación. En ese entonces, comencé a experimentar también con la cámara fotográfica y encontré técnicas que dieron resultados inesperados en película de 35mm. Esto me llevó a investigar y construir aparatos que en parte eran esculturas lumínicas, proyectores de imágenes y mecanismos de montaje.

¿Cómo llegaste a ese concepto de esculturas de luz?

Las primeras instalaciones eran objetos contenidos que integraban la luz como material y reflexión del tiempo, *Intersticios*(1999). La luz se expresaba de forma escultórica, arquitectónica y física de una manera tímida y silenciosa. Posteriormente la experimentación que realicé en película fotográfica fija resultó en fotomontajes que exploraban la quietud, el movimiento y la memoria. Así compuse y edité múltiples exposiciones en la cámara creando secuencias de imágenes continuas, sin la estructura del fotograma. Esto derivó a la construcción de aparatos lumínicos que proyectaban fijas y a velocidades variadas loops de película de 35mm, *Milimetraje* (2004) y *Una esfera cuyo centro está en todas partes* (2005). Fueron años formativos que marcaron la trayectoria de mis intereses y la forma en cómo me acerqué al cine con otra mirada. Años después, digitalicé estos fotomontajes y surgió así *Cronograma de un tiempo inexistente* (2008), la primera película del programa que presento en el festival.

¿Cuáles eran en ese momento tus ideas en torno a las posibilidades de la luz?

La luz artificial o natural es magia. Siempre ha sido ésa para mi la fascinación en relación al cine, a la experiencia en el universo y espacio en que vivimos. Percibimos la luz o ausencia de ésta y la obscuridad despierta otros sentidos y percepciones.

De dónde surgen las ideas para tus películas?

Emergen imágenes en mi mente, no trabajo con guión o conceptos, no es lo que me impulsa. Me interesa buscar y crear un imaginario visual sensorial que se exprese en un espacio experiencial diferente. Esto involucra tanto el trabajo final como el proceso de creación desde su inicio, donde poco a poco ideas se formulan. El uso de la cámara análoga me permite revelar lo que no veo a simple vista, como un secreto oculto que está en la naturaleza o que se encuentra en el intersticio entre lo que acontece y lo que se imprime en la película, en cada espacio físico y temporal inherente a cada fotograma. Creo que tiene mucho que ver con la magia y con el revelar secretos. La experiencia de filmar se relaciona, en mi caso, con procesos de intuición, una mezcla entre el área cognitiva que implica el manejo de ciertos medios –la cámara, los lentes, o el entorno en el cual estoy filmando–, y liberarme del control técnico para permitir una fluidez espaciotemporal en el momento que estoy filmando.

¿Es impulsivo, sensorial, tu proceso creativo?

El momento de filmar es bastante sensorial. O sucede o no. Es un estado físico, mental y emocional. Me interesa filmar el mundo natural, fenómenos en el mundo físico, lo cual es diferente de los primeros trabajos que realicé donde utilizaba imágenes ya existentes, como ocurre en *Cronograma de un tiempo inexistente*. Las imágenes provenían de otras películas y aluden a temáticas relacionadas al espacio, el tiempo, lo efímero, la imposibilidad de captura absoluta de la experiencia y la memoria.

La reflexión en torno a estos elementos estuvo motivada emocionalmente por tu partida a Canadá. ¿Cómo influyó esa experiencia emocional en tu obra?

Estas experiencias se reflejan en mi trabajo directa o indirectamente. En Montreal conocí artistas que influenciaron mi trabajo, la forma de ver y acercarme al arte. Una de ellas es Carolee Schneemann, pionera en el arte de la performance y el cine de vanguardia y que a partir la década de los sesenta desarrolla una extensa obra en pintura, escritura y fotografía. Tuve la oportunidad de conocerla y acceder a su archivo personal, a diarios de vida, fotografías, libros, imágenes e historias. Encontré algo diferente, una conexión al espacio íntimo, el ser físico, emocional y los sueños, y que es a la vez social y político.

Cuando hablas de esas experiencias humanas, ¿en qué piensas?

Pienso en las experiencias que emergen en el proceso de creación. Lo que me motiva es responder a mi ser, ser que no es diferente de otros seres, es un proceso solitario e introspectivo. En mis películas no vemos proyectadas personas, sin embargo la experiencia sensorial y cognitiva está presente, paisajes internos y externos.

¿Y ahí está lo colectivo?

Sí, ahí está lo colectivo que a veces exige ver y situarse en relación a las imágenes de una manera diferente, a veces primeriza. Cuando vi por primera vez las obras de Stan Brakhage despertaron en mi una parte que no había sido activada. Algo similar me sucedió cuando vi las primeras secuencias reveladas de *Altiplano*, los ritmos visuales me produjeron una sensación incómoda que no asimilé en ese momento, algo así como una extrañeza.

¿Eso no había pasado antes en alguna de tus obras?

Había sucedido, pero en este caso había algo incómodo. Con el tiempo pensé que quizás estaba observando ritmos que eran nuevos para mi y que me producían un estado difícil de describir. En la medida en que fui conociendo el material y desarrollando la película surgió su estructura y pude

identificar microestructuras, las cuales fueron creadas en el momento en que filmé y edité en cámara. La estructura apareció en la medida en que comencé a familiarizarme con el material y a escuchar las imágenes. Es un proceso de re-conocimiento que oscilaba entre la incomodidad y el encuentro, un estado que desafió el proceso.

Es una incomodidad que puede asimilarse a la de alguien que escucha jazz por primera vez, lo que me hace pensar en el sentido musical que tienen tus imágenes. La estructura de *Altiplano* **me parece cercana a una sinfonía, con apertura, clímax y cierre, y eso se debe al ritmo visual.**

Creo que el cine inicialmente es sin sonido y que en algún momento permitió la posibilidad de incluir otro medio artístico. En mis películas que no incluyen sonido existen ritmos musicales, sensoriales y emocionales en las imágenes que se pueden percibir justamente porque no hay sonido, el silencio no existe. En *Altiplano* edité sin sonido por un largo tiempo porque sentía que el sonido apagaba las imágenes, las hacía desaparecer, y eso me permitió reflexionar aún más sobre el cómo quería trabajar la relación entre las imágenes y los sonidos.

¿Se trata da pasar de la sonoridad de la imagen a una visualidad del sonido?

Creo que la experiencia de escuchar sonido sin imágenes está más asimilada que el ver imágenes sin sonido. Pareciera ser que es más inmediato visualizar imágenes cuando hay sonido que imaginar sonidos cuando hay imágenes. Quizá es debido a que las imágenes en movimiento históricamente se han ido vinculado de una manera más estrecha al sonido. En *Altiplano*trabajé con infrasonidos de la naturaleza, frecuencias que están por debajo del espectro audible del oído humano: voces internas de la tierra, aguas subterráneas, volcanes y vocalizaciones de ballenas.

Cuándo tienes el material filmado ¿cómo te involucras para lograr dar con esa forma final?

Cada película es diferente, tiene su propia vida y proceso. Todas las películas excepto *Altiplano* están editadas enteramente en la cámara, lo que quiere decir que no hay corte de película como tampoco edición en digital o en moviola. Lo que filmé es lo que se proyecta. *Bajo tu lámina de agujero profundo*, filmé una noche en un parque botánico, *Anagramas de luz* filmé 40 minutos de fuegos artificiales y *Almanaque lunar* fue el mismo proceso, pero filmado a intervalos a lo largo de dos años.

¿Filmas sola? ¿Sin ayudantes?

Sola, por ejemplo *Almanaque lunar* filmé múltiples ciclos de la luna en distintos periodos de tiempo. Filmaba una secuencia, revelaba la película a mano y comenzaba otro rollo, a veces podían pasar meses. Así compuse cinco o seis secuencias de película en 16mm, y utilizando una mesa de luz, tomando apuntes y con decisiones inmediatas empalmé una después de la otra.

¿En el caso de *Altiplano* **fue un arco más largo?**

Es el primer proyecto en el cual filmé más de lo que utilicé en la película final. Hubo dos instancias separadas de rodaje, una de tres semanas y la otra de una semana. Fue un viaje recorriendo las tierras ancestrales de los pueblos atacameño, aymara y calchaquí-diaguita en el norte de Chile y noreste de Argentina. A momentos filmé sin editar en cámara y mucho de ese material no lo utilicé. Cuando tuve todo el material revelado traté de encontrar aquellos momentos editados en cámara, secuencias que expresan un estado de observación y concentración diferente. Fue también descubrir un estado de honestidad vinculando al cómo me sentía en el momento de visionar estas imágenes con el recuerdo de cómo me sentí en el momento de filmar. Es una labor de escritura y lectura.

Se parece mucho a la escritura automática que utilizaron algunos surrealistas o los escritores beatniks.

Sí, la escritura automática permite expresar algo más salvaje del ser humano al no hacer uso de la lógica y así despertar el subconsciente a través de la inmediatez. También se relaciona con la meditación y con la capacidad de entrenamiento que nos permite desarrollar autoconciencia. Alguien que medita por primera vez tiene una experiencia diferente de quien lo realiza como disciplina. Aquí ocurre algo similar, hay un aspecto de familiarización que a la vez se va transformando en el tiempo. Las películas que hice al inicio utilizan prácticamente la misma técnica que las películas más

recientes, al mismo tiempo son muy diferentes. El desafío es cómo transformar y expandir los procesos creativos aprovechando lo que entrega la repetición de métodos y técnicas sin perder la exquisitez de lo salvaje.

Como citar: Blanco, F. (2019). Malena Szlam, *laFuga*, 22. [Fecha de consulta: 2026-11-24] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/malena-szlam/963