

PHILIP HOFFMAN  
EL PODER DE  
LAS FLORES



**(S8)<sup>X</sup>** MOSTRA  
DE CINEMA  
PERIFÉRICO

2019

**(S8)** 10ª MOSTRA  
DE CINEMA  
PERIFÉRICO

Entrevista y edición: Alberte Pagán

Una publicación de (S8) Mostra de Cinema Periférico

© 2019

# EL PODER DE LAS FLORES

## ENTREVISTA A PHILIP HOFFMAN

Alberte Pagán

La primera película de Philip Hoffman que vi, en Londres a principios de los 90, fue *Kitchener-Berlin*, el séptimo y último título del ciclo de películas autobiográficas que le habían dado a conocer como cineasta experimental. Un cuarto de siglo después Hoffman visitó Galiza para presentar una retrospectiva de su obra.

La vida personal y familiar siempre asoma en sus películas, incluso en las más formales, como cuando revela que la secuencia subacuática de *river* fue rodada mientras Hoffman estaba sentado en la barca meditando sobre el reciente suicidio de su tío junto a un río cercano. Una película objetiva como *?O,ZOO! (The Making Of A Fiction Film)*, aparentemente un documental sobre cómo se hizo *A Zed & Two Noughts* de Peter Greenaway, comienza con imágenes (supuestamente) rodadas por su abuelo.

Las películas personales y autobiográficas de Philip Hoffman están construidas con un estilo ecléctico y polifónico. En sus obras mezcla fotografía con cine, vídeo con celuloide, color con blanco y negro, metraje encontrado con películas domésticas, imágenes con escritura, voces con conversaciones telefónicas. Hoffman usa múltiples puntos de vista porque no existe una sola verdad objetiva. Esta idea del mundo como mosaico se hace explícita en *Technillogical Ordering*, su film más abiertamente político, una denuncia de la guerra como espectáculo y como negocio: empresas canadienses se apresuran para participar en la reconstrucción de Kuwait. El montaje en mosaico, como la guerra, no crea significado sino que provoca destrucción/deconstrucción.

*By the Time We Got to Expo*, aunque formalmente similar a *river* en la forma en la que las mismas imágenes son tratadas y manipuladas de diferentes maneras (negativo/positivo, blanco y negro/color) hasta la degradación final de la película, está emparentada con *Technillogical Ordering* en la representación del mundo como frágil empresa, tan frágil como el propio celuloide que se descascarilla.

Desde la mención del difunto Jack Kerouac en la temprana *The Road Ended at the Beach*, la muerte ha estado presente en la cinematografía de Hoffman. Ha filmado a su agonizante abuela en *passing through/torn formations* y los últimos días de su padre en *Aged*. La muerte accidental de un chico constituye el núcleo argumental de *Somewhere Between Jalostotitlan and Encarnacion*. Y *What These Ashes Wanted* es un ejercicio de superación del duelo por la repentina muerte de su compañera Marian McMahon en 1996.

Algunas de las películas más simples y poéticas de Hoffman adquieren la forma de haiku, que son en sí mismos una lección de montaje. La melancolía que destila *passing through/torn formations* parece proceder de las *Reminiscences of a Journey to Lithuania* de Jonas Mekas, mientras que *Aged* se enfrenta al mismo tema de *Age is...* de Steven Dwoskin.

*The Road Ended at the Beach* entierra sus raíces en la literatura Beat o, más precisamente, en el modo de vida Beat, la vida como proceso, la literatura/el cine como vida. La importancia del proceso (en la vida, durante el rodaje, en el revelado, a veces con flores, de tu propio material) se puede vislumbrar en *Lessons in Process*, que documenta uno de sus cursos en Cuba, y constituye la esencia de su Film Farm, su Granja de películas que cada año convoca a un grupo de cineastas de todo el mundo para rodar, montar y revelar películas al margen de las restricciones de los laboratorios capitalistas.

## **Filmografía**

On the Pond (1978, 10')

The Road Ended at the Beach (1983, 32')

Somewhere Between Jalostotitlan and Encarnacion (1984, 6')

?O,ZOO! (The Making of a Fiction Film) (1985, 23')

passing through - torn formations (1988, 44')

river (1978-89, 16')

Kitchener-Berlin (1989, 37')

Opening Series 1 (1992, 10')

Opening Series 2 (1994, 7')

Technilogic Ordering (1994, 31')

Opening Series 3 (1995, 6'; made with Gerry Shikatani)

Sweep (1995, 31'; made with Sami van Ingen)

Chimera (1995, 15')

Destroying Angel (1998, 32'; made with Wayne Salazar)

Kokoro is for Heart (1999, 8')

Opening Series 4 (2000, 10')

What These Ashes Wanted (2001, 57')

ever present going past (2007, 9')

All Fall Down (2009, 95')

Lessons in Process (2012, 31')

Slaughterhouse (2014, 15')

Aged (2014, 46')

By the Time We Got to Expo (2015, 9'; made with Eva Kolcze)

vulture (2019, 57')

La siguiente entrevista tuvo lugar el 9 de junio de 2018 en el aeropuerto de Lavacolla (Compostela). Hoffman había venido a Galiza para presentar una retrospectiva de su obra en la (S8) Mostra de Cinema Periférico, donde también impartió un taller de cuatro días (Film Farm on the Road). Esta entrevista pudo realizarse gracias al entusiasmo de Xisela Franco. En mayo de 2019 Hoffman revisó la transcripción por correo electrónico y tuvo la amabilidad de contestar unas cuantas preguntas más.

## **POESÍA, PROCESOS, FAMILIA, RELIGIÓN**

**Su película *Freeze-up* (1979) nunca se menciona en sus filmografías. ¿Era una película narrativa?**

Quizá no encajaba en mi corpus cinematográfico, porque es un tanto más narrativa. Estaba estudiando a McLuhan e hice una película que en cierto modo describía sus teorías de los medios.

***On the Pond* es una película de escuela. ¿Que le hizo estudiar cine?**

¿Que me hizo estudiar cine? Bien, empecé haciendo fotografía en el cuarto oscuro, gracias al cineasta canadiense Richard Kerr, que ahora da clases en la Universidad de Concordia. Cuando yo tenía unos 14 años y él 17-18, salía con mi hermana. Como puedes ver en *On the Pond*, yo tenía tres hermanas trillizas, así que había muchas visitas de novios. Richard y yo nos hicimos amigos y convertimos el cuarto de baño del sótano de la casa de mis padres en un cuarto oscuro. Así que trabajar en fotografía fue la base de mi obra cinematográfica.

Como mi padre tenía un negocio cárnico, un matadero, yo me metí en la escuela de gestión de empresas. Pero no me fue bien. Estaba más interesado en la literatura y me matriculé en un curso de escritura del profesor Gerald Noonan. En su clase escribí la “Muerte del elefante”, que es la sección más importante de mi película *?O,Zoo! (The Making of a Fiction Film)*. Mientras estudiaba literatura hice algunos cursos de estudios cinematográficos con el Profesor

Paul Tiessen en los que vi todas las películas expresionistas alemanas de la época muda. Comencé a rodar con la cámara de 8mm de mi tío. Pero cuando Richard Kerr fue a la Universidad Sheridan yo dejé la Universidad Wilfrid Laurier y los estudios literarios y lo seguí a Audiovisuales en Sheridan, donde aprendí a hacer películas.

Así es como empecé. No sé, supongo que preferí el arte a los negocios. Pero en esta pequeña ciudad, Kitchener-Waterloo, no había donde ir, no había mucho arte, así que Richard Kerr fue mi puerta de entrada al arte. De joven yo era callado. Tenía tres hermanas mayores, todas de la misma edad, ¡trillizas! Y yo usaba la fotografía como modo de participar en la familia, porque todo el mundo hablaba y entonces yo me retraía. Me di cuenta de que la fotografía y más tarde el cine podían ser un lugar desde el que expresarme.

### **Mientras hacía *On the Pond*, ¿conocía la escena experimental internacional?**

Sí, porque mis dos profesores principales eran Rick Hancox y Jeffrey Paull. Y también Jim Cox y Harvey Hornsberger. Había buenos cineastas dando clases allí. Era 1979, y nos enseñaban cine experimental. Incluso hice cursos sobre la teoría del cine, [P. Adams] Sitney, [André] Bazin, ya sabes. Pero el Nuevo Cine Americano estaba “en el aire”, vimos [Stan] Brakhage, vimos [Jonas] Mekas. Aunque quizá no tanto cine europeo... En Canadá era el National Film Board el que apoyaba el cine experimental para un montón de cineastas canadienses, especialmente de mi generación. Así que National Film Board mezclado con el Nuevo Cine Americano es igual a...

### **¿...el cine canadiense?**

Sí, eso creo. ¡Más específicamente la “Escuela de la Escarpa”! [La “Escuela de la escarpa” es un grupo de cineastas personales formados en la Universidad Sheridan, situada cerca de la escarpa del Niágara que le da nombre.] Porque a principios de los 60 el National Film Board era muy *cinéma vérité*, interesante cine documental, y por supuesto [Norman] McLaren y [Arthur] Lipsett.



## ¿Conocía la obra de Jack Chambers?

Mi favorito. *Hart of London* [1970] fue un modelo de cine “personal”. La vi en la escuela, en Sheridan. Ver esa película fue impresionante.

## ¿Se siente cómodo con la etiqueta “experimental”? ¿O prefiere “cineasta documental”, o “diarístico”, o “lírico”?

No uso demasiado “experimental”. Me gusta “cine en primera persona”. Pero ese no tiene porque ser experimental. Otro término es “alternativo”. Todos son buenos. Y “personal” también es problemático a causa de Facebook y todo este ombliguismo. Creo que “en primera persona” es uno de los mejores. Y “poético”. Creo que “poético”, en cierto modo, es el más cercano a mi obra, porque me influyó más la poesía y ciertos tipos de literatura... el *nouveau roman*, [Alain] Robbe-Grillet, [James] Joyce, Gertrude Stein... Lo que hacían con las palabras estaba influenciado por el cine. Así que yo llegué al cine por la puerta trasera. Recuerdo ver una película, *Ulysses* [1967], ahora no me acuerdo del director, quizá lo conoces.

## Joseph Strick.

Strick, sí. La vi en la Universidad Wilfrid Laurier, donde estudiaba antes de ir a la escuela de cine. Puedo entender esta manera no lineal y un tanto vaporosa de contar una historia, una forma menos obvia, más envolvente.

## También le interesaba la literatura Beat, Jack Kerouac y demás.

Sí. Cuando rondaba los veinte años esta era la libertad que buscaba. Por eso me interesaba mucho la manera en la que Kerouac escribía, sin pausa. Su prosa espontánea se volvió muy importante para mí. Incluso escribí un ensayo sobre eso para las clases de Rick Hancox. Teníamos que redactar una teoría cinematográfica y la mía era “Cine espontáneo”, a partir de Kerouac. Y sabes, fue gracioso... Sugerí pequeñas dosis de drogas o alcohol como preparación para el rodaje.

**Y en *The Road Ended at the Beach* usted habla de Kerouac con Robert Frank. ¿Conocía la película de Frank *Pull My Daisy* por aquel entonces, un buen ejemplo de cine espontáneo?**

Sí. Sus películas posteriores son en realidad cine en primera persona. *Pull My Daisy* es un tanto más narrativa. Utiliza la voz de Kerouac que cuenta una historia, pero claro que de algún modo era espontáneo. Kerouac leía la narración espontáneamente ante la película, mientras veía las imágenes; y yo hice lo mismo en *Somewhere Between Jalostotitlan and Encarnacion* con Mike Callich al saxofón. Él tocaba el saxo ante la película acabada. La sexta toma fue la buena.

**¿Por qué es el revelado artesanal importante para usted?**

Bueno, es un regreso al cuarto oscuro de mi infancia. Quizá sea una necesidad. El revelado artesanal permite a la gente seguir utilizando el celuloide. El revelado manual es económico y es personal... uno tiene el control. No se lo cedes al hombre de bata blanca del laboratorio. Esta era una función de la Granja de películas, crear un lugar que ayudase a la gente a continuar trabajando con celuloide. Y al principio llegué a pensar que la Granja de películas se volvería digital, pero después, cuando empecé a trabajar en digital, me di cuenta de que es tan diferente que era importante mantener las cualidades del celuloide y los modos de trabajar el celuloide, porque, sabes, lo digital también puede aprender del celuloide, las metodologías analógicas han tenido muchos años de experiencia.

**Como ha mencionado, usted también ha trabajado en digital, y ha mezclado vídeo y cine en algunas películas. Según su experiencia, ¿cuáles son las principales diferencias entre el celuloide y el digital?**

En el vídeo y en el digital resulta mucho más fácil hacer el sonido sincrónico. Yo no descartaría el digital, porque si quiero puedo tanto editar una película digital dentro de un trabajo en celuloide para acarla en digital como filmar con una cámara de cine la proyección

de una película digital en una pantalla. Eso es algo que hace todo mi alumnado, porque no se pueden permitir un laboratorio. Montan la película y después la filman de la pantalla. Mi película (realizada con Eva Kolcze) *By the Time We Got to Expo* es un ejemplo de esto. En cierta manera es una conversación entre lo digital y lo analógico.

## **¿Qué es el Process Cinema, el cine del proceso?**

Process Cinema fue un curso que inicié hace unos diez años en [la Universidad de] York [en Toronto]. Después me di cuenta de que podía relacionarlo con la filosofía del proceso, [Henri] Bergson y los filósofos que tratan la idea del proceso, esta idea de que no puedes bañarte dos veces en el mismo río, porque el río fluye. En el curso trabajamos tanto en digital como en celuloide. El alumnado podía trabajar espontáneamente para intentar crear una experiencia cinematográfica, espontáneamente y no siguiendo unos guiones.

El Cine del proceso surgió de todo este trabajo en fotografía y en la Granja de películas porque cuando estás revelando artesanalmente el celuloide hay un montón de variables que tienes que intentar controlar, porque siempre hay aspectos de temperatura en la química, aspectos de tiempo, aspectos de luz, y la posibilidad real de “accidentes”. Esto enlaza con la teoría de la sincronicidad. Cuando se hace una película hay una energía a su alrededor a la que puedes acceder cuando los procesos mentales conectan con los procesos físicos. Y el Cine del proceso trata de esto, no solo del aspecto técnico del procesamiento o revelado sino trabajar “en proceso” y con el mundo de manera que el mundo pueda ser un socio en la realización de la película.

**La familia siempre está presente en sus películas, incluso cuando el tema es otro. También podemos vislumbrar algunos autorretratos, usted reflejado en el espejo, siempre detrás de la cámara. Pero su figura resulta elusiva. En ese sentido no podemos decir que su cine sea muy “personal”: habla de su familia pero no tanto de sí mismo.**

Bien, creo que cualquier tipo de expresión es una manera de mirarte a ti mismo. Pero bueno, no se trata de “Oh, esta es mi familia. Tengo tres hermanas, y por eso soy como soy”, sabes, ese tipo de análisis. Creo que se trata más bien de un análisis poético. No creo que sea un análisis simple y directo.

### **Pero la familia es importante para usted.**

Sí. Bueno, creo que para mí la familia es importante porque sé que tiene un gran efecto en lo que soy. Así que intentar entender eso con suerte me ayudará a entenderme a mí mismo. Mis películas no son mi retrato, no son un documental sobre mí mismo, sino que tratan de mi experiencia y son un reflejo de lo que yo veo.

### **¿Cómo se sintió cuando descubrió que había tenido un hermano mayor nonato que también se llamaba Phillip?**

Fue pensando en eso que decidí cambiar mi nombre a Philip con una ele.

### **Y su padre se llamaba Phillip con dos eles.**

Después de morir mi padre, mirando en su cartera, descubrí que en su certificado de nacimiento constaba Philip con una ele. Y se cambió el nombre a Phillip con dos eles.

### **Así que su abuelo también se llamaba Philip.**

Sí, Philip con una ele. De modo que el nombre pasó de una a dos y vuelta a una ele. ¡Tanto mi padre como yo aspirábamos a ser únicos! No me cambié el nombre por falta de respeto. Se trataba más bien de la libertad de escoger tu destino, de ser otra cosa. Una vez que te cambias el nombre no tienes porque ser exactamente lo que se espera de ti. Mi padre era un hombre generoso y comprensivo y no le daba importancia a estas cosas. Me pidió que lo relevase en el negocio familiar, y yo dije “No”, y él dijo “Vale”. Sólo me quería dar la

oportunidad, pero en absoluto se sentía resentido, era muy generoso. Pero sí, en realidad existe una tumba con este bebé nonato en Kitchener, mi hermano mayor, que se llamaba Phillip Hoffman.

### **¿Una o dos eles?**

Dos. Este sería un buen largometraje que debería hacer. ¡Ja! Mis padres querían que el cura bendijese la tumba, pero el cura se negó, porque era un nonato. No se podía santificar, aunque mi madre lo llevó durante más de 8 meses. Y ahí es cuando mi padre dejó de ir a misa. Perdió la fe en la Iglesia en ese momento. Y esa es la razón por la que empezó a hacer cosas como comer carne en viernes (si eres católico no deberías comer carne en viernes). No era tan religioso como mi madre. Pero bueno, creo que tuve suerte de no ser el primogénito, porque los primogénitos siempre quedan a cargo de la familia. Y de este modo yo podía ser yo mismo. Esa responsabilidad desapareció con el primor hijo que no llegó a nacer.

### **Hay muchas imágenes religiosas y católicas en sus películas: procesiones, catedrales, un Cristo en una vidriera en *passing through*. ¿Es usted una persona religiosa?**

No, pero esa fue mi formación. Y tuvo que ver más la escuela católica que la formación familiar. Mi familia no era excesivamente religiosa, quitando a mi abuela. Así que no soy religioso, pero sí espiritual, supongo. Y me interesa más el aspecto social de la religión.

Derek Jarman dijo que los mejores cineastas son católicos, porque convertimos el vino en sangre y el pan en el cuerpo... la transformación y la imaginación y lo que hay de, no diría mágico, lo que hay de no físico. Claro que muchas religiones tienen este tipo de rituales ampulosos. Así que no deja de ser una extraña proposición.

## **?ZOO! (THE MAKING OF A FICTION FILM) (1986)**

**¿Qué lo llevó a filmar el rodaje de *A Zed & Two Noughts* (Zoo, Peter Greenaway, 1985)?**

Conocí a Greenaway en Ontario en el seminario sobre cine documental Grierson. Mostró interés en los aspectos poéticos de mi obra, y en el hecho de hacer películas con muy bajo presupuesto, comparado con el NFB [National Film Board] y la CBC [Canadian Broadcasting Corporation] que también proyectaban películas en el seminario, porque todos convivíamos intensamente durante una semana. Me gustaba la intensidad de ese seminario y después pensé que podría crear un taller que tuviese ese tipo de intensidad, que sería por supuesto el Independent Imaging Retreat o Film Farm (Retiro independiente para la imagen o Granja de películas).

**Incluye algunas escenas de la película de Greenaway. ¿Pertenecen a la película original, o fueron rodadas por usted?**

Tenía permiso para seguir la película de Greenaway durante el rodaje. Filmé las imágenes yo mismo con una Bolex. Era la primera película en 35mm de Greenaway y tenía un gran séquito. Decía que estaba celoso de mi libertad para andar de un lado para otro con mi Bolex y filmar lo que me apetecía. Y por supuesto esa es la manera en la que sigo trabajando, y no podría trabajar de otro modo, con productoras y guionistas. Mi obra surge en el momento en el que la cámara conecta e interactúa con el mundo y la gente.

**¿Por qué la interrogación en el título?**

Referencia a las preguntas, más que a las respuestas. Y también porque cuando Greenaway me dijo el título de la película, "A Zed and Two Noughts", al principio no entendía el significado porque es inglés británico, "noughts", ceros, así que primero fue una pregunta y después "¡Oh... Zoo!"

## **BANDAS SONORAS**

**En *On the Pond* usted graba una conversación mientras los personajes observan unas fotografías familiares. ¿Cómo grabó el sonido?**

En una grabadora de cassettes. Tenía dos micrófonos, uno a cada lado de la habitación, y preparé todo de antemano. Y después le pedí a mi familia que entrase. No sabían que estaban siendo grabados. Y después cuando les enseñé la película acabada se reían y hacían comentarios otra vez mientras la película se proyectaba. En vez de simplemente ver la película, añadían más comentarios a los originales de la película. ¡¡¡Veían y comentaban las imágenes por segunda vez... solapando el diálogo original!!!

**De igual manera, en *All Fall Down* y *ever present going past* usted también graba las voces que comentan una imagen, en este caso una película doméstica de su hijastra bailando alrededor de una hoguera. ¿También grabó eso en un magnetófono?**

Sí. O quizá en una cámara digital, no recuerdo. *ever present going past* es una película que no veo tan a menudo. Debería verla de nuevo. Al principio de mi carrera grababa en magnetófonos y cassettes. Después aprovechaba la cámara digital para grabar el audio.

**Por norma general encarga sus bandas sonoras a músicos. Cuando viaja, ¿no recoge sonidos, además de imágenes?**

Grabé las voces y los efectos en *passing through*. Trabajé con Tucker Zimmerman en esa película, para encontrar la música apropiada. Toni Edelmann (*All Fall Down* y *Aged*) me dio música original que luego yo incorporé en la pieza, a veces reelaborando fragmentos. Para *Aged*, le puse la música manipulada y le gustó mucho, aunque usé su música como una especie de fuente. Era un hermoso sonido de base con el que trabajar. Marcel Beltran hizo el sonido y las mezclas para *Aged*... Creo que es sutil y evocador de una manera brillante. No creo

que haya una película en la que no me haya involucrado directamente en la banda sonora. En *vulture* le pedí a Luca Santilli que hiciese los tonos, y después los incorporé. ¡Isiah Medina compuso y mezcló el final de *vulture* de una manera hermosa, a su manera! Sabía lo que quería, y como conozco y me encanta la obra de Isiah me figuré que podría crear la “explosión sónica” que quería para el final de *vulture*. Es un sensacional *collage* tanto en la imagen como en el sonido. Trabajé muy de cerca con Isiah, pero también recibí ayuda de Clint Enns que tuvo la idea de añadir un ritmo rápido de batería. También se puede oír la banda “metal” Kennedy de Luca Santilli por debajo en esa última sección de la película. Sí, en muchas de mis películas yo mismo recojo el audio y hago el montaje sonoro. También Marcel Beltran, al que conocí mientras enseñaba en Cuba en la EICTV, me ayudó en mis películas más recientes, también con las mezclas finales.

**Chimera es una película de viajes en la que podemos ver imágenes de Australia, Egipto, Europa. ¿No grabó sonidos de esos lugares para incorporar a la música que usted posteriormente encargó?**

Sí. Mi amigo Vesa Lehko trabajaba para una televisión finlandesa y me consiguió algunos sonidos encontrados, y los mezcló con algunos de mis sonidos grabados, tanto grabaciones personales como de campo, y con eso creó esos paisajes sonoros. Yo después enlacé estos sonidos y se los di a Tucker Zimmerman para la banda sonora. El elemento musical es composición suya, en *Chimera*, pero yo le di los sonidos grabados y los paisajes sonoros. Siempre trabajo codo a codo con el artista de sonido. Tucker normalmente me daba diferentes versiones para que yo escogiese.

**¿Lo pronuncia “Chimera” /tʃ/?**

Puedes decir “Chimera” /k/ o “Chimera” /tʃ/, pero yo digo “Chimera” /tʃ/ porque suena más como la película. “Chimera” /k/ es más como el mito griego, con la cabeza de león, cuerpo de cabra y cola de serpiente.



## PELÍCULAS DE VIAJES

Mientras viajaba y filmaba estas dos películas de viajes, *Chimera* y *The Road Ended at the Beach*, ¿ya tenía en mente la forma final de la película? ¿O simplemente recogía imágenes para luego crear la película en la mesa de montaje?

Para *The Road Ended at the Beach* simplemente recogí imágenes, que me llevó siete años montar. Estaba acostumbrado a trabajar con narrativa, en cierta manera. No creo que llegase a entender la forma experimental en aquel momento. Sólo intentaba trabajar laboriosamente con narrativa y memoria. Quería usar el cine por su virtud inherente de representar diferentes aspectos del tiempo. En *The Road Ended at the Beach* quería filmar el pasado y el presente al mismo tiempo. Esa primera versión de *The Road Ended at the Beach* duraba una hora, montada en película, y ojalá tuviese esa versión, pero no la digitalicé entonces, hablamos de 1983. Me hubiera gustado esa versión. Era menos narrativa, mucho más lírica, pero ya no está. La proyecté una vez. La perdí porque empecé a cortarla, y cambió. Es como una escultura: haces cambios y a menos que saques una foto de ella los primeros pasos se pierden.

Ahora conservo los archivos digitales de las primeras versiones o versiones anteriores de las películas que hago. *passing through* era muy parecida a *The Road Ended at the Beach*, pero más fragmentada. También tenía una versión más larga, pero estoy satisfecho con *passing through* tal y como es ahora. Pero siguió el mismo proceso, primero recogí las imágenes y después me llevó siete años hacerla, así que pasó por muchos cambios. “Recoge reflexiona revisa”.

Con *passing through* sabía que quería la sensación de la cámara moviéndose sobre el paisaje, sobre la gente... horizontalmente... “passing through” (“estando de paso”). Siempre se trata menos de lo que va a resultar y más de los usos formales y los porqués. *The Road Ended at the Beach* da a entender que el cine es como una forma concreta de memoria... y las imágenes están tomadas principalmente desde el trípode... lo que nos lleva a los orígenes cuando trabajaba con la cámara fotográfica... Una cosecha de “gemas” vi-

vas extraídas de la vida y utilizadas para recordar. Y luego intentar organizarlas. *passing through* y *Chimera* se enfrentan a la forma de manera parecida. *Chimera* usa el zoom de un solo fotograma en súper 8 como punto de partida. Recogí las imágenes durante unos años, cuando viajaba (me habían pedido proyectar mi primer grupo de películas en festivales, lo que me permitió viajar). Transferí todo el material a digital para experimentar con el ritmo de los fotogramas. Una vez lo determiné para cada secuencia, copié ópticamente la película original Kodachrome de súper 8 en película internegativo color de 16mm, de manera que una velocidad del 50% en el ordenador significaba 2:1 en la copiadora óptica de 16mm, por ejemplo. Así que puedes hacer una copia al 50% de velocidad, que son 2 [fotogramas] a 1, y 3 a 1 sería el 33% de velocidad en el ordenador... 5 a 1, 10 a 1, etcétera. Usaba el ordenador para tener una idea del movimiento. Creo que empecé a filmar *Chimera* en una residencia en Banff, y estaba muy influenciado por [Dziga] Vertov. Pensaba en él cuando empecé la película, una especie de película de viajes de varios lugares y espacios.

**Le llevó mucho tiempo hacer la película, pero el estilo es muy coherente.**

Normalmente tengo la forma en mente. Como en *vulture*, que consta principalmente de bobinas de 100 pies, tomas continuas de dos minutos y medio. Tengo intereses formales. Diseño la forma de antemano pero no sé cuál será el resultado.

**¿Descarta muchas tomas?**

A veces, a veces no. En una película como *Somewhere Between* la relación era de 2 a 1, muy poco. *passing through* un montón. *The Road Ended at the Beach* no tanto. *passing through* se hizo a lo largo de mucho tiempo, 6 años. En *All Fall Down* muchas tomas digitales se quedaron fuera. Y descarté mucho metraje en *Chimera*, porque había recogido muchísimas tomas con la cámara de súper 8. En *vulture* no tanto. Así que depende. También grabé en digital

para *vulture* pero no usé esas grabaciones. *vulture* es una especie de homenaje a la película analógica así que no había motivos para introducir el digital. Pensé que resultaba más potente que todo fuese película tanto del laboratorio, revelado en blanco y negro o color, como revelado a mano utilizando flores.

### **¿Alguna vez filma por puro placer, o siempre tiene una película en mente?**

Con frecuencia algunos de los momentos más importantes de mi obra fueron rodados espontáneamente, sin un plan. En algunas películas simplemente cojo las imágenes del archivo que ya tengo. Es una especie de préstamo de períodos de rodaje como el de *What These Ashes Wanted* y como el de, por aquel entonces, *Chimera*. Se trata de una especie de época, y suelo relacionar una manera de filmar con cierta época de mi vida. Ahora mismo trabajo con flores, me parece lo más interesante. Hay un montón de posibilidades en este revelado menos tóxico, y para mí es una manera de continuar con el celuloide. El revelado con flores y plantas es algo nuevo que me atrae mucho.

***Chimera* es una película de viajes en la que vemos muchos lugares icónicos, pero de repente introduce actos domésticos triviales como alguien cocinando en una cocina. Esta escena parece un tanto fuera de lugar.**

Sí, esa escena es en Finlandia, y forma parte de ese viaje. ¿Conoces la idea de [Paul] Virilio de que en la era digital todo avanza, sin nunca mirar atrás? En la primera y segunda partes de *Chimera* avanzamos. Incluso empezamos con un coche, y siempre se mueve hacia adelante, y como va tan rápido no puedes mirar atrás, no hay tiempo de mirar atrás... ¡estamos en el presente avanzando! En la tercera parte de *Chimera* tienes que regresar a casa. Quizá parezca interesante decir que aceptas lo digital, que vives en el presente y futuro, sin mirar atrás, como según sugiere Virilio son las demandas de la era digital, pero en realidad queremos y necesitamos regresar a casa. En

la tercera sección de la película todo parece saltar adelante y atrás en el tiempo, pero la escena de la cocina nos trae de vuelta a casa, y es una especie de columna vertebral de esa parte de la película.

Tengo un gran archivo de películas de súper 8mm desde hace años y que siempre uso como bocetos. Algunas de estas bobinas de súper 8 acabaron en *The Road Ended at the Beach, passing through, All Fall Down* y algunas otras películas. Usé película de súper 8 a lo largo de toda mi vida hasta 2001, creo, hasta que el revelado se hizo más difícil y más caro. Usaba el súper 8 en la manera en la que hoy se puede utilizar un teléfono móvil para filmar. Un proyecto futuro será regresar a ese archivo y mirar a ver qué hay, porque sé que hay esbozos realmente poderosos ahí, y voy a trabajar con ellos.

## **LA IMÁGENES MIENTEN**

**En *passing through/torn formations* cuenta la historia familiar de su madre. Proceden de Checoslovaquia pero hablan polaco.**

Sí, llegaron a Canadá en los años 20... Las fronteras cambiaron... Era una aldea llamada Jablukov cerca de la frontera entre Moravia y Eslovaquia. Esa zona todavía conserva una mezcla de polacos y checos. Fui allí un par de veces en los últimos 10 años, de paso que proyectaba *All Fall Down* y *Aged* en el festival de cine de Jihlava.

**La película me recuerda *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) de Mekas. ¿Fue esta película un modelo para usted?**

A Mekas también le recordaba a su película. Había conocido a Brakhage a finales de los 80 y él me puso en contacto con Mekas. Pero ya había visto a Mekas en la Conferencia de Cine Autobiográfico a finales de los 70 en la Galería de Arte de Ontario. Yo aún estaba estudiando en Sheridan, y estaba subiendo las escaleras y allí estaba él a mi lado. Me enseñó su Bolex en una bolsa de la compra y me dijo que la llevaba así para que no se la robaran. Me recordaba a mi familia así que me sentí muy a gusto con él y sus películas. ¡Lo visité en los Anthology [Film Archives, en Nueva York] donde proyecté mis

películas y me pagó con libros! También me dio una copia de *Cassis* y yo le di una copia de *passing through/torn formations*, que más tarde se le envió a Stan Brakhage. Pero no, no había visto *Reminiscences of a Journey to Lithuania*. Brakhage me sugirió verla cuando lo conocí en la Universidad de Queens, después de ver *passing through. through*. De repente lo vi sentado a mi lado viendo *passing through*. Así es como lo conocí.

**Usted define *passing through/torn formations* como “polifónico”, porque “no existe una única verdad/hecho objetivo”. Usted afirmó que las imágenes mienten, hablando de la “cueva” en *What These Ashes Wanted*. Cuando hace películas, ¿es usted consciente de que las imágenes pueden mentir y de lo difícil que es llegar a la verdad?**

No se trata tanto de las imágenes como del modo en que se utilizan. Creo que un montón de artistas y cineastas usan formas que dan lugar más a preguntas que a respuestas. Creo que la utilización polifónica de palabras en la obra de Joyce se puede aplicar al cine, y este método da pie a la libre asociación y por lo tanto a muchas respuestas, no sólo una. Lo interesante de la escritura de Joyce es que la gente puede interactuar con ella a partir de sus propias experiencias y sacar de ella sus propias interpretaciones, que son siempre únicas. Y *passing through* tiene esa cualidad, porque a veces hay dos o tres voces en la banda sonora al mismo tiempo, así que puedes escuchar las tres voces juntas como música, o puedes quedarte sólo con una, por ejemplo la voz de la chica, y escuchar sólo eso. O puedes quedarte con mi narración y sólo escuchar eso. Así que, ¿cuántas veces tienes que ver la película para llegar a apreciarla en su totalidad? Antes hablaba de la estructura polifónica de mi instalación *Slaughterhouse*, que formaba parte de la exposición *Land/slide* en el Museo Markham. En ella miras a través de los agujeros de los nudos en la madera de un establo, un matadero del S XIX, y a través de cada uno de ellos se ve una película diferente, y tú te creas tu propia interpretación a partir de la combinación de los diferentes puntos de vista. Las imágenes se proyectan en diferentes superfi-

cies dentro del establo... la madera del establo, el depósito en el que se recogían los restos de los animales sacrificados, etc... La instalación usa esta forma polifónica que permite la libre asociación, permite interactuar y una interpretación que no está fijada. Así que para mí lo que es mentira en el cine sería una película que pretende que lo que estás viendo es una única verdad. Creo que incluso una película de un solo plano podría tener muchas interpretaciones, si el o la cineasta se lo propone.

## **AGED (2014)**

**Rodó *Aged* en 2014. Dos años antes Stephen Dwoskin había hecho su última película, *Age is...*, que trata de los mismos temas, el envejecimiento y la muerte. ¿Conoce la película?**

No, no la he visto, pero me gustaría verla. Creo que *Aged* es realmente una buena película sobre el envejecimiento, que refleja los cambios en nuestra percepción cuando nos salimos de nuestros cuerpos materiales. La película sigue a mi padre en su decadencia y mezcla anomalías, rayones y errores digitales y en celuloide. Mi padre vivió en la época analógica y fue barrido por la digital. La película se proyectó unas tres veces en festivales y ganó dos premios. Pero no se proyectó mucho. La decadencia de un viejo no es un tema que atraiga a los programadores de los festivales de moda, pero Patrick Friel de Onion City la programó y tuvo buena acogida allí. Andrea Picard de Wavelength en Toronto dijo que quería "promoverla" en otros festivales pero que no podía encajarla en Wavelength. Pero nada sucedió con la película.

## **Hay imágenes de Knićanin (Serbia). ¿Por qué fue allí?**

Mis abuelos proceden de allí. Es una comunidad de alemanes de la Selva Negra que se instalaron allí en los años 1800, y se llamaba Rudolfsgnad. El pueblo cambió de nombre a Knićanin después de la Segunda Guerra Mundial, bajo el gobierno de la Yugoslavia comunista, y unos 20.000 alemanes que vivían allí fueron internados en

campos después de la guerra. Al parecer había artesanos que vivían en esta pequeña y un tanto idílica comunidad a orillas del Danubio. Mis abuelos emigraron a Winnipeg (Canadá) en los años 1920 antes de que la Segunda guerra Mundial arrasase su pequeña aldea. Que yo sepa, esta historia está sin contar. En *Aged* mi padre se adentra en la historia a través de imágenes de su “árbol” genealógico, que su tío había hecho, y sus recuerdos del viaje en tren de Winnipeg a Ontario cuando era niño en los años 1920, comiendo cacahuets por primera vez. Fui a Knićanin con Rob Butterworth. Estábamos mostrando películas de la Granja de películas en Zagreb e hicimos un viaje de 24 horas a Serbia. A la gente no le gustaba tenernos por allí filmando así que comimos algo y nos volvimos al festival, pero filmé el viaje. Una especie de regreso a la cultura de mi padre que la película necesitaba. Los tejados me recordaban las fotos que veía en el álbum de fotos de mis abuelos, así que los filmé cuando llegamos, al anochecer.

**La escena de la familia abriendo los regalos ya estaba presente en, creo, *passing through*. ¿Son las mismas imágenes refilmadas?**

Sí, son imágenes de *Kitchener-Berlin*. Trabajé con Marcel Beltran que me ayudó a recuperar esas películas de una vieja cinta VHS. El nivel de mediación se intensifica y las prístinas imágenes originales de *Kitchener-Berlin* se distorsionan y pierden claridad.

**¿Durante cuánto tiempo filmó a su padre?**

Filmé a mi padre, en digital principalmente, durante cinco años, acumulando imágenes cuando me tocaba el turno de cuidarlo. También busqué en mi archivo y encontré viejas cintas VHS y Hi-8 que incluí en la película. Fueron momentos hermosos para volver a conectar con él en la casa de campo en la que escogió morir. Hacíamos un buen equipo padre-hijo, dijo Richard Kerr en “Landscape with Shipwreck”.

Hecho mucho de menos a mi padre y durante un tiempo me sentí perdido sin él. Quizá aún lo haga.

## **TECHNILOGIC ORDERING (1994)**

***Technilogic Ordering* quizá sea su única película abiertamente política. Años después, en *ever present going past*, usted afirma que está cansado de la Guerra del Golfo. ¿Qué lleva a un cineasta personal como usted a hacer una película política?**

Es curioso, porque nunca lo había visto así. Comenzó antes de la Guerra del Golfo, con el primer Bush. Estaba trabajando con otros dos estudiantes en la universidad, Heather Cook y Stephen Butson. Estábamos haciendo una película juntos. Esa guerra era una locura, con esa extrañamente exagerada cobertura televisiva. La vida continuaba y parecía que nadie hacía nada, así que queríamos hacer algo para exponer en el vestíbulo de la Universidad Sheridan, donde yo daba clases.

Esta fue la primera guerra en la que tenían los logotipos prefabricados. Podías ver que ya habían hecho la construcción del relato de antemano. Y todo indicaba que todo era propaganda. Hicimos la película como una manera de sobrevivir. En vez de sentarnos y ver las noticias en la tele decidimos trabajar en la película para intentar entender lo que estaba sucediendo.

**Trata más de los medios y de la imagen de la guerra a través de los medios que de la guerra en sí. Y sobre las mentiras de la televisión.**

Sí, sin duda trata de cómo los medios manejan la guerra.

**E inserta una especie de *déjà vu* al mezclar a Kennedy con Bush y la Guerra de Vietnam con la Guerra del Golfo.**

Sí, para dar a entender que esta guerra nunca cesa.

**Podemos escuchar diferentes idiomas, inglés, francés, español, italiano, portugués. ¿Solicitó las cintas a las diferentes cadenas de televisión, o simplemente grabó las noticias en directo?**



Algunas las obtuvimos de la televisión canadiense. Creo que algunas las conseguí en Finlandia, porque estaba viajando por allí por aquel entonces. Creo que el español viene de la televisión española en Ontario. Era al principio de la televisión por satélite, y lo grabamos en directo. Es importante el aspecto técnico. Había comprado un reproductor de Vídeo VHS doméstico, que tenía una función mosaico “kitsch” que podía reproducir como si fuera música. Era como una actuación musical. Hacíamos una cadena de imágenes de una hora, dos horas, tres horas, lo que fuese. Después cortábamos las secuencias y las cargábamos en la función mosaico, y podíamos reproducir en directo diferentes configuraciones. Luego grabábamos estas secuencias y las reordenábamos en la secuencia definitiva, que luego montábamos. Algunas secciones que no funcionaban las borrábamos, para crear un montaje fluido.

### **¿Y el sonido?**

En la función mosaico normalmente el sonido va con la imagen, pero a veces hay demoras, y el sonido de una imagen acaba en otra, porque es así como funciona el mosaico. Puedes detener una imagen pero el sonido continúa. Así es cómo hacíamos, y después hicimos una copia definitiva en súper VHS que después transferí a 16mm en el National Film Board. Fue la primera vez que recibí ayuda del National Film Board, pero en Montreal, no en Toronto. En Toronto los productores en realidad no apoyaban el cine experimental, de la manera en la apoyaban a artistas como Lipsett y McLaren en los años 60.

### **Un kinescopado profesional.**

Sí, en ese momento no lo podías hacer en la escuela, y quería un volcado limpio.

**Incluye anuncios y fragmentos de la película *El mago de Oz*. ¿Se trata de metraje encontrado o específicamente buscado? ¿Fue su inclusión aleatoria?**

Sí, aleatoria, mientras grababa, pero por supuesto yo los escogí. Se trataba de mostrar la autocomplacencia de los medios, pero también del público espectador, que simplemente cambia de canal para ver una comedia y dejar la guerra atrás, o más bien la guerra construida por la televisión. Las yuxtaposiciones son muy obvias y crudas en cierta manera, pero era lo que quería porque es un poco lo que es, te sientas en el sofá y cambias de canal. John Berger hizo esto con una revista [del Sunday Times] en *Modos de ver* [episodio 4, BBC, 1972]. Abría la revista y veías a los emigrantes intentando [escapar de Pakistán Oriental a Bengala Occidental], e inmediatamente después veías [el anuncio de] la ginebra Pimm's. Yo hacía lo mismo que él. Mis clases quizá sean más abiertamente políticas que mis películas, en el sentido de usar la cámara como un martillo. Pero en *Technilogic Ordering* sí estaba usando la cámara como un martillo. Creo que hay gente que puede hacerlo muy bien, mejor que yo. Creo que lo cotidiano es el lugar en el que gusta estar.

**Al principio de *ever present going past* afirma que, en 1991, está cansado de la guerra del Golfo. Y después vemos un plano del viento en unas palmeras y un micrófono recogiendo el sonido. ¿Dónde está filmado eso?**

El texto de la película es de un poema de mi colaborador en la película, Gerry Shikatani, que también trabajó conmigo en *Kokoro is for Heart*. Las imágenes son de una película rodada en Egipto a principios de los 90 que se quedó fuera de *What These Ashes Wanted*. También le di esa plano a Mike Hoolboom porque lo quería usar en una de sus películas, aunque no sé cual.

### **KOKORO IS FOR HEART (1999)**

**En *Kokoro is for Heart* permite que un fallo en la cámara, el corrimiento de la imagen, acabe formando parte de la película. ¿Es el azar importante en su cine?**

Oh, lo es todo. Me indica la dirección que seguir. Me gusta ese aspecto del azar que permite que lo que está fuera entre, y yo dejo de tener el control. Soy como un médium, parte de algo más grande. El material fluye a través de nosotros. Y es posible encontrar cosas que se sienten atraídas por nosotros, y quizá a veces cojamos el camino equivocado. Pero nunca es el camino equivocado. No puede serlo. Simplemente te lleva a un lugar diferente que quizá no te guste, pero eso no está mal. Puede llevarte a la oscuridad o puede llevarte a la luz, pero así es la vida, en ella hay de todo, luz y oscuridad.

Sí, todo se reduce al azar... Quizá el azar forma parte de todas las películas. Incluso en *vulture* estaba grabando y revelando con flores cuando de repente rodé un rollo y dije, "Bueno, voy a usar todas las flores que había usado ya, mezclándolas todas". En *vulture* hay una tormenta de nieve y hay caballos bajo la superficie manipulada, así que la película se vuelve muy densa en la superficie, y eso se consiguió en cierta manera por azar, combinando diversas pociones y calentando la química más de lo normal. No sabía lo que hacía. Me dije, "Voy a poner todo este material en toda esta vieja química a ver que pasa". Y salió un negativo muy espeso, por eso es tan blanco. Pero la superficie en sí era hermosa. ¡Parece una pintura de Kandinsky! Así que, al ponerte en manos del azar puedes encontrar esta belleza que no obtendrías de otra manera. A veces hago cosas sin pensar dejándome llevar por una idea espontánea.

### **En 1995 *Kokoro* se llamaba *Opening Series 3*. ¿Cómo se convirtió en *Kokoro is for Heart*? ¿Cuáles son las diferencias?**

Bueno, uso ambas versiones ahora. *Number 3* es una de las *Opening Series* que enseñó mucho. Uso *Opening Series 3* en actuaciones con Gerry Shikatani, el poeta y actor de la película. En las actuaciones está en la pantalla pero también está delante de la pantalla, en persona, durante la proyección. Gerry viene a España mucho. Yo tenía que ir al taller de escritura que acaba de finalizar en la Granada de Lorca. Es un amante de Lorca.

**También trabajó con el poeta Gerry Shikatani en *ever present going past*. ¿qué le llevó a interesarse por su poesía y sus actuaciones? ¿Cómo empezó a trabajar con él?**

Ambos dábamos clases en la Universidad Sheridan. Después de estudiar en ella empecé a enseñar allí casi inmediatamente, hasta 1999, cuando dejé Sheridan por la Universidad de York. Gerry enseñaba en el departamento de literatura. Había escrito libros de poesía y hecho actuaciones. Y nos hicimos amigos. Un día se presentó en la Granja y fuimos a dar un paseo, y yo cogí la cámara y fuimos a una gravera y él empezó a hacer cosas, como mover piedras, y yo empecé a filmar. Rodé un rollo pero cuando vino revelado quedé decepcionado al ver que la imagen saltaba. El rodillo de arrastre de la cámara se había estropeado. Pero mi compañera de entonces, Marian [McMahon], dijo, "Oh, los saltos son como su poesía", porque Gerry repetía las palabras. Y a Gerry le gustó la pieza y me dio una grabación, "Kokoro", que había representado en la radio. Así que empecé a trabajar con la película e hice dos copias en la copiadora óptica. Primero la copié 2 a 1, y después 3 a 1. ¿Viste las pinturas de la *Opening Series*?

**Sí, en las latas de película.**

Hice seis pinturas, no doce, y después para cada una cogí un lienzo en blanco y lo puse sobre el recién pintado, y pasé con mi camión por encima, de manera que la pintura se duplicó, como Gerry y yo, las dos personas que hacíamos la película. Y luego las copias 2 a 1 y 3 a 1 hacen resonar las reverberaciones formales de la pieza. Al final acabé con 12 breves fragmentos de película y 12 pinturas. Hice una fotocopia a color de cada pintura y las pegué a las latas de película de 100 pies. Después puse aleatoriamente las 12 películas en cada una de las latas. Las películas siempre residirían en las mismas latas. El orden de la pieza se determina de la siguiente manera: las latas se depositan en una mesa, con las pinturas hacia arriba. A medida que el público entra en la sala se le pide que ordene las 12 latas, usando las pinturas como guía. Cuando la proyección está a punto

de empezar recojo las latas y anoto el orden lineal en el que están, y empalmo la película en ese orden. Hago los empalmes mientras proyecto las otras películas y después presento *Opening Series* al final del programa. Después de proyectar la película muchas veces, llegué a conocer el material muy bien. Las yuxtaposiciones aleatorias que surgen son diferentes de lo que yo hubiera montado con mi mente consciente. Más tarde sentí que necesitaba fijar la película en un orden lineal, y usé las proyecciones pasadas de *Opening Series* como ayuda para decidir el orden de las imágenes. Al final, bauticé esa película fija como *Kokoro is for Heart*. Sigo proyectando la película de las dos maneras.

**Es una de mis películas favoritas, quizá por el materialismo del salto en la imagen.**

Trabajar de una manera más materialista es algo que siempre he hecho en mi filmografía. Sí, claro. Como artista creo que puedo utilizar la película de modos diferentes, y no ceñirme a una única manera de hacer cine; con la esperanza de llegar a la gente por vías diferentes. Pero todas son partes distintas de mí. También aprendo de otros y otras cineastas, sobre todo cuando me encuentro con ellos y llego a conocerlos.

## **COLABORACIONES**

**Hizo *Sweep* con Sami van Ingen, el bisnieto de Robert Flaherty. Y en una de sus últimas películas, *By the Time We Got to Expo*, colaboró con Eva Kolcze. ¿Fue difícil para usted, cineasta personal subjetivo, trabajar con otras personas?**

Después de hacer mis primeras siete películas llegó un momento en el que necesitaba colaborar. Había hecho películas en los años 1980, hasta *Kitchener-Berlin*, como un ciclo autobiográfico. Después de estas siete películas llegó el momento de explorar algo diferente, y empecé a filmar en súper 8 lo que acabaría siendo *Chimera, What These Ashes Wanted...* Y quería colaborar, abrimme a otras

ideas. Hice una película con Sami van Ingen llamada *Sweep*, y después una colaboración llamada *Destroying Angel*, que hice al mismo tiempo que *What These Ashes Wanted*. Es un documental sobre un amigo [Wayne Salazar] al que le habían diagnosticado VIH. Pero en medio de eso mi compañera Marian murió de repente. Siempre había usado el cine para ayudarme en el presente, y así lo hice durante esta época traumática. Miro la muerte de Marian de diferentes maneras en *Destroying Angel* y *What These Ashes Wanted*.

**Su compañera de entonces, Marian McMahon, también era cineasta.**

Venía más del mundo de la escritura, pero también hizo algunas películas.

**Su *Nursing History* (1989) es una hermosa película.**

Sí, lo es.

**Usted incluye un texto de Marian McMahon al final de *passing through/torn formations*. Y la acredita como “colaboradora” en *Technological Ordering* y en alguna otra película. ¿Hasta qué punto colaboraba en sus películas?**

Marian estaba muy ocupada con sus propios estudios en los años 80, pero hablábamos de muchas cosas de las que yo nunca había hablado, y me ayudó a pensar a lo largo de mis primeras películas y yo la ayudé a hacer *Nursing History* ya que ella nunca había hecho películas, sólo había estudiado cine en la universidad. Así que ella me ayudó a crecer en aquellos primeros años y yo la ayudé a crecer. Creo que las primeras relaciones son así, especialmente cuando estás saliendo de la adolescencia. A veces era tormentoso, para los dos, seguramente. Pero era porque uno se estaba conociendo, y te veías a través de los ojos de tu pareja. Yo diría que ella colaboró pero no tan directamente, no como lo hace mi compañera Janine Marchessault ahora. Como Marian venía de la escritura a veces me ayu-

daba a escribir las películas, como en *?O,ZOO!* Y me ayudaba con sus conversaciones durante la realización de todas esas películas de los 80. Janine, mi pareja, escribió *All Fall Down*. Está acreditada como guionista de la película, en la que representa un papel, ya que hay un hilo personal que cuenta la historia de cómo nos instalamos en la granja juntos a finales de los 90. Cuando nos conocimos, de repente tenía una familia, con Jessie, que ella había tenido con una relación anterior. ¡Jessie tenía 7 años cuando nos conocimos! Este hilo autobiográfico está en toda la película, y en cierta manera *All Fall Down* surge directamente de *What These Ashes Wanted*.

## **WHAT THESE ASHES WANTED (2001)**

**Marian McMahon está muy presente en *What These Ashes Wanted*.**

Por aquel entonces, de 1991 a 1996, antes de la muerte de Marian, yo filmaba con una cámara de súper 8, haciendo uso del fotograma individual, pero usando el *zoom* o moviendo la cámara durante la exposición de ese fotograma individual de manera que obtienes como resultado un barrido. Trabajaba espontáneamente, usando la cámara como un instrumento musical, en cierta manera, intentando crear ritmos, mientras viajaba de un lugar a otro para proyectar mi obra anterior de los 80. Durante este tiempo tuve tres encuentros con la muerte justo delante de mí. Primero, fui a Egipto. No sabía que iba a hacer con lo rodado en Egipto. Al principio formó parte de *Opening Series 1*. Le había dado los rollos a alguien en Montreal para hacer una copia óptica. Cuando llamé por teléfono para ver si la copia estaba lista, la mujer al teléfono, su esposa, se puso muy nerviosa y soltó el teléfono. Yo no sabía lo que estaba sucediendo. Al día siguiente me enteré de que el hombre había muerto de un ataque al corazón. Cuento esta historia en *What These Ashes Wanted*. Era muy extraño porque no conocía al difunto, aunque había estado trabajando con mi película. Fue muy trágico y triste porque no tenía relación con esta persona, pero experimenté su muerte por teléfono.

En otro momento durante este período yo iba caminando por el puente de Waterloo en Londres (Reino Unido), y un tipo que estaba justo delante de mí se tiró al río. Como testigo le di a la policía mi número en Londres, y después me llamaron para decirme que el hombre se había salvado. Dijo la policía británica, “El hombre que saltó al estuario”, y era el Támesis, “se encuentra bien”.

Y luego la tercera muerte fue la de Marian. Todo era como una premonición de su inminente muerte durante el rodaje de *Chimera*. Fue muy repentino. Había empezado a tener tos. Descubrimos que tenía cáncer y murió durante la biopsia. Murió en una semana, menos, cinco días desde que supimos que tenía cáncer. Me volví loco.

### **¿Algunas de las imágenes están rodadas después de su muerte?**

Sí, porque en algunas ya está Jessie, mi hija, con las mariquitas en la mano. Y algunas de las ventanas. Filmé durante el duelo. Lloro la muerte de Marian y empiezo una nueva relación con Janine. Todos los planos en blanco y negro de las ventanas, al principio, con las conversaciones telefónicas, todo eso se filmó después. Me llevé cinco años hacer la película. En esa época tenía relación con Sami. Marian murió en noviembre de 1996 y yo acabé *What These Ashes Wanted* en 2001. Tenía planeado ir a Finlandia a hacer una instalación y hablé con Sami y me dijo, “Ven de todos modos, nos ocuparemos de ti”. Todo un detalle. La instalación era bastante cruda, y la usé para intentar superar esos días oscuros que siguieron a la muerte de Marian. Mis amistades finlandesas me ayudaron mucho simplemente acompañándome en esa época porque mi vida estaba hecha pedazos. Partes de la instalación acabaron en dos películas, *Ashes* y *Destroying Angel*. Yo me sumergí en las imágenes durante ese período de duelo. La fotografía (o la película) te dice que el cuerpo ya no está. Freud dice en “Duelo y melancolía” que te proteges así cuando la muerte sucede (de repente), así que filmé, y usé la filmación y el montaje para superar el presente.

**También fue a España.**



Sí, a Guadalest, en Valencia. Marian tenía enfrentamientos con su padre, y ese fue el trabajo de su vida. Lo usó como parte de su tesis. Creo que mis películas personales la ayudaron a enfrentarse a los aspectos personales de su escritura y sus películas. Pero ella ya lo estaba haciendo, enfrentarse a los asuntos familiares como todo el mundo hace de una u otra manera.

Marian tenía problemas de salud, pero creía que si resolvía estos problemas por medio de la escritura y el cine los problemas de salud se resolverían. En cierto sentido así fue, ya que parecía mucho más equilibrada y en paz consigo misma, cuando la muerte estaba cerca y después de todo este difícil trabajo sobre la memoria. Pero quizá la tensión se cebó con su cuerpo. No lo sé con certeza, por supuesto. Pero aún así ella tenía que hacerlo. Así que cuando murió yo llevé sus cenizas a diferentes lugares, y Valencia era uno de esos lugares porque parecía ser una especie de emblema de su propia enfermedad, y de su búsqueda para mejorar las cosas para sí misma, y transmitir estas experiencias a través de su escritura y su cine.

Ella estaba escribiendo una tesis y quería introducir lo personal en lo académico, lo que no era fácil en aquella época. En la pared tenía esta foto hecha desde una cueva mirando al mar, que había sacado en Guadalest, y narró esta historia en su tesis *Racing Home. Memory Paradoxes: How Forgetting Forms Subjects, Experience and Knowledge Production*, que está en mis películas *What These Ashes Wanted* y en el trabajo interactivo que hice con ella póstumamente *Racing Home: A Korsakow film by Philip Hoffman based on an unfinished film by Marian McMahon*.

Fui con su amiga a Valencia y al castillo de Guadalest para encontrar esa cueva, y no la pudimos encontrar, no había cueva. Era simplemente un pequeño agujero en un muro de piedra en una zona abierta, pero tenías que arrastrarte porque estaba cerca del suelo. Era un agujero en el muro de quizá 10 por 8 cm, y tenía exactamente la misma forma que en la foto. La foto parece estar sacada desde dentro de una gran cueva. Me reí, porque me la imaginé allí tumbada en el suelo sacando la foto. Un turista alemán me preguntó qué hacía tumbado en el suelo. Le enseñé la foto y también se puso a reír. Después puse unas flores allí. Viajé a España para hacer eso.

Para averiguar dónde había sido sacada esa foto. Y después puse su historia en *Ashes*.

## **SOMEWHERE BETWEEN JALOSTOTITLAN AND ENCARNACION (1984)**

**La muerte también está presente en *Somewhere Between Jalostotitlan and Encarnacion*. Parece que usted persigue a la muerte, o que la muerte lo persigue a usted.**

Sí, nos persigue a todo el mundo.

**El texto y la imagen se complementan, uno nunca es una ilustración de la otra.**

Sí, cada uno sigue su camino. Había estado en esta conferencia Beat en Boulder (Colorado). Era el 25° aniversario de *En la carretera*. Allí Allen Ginsberg fundó una escuela, la Escuela de Poesía Incorporada de Jack Kerouac, y yo iba a clases de meditación allí. Y fui con mi hermana y un amigo de Colorado.

A finales de los 70 o principios de los 80 había conocido a una mujer en el tren a Vancouver, así que me disponía a visitarla en México. Estaba viajando en un autobús desde Mazatlán en la costa hasta Guadalajara. Y entre estos dos pueblos, Encarnación y Jalostotitlán, el autobús paró porque habían atropellado a un chico. La historia se cuenta en la película por medio de textos. Tenía que decidir si filmar o no, porque tenía mi cámara lista sobre las piernas. Y la opción fue no filmar, fue algo instintivo. No sé qué habría hecho ahora, quizá hubiese filmado, quizá no. Puedo decir éticamente, "Oh, me alegro de no haber filmado", pero nunca lo sabría porque sí filmé a mi abuela, Babci, a punto de morir [en *passing through/torn formations*]. Pero quizá porque tenía una relación con ella. Y en México yo era un visitante. Pero aún así había experimentado esta muerte, y cuando regresé a Toronto cogí las imágenes y estaba pensando en esta muerte que había presenciado y filmé más escenas como un muro azul y un pintor superpuesto, y luego busqué unos poemas

que había escrito en mi diario, unos haiku, y trabajé con ellos. Trabajé con Carl Brown en la redacción de esos haiku. Es un cineasta canadiense. Desde los años 80 hace unas películas muy largas y llenas de energía reveladas a mano.

### **¿Las superposiciones de *Somewhere Between Jalostotitlan And Encarnacion* están hechas en cámara?**

Sí, lo bueno del trabajo en cámara es que no lo puedes controlar todo, así que surgen pequeños regalos con los que el mundo te obsequia. Me gusta incluir en mis películas esas gemas que parecen salir de la nada. Quizá sea esa la razón por la que hago películas.

### **LESSONS IN PROCESS (2012)**

**El dilema ético de qué mostrar y qué no mostrar también está presente en *Lessons in Process*, cuando Jean Jean, en Cuba, no puede conseguir financiación para ir a Haití a filmar los efectos del terremoto, porque sería “irrespetuoso” filmarlos en su tragedia.**

Jean Jean, que estaba en la primera clase de Cine del proceso que di en Cuba en la EICTV [Escuela Internacional de Cine y TV de San Antonio de los Baños], es de Haití. Estaba en el cuarto oscuro con nosotros cuando nos enteramos del terremoto en Haití y todos sentimos su dolor porque no le permitían regresar. Quería ayudar en la recuperación y como cineasta quería filmar la tragedia. La escuela de cine no quería ayudarlo, argumentando que sería una falta de respeto filmar en esos momentos. La película yuxtapone eso con grabaciones de Haití de la televisión CNN en español... Me pareció una gran ironía que a un ciudadano de Haití se le considere moralmente sospechosos por querer filmar su propio país durante la tragedia y sin embargo la CNN tenga carta blanca.

Lo que intentaba mostrar era esa disparidad entre quién consigue contar la historia. Creo que él sería muy capaz de filmarla. Creo que debería haberlo podido hacer. Justo después, en el siguiente plano,

está este reportero blanco, Anderson Cooper, poniendo a salvo a un chico negro. Ralentizó la imagen y se puede ver que por supuesto es todo una puesta en escena. Más tarde vi como la CNN le entregaba a Anderson Cooper algún tipo de premio a su heroicidad.

### **Muy poco ético.**

En la película el alumnado filma haiku visuales, que es una práctica que ayuda a ser respetuoso y asumir la responsabilidad del mundo íntimo propio. Así que yo me fiaría de lo que Jean Jean podría filmar. Tenemos un problema si son los telediaristas los que hacen las imágenes del mundo y no tenemos poetas capaces de filmar. Me pareció significativo que el poeta Leonard Cohen muriese al día siguiente de la elección de [Donald] Trump. ¡El poeta tenía que marchar! En *Lessons in Process* intentaba dejar claro que lo que hace la televisión no es ético.

### **RIVER (1978-89)**

***river* es una película sencilla en la que cuestiona el material y destaca la importancia de la cámara y del material en el significado de la película.**

Para mí estos experimentos formales son tan personales como las películas familiares. Cuando la gente trabaja con el material en cierta manera se está involucrando a sí misma en el material. Quizá filmen algo ajeno, pero están tomando decisiones que proceden de su subjetividad. Creo que los experimentos formales, que muestran el material bruto, podrían acabar en una película formal, y lo que uno aprende al hacer una película personal podría acabar en una obra formal. *Chimera*, *river*, *Kokoro*, incluso *Expo*, tienen una base mucho más formal-materialista. Incluso *Kitchener-Berlin*.

Hay un juego entre mi trabajo formal y el más explícitamente personal. Ambos van de la mano y ambos forman parte de la práctica.

*river* se hizo a lo largo de 12 años, de 1978 a 1989. Las dos primeras partes se hicieron en la escuela, como un reto de mi profesor

Jeffrey Paull. La primera [hecha en 1977] era un ejercicio que ahora uso en mis clases, que es hacer una película montada en cámara. En la primera parte de la película realicé fundidos hechos en cámara, en la Bolex, en película reversible a color. Richard Kerr llevaba el timón mientras yo filmaba los bellos paisajes del río Saugeen en el que pescaba de niño. La segunda parte [1978] se hizo en vídeo de media pulgada en blanco y negro, grabado con una pesada cámara Portapak, con la barca flotando río abajo, yo grabando, nadie al timón. Más tarde kinescopé el vídeo, volcándolo a película. Era otro ejercicio, una toma continua de 20 minutos río abajo, en el mismo río Saugeen. Dejando que la corriente me llevase a donde quisiese.

### **¿Era la primera vez que grababa en vídeo?**

En una película, sí, con certeza. Nuestra escuela se dividía entre videastas y cineastas. Algunos trabajaban con Portapaks, haciendo documentales, y los cineastas hacían películas experimentales o en celuloide, no todas experimentales, pero teníamos cierta inclinación a lo experimental. Pero andando el tiempo mi inclinación era a filmar de modos diferentes.

Para la tercera parte de *river*, que se hizo unos años más tarde [1984], tenía en mente la deconstrucción de la imagen. Supongo que utilicé una técnica brechtiana, aunque no estoy muy seguro de que fuese una influencia. Puse la primera película [en 16mm] y la filmé de una retro pantalla con una cámara de vídeo. Cada vez que había un fundido, podía ver la pantalla, porque el fotómetro de la cámara de vídeo se ajustaba automáticamente. Y como estaba usando una retro pantalla, la primera parte se invierte, de izquierda a derecha, en esta tercera parte. Esto también lo volqué a película, más tarde. De modo que la narrativa romántica de la primera parte, el viaje por este hermoso río, se deconstruye en la parte tercera. Y por último la parte cuarta [1989] estaba más influida por Stan Brakhage. (Entablamos cierta amistad cuando se mudó a Toronto por esa época.) En la última sección la cámara se sumerge, y esta sección tiene un montaje bastante rápido. Garrick Filewod me ayudó con la cinematografía subacuática.

Cuando íbamos camino del río para rodar la cuarta sección recibí una llamada de mi madre, que vivía cerca del río en la casa familiar. Mi madre me dijo que mi tío se había pegado un tiro junto a un río, en mi ciudad natal, el día anterior. No le dije nada a la gente con que estaba trabajando. Fue una extraña sincronicidad, el hecho de que yo iba a sumergirme con la cámara, al inframundo, al mismo tiempo que esta terrible tragedia acontecía. *river* era un proyecto más formal-materialista, pero aspectos de lo personal se inmiscuyen en él. El material conserva una energía que conecta con las cosas. Así que usé esa parte como final. Monté la sección con empalmes rápidos, y la película se ciega de luz blanca tres veces al final, una referencia al *bardo*, ya que por esa época yo estaba metido en el budismo.

Mientras trabajaba en *river* mostré las dos primeras partes y noté que la gente se reía cuando la barca chocaba con esos troncos en la segunda parte. No me había dado cuenta hasta entonces. Ahora veo que tiene gracia. Aprendo mientras muestro las películas. Nunca hago una pieza definitiva. Mostré las dos primeras partes en Hamilton Artist Inc., en el Zone Cinema, y descubrí algunas cosas sobre *river*. Los diferentes procesos utilizados en película y en vídeo, y la interacción de diversas aplicaciones formales al mismo río, expanden secuencialmente la vida del río.

### **Nunca es el mismo río.**

No te puedes bañar dos veces, ¡o cuatro!, en el mismo río.

### **Las imágenes subacuáticas tienen el contraste muy elevado y parecen saturadas, acercándose al color. ¿Qué tipo de película utilizó?**

Básicamente la misma que usamos en el taller [en la (S8) Mostra de Cinema Periférico]. Kodak 3378. Pero creo recordar que había algunos problemas con ella, era película vieja o algo, o durante el revelado hubo anomalías, y eso es lo que salió. El laboratorio dijo que había marcas de presión. Era película en blanco y negro revelada como reversible. Eso fue antes de meterme en el revelado manual, aunque mi

profesor de la Universidad Sheridan, Jeffrey Paull, nos había enseñado al hacerlo ya a finales de los 70. Otros cineastas de Sheridan como Carl Brown y Gary Popovich revelaban manualmente ya en los años 80. Pero no fue hasta los 90 que yo empecé a usar el revelado a mano para la Granja de películas. Uno de sus miembros fundadores, Rob Butterworth, lo había puesto en práctica después de asistir a un taller en la STUC de Bélgica, con Jürgen Reble y Karel Doing, entre otros.

## **NAHNEEBAHWEEQUA Y LAS NACIONES ORIGINARIAS**

**En *Kitchener-Berlin* se habla de la colonización y de las Naciones Originarias. Hay una escena en la que un equipo de rodaje rueda una aldea nativa. ¿Qué es eso?**

Conseguí las imágenes de un estudiante que estaba en un rodaje, y estaba filmando el IMAX porque decía que “molaba”. Filmó en vídeo y le pregunté si podía usarlas. Se trata de este terrible retrato de las Naciones Originarias en el que se pintan la cara y esas cosas.

**El Preludio a la Parte 2 de *Kitchener-Berlin* es muy divertido. ¿De dónde sacó esa película, “La carretera hacia el futuro”? ¿Dejó algunos planos fuera?**

Sí, sólo saqué algunas cosas para tener un montaje más compacto. Prácticamente se trata de la película original. Es una película hecha por el inglés Dent Harrison, que parece ser que vino a Canadá sin un duro a principios del S XX e inventó un mecanismo para rotar la comida en un horno, hizo bastante dinero, supongo, como para comprarse una cámara de cine y poder dedicarse a ella como aficionado. Para mí se trata de la primera película surrealista canadiense, aunque no se conoce como tal en los libros de historia. Es una película encontrada. Una película doméstica. Para explicar cómo la conseguí tengo que remontarme a *?O,ZOO!* Cuando proyecté *?O,ZOO!* en el seminario de cine Grierson en 1984 los programadores se dejaron embaucar por las imágenes de los animales del zoo que yo afirmaba habían sido rodadas por mi abuelo a principios de los años

1920. En realidad había filmado yo las imágenes con película de alto contraste para hacerla pasar por vieja. Otra gente también se creyó la historia y yo no desvelé nada durante el coloquio. Después de la proyección un archivista llamado Pierre “Trap” Stevens del Archivo Nacional de Ottawa se me acercó entusiasmado y quería saber dónde había conseguido las imágenes. Me dijo que de ese período no había primeros planos de animales en los zoos canadienses y quería adquirirlas. Bueno, ya había llegado bastante lejos con mi mentira inofensiva y le dije que las había filmado yo. Quedó impresionado.

Más tarde, a finales de los años 80, me llamó y me dijo que había encontrado esta interesante bobina de Dent Harrison, que debería echarle un vistazo. Encajaba perfectamente en esa sección de *Kitchener-Berlin*, en la que entramos como en un trance meditativo en la Parte 2, y lo que surge es esta poco conocida película surrealista llamada “Preludio a Parte 2: La carretera del futuro o Cómo uno hace dos”, sobre un viaje en dirigible de Inglaterra a Canadá. Yo lo veía como la tecnología viniendo a Canadá de Europa, todo lo que representa. Hay planos del propio Dent Harrison en la película, en doble exposición, y el texto de la película habla de él y de su doble.

Para mí la película [*Kitchener-Berlin*] es una especie de meditación sobre la tecnología y la espiritualidad. Cómo la cámara de alta tecnología que flota y gira (usamos una steadicam en el rodaje) nos puede sacar de nuestro estado normal de consciencia, pero al mismo tiempo la tecnología, representada en la película, es destructora, pues al principio de la película mostramos los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial. Y la gran cámara que maneja un operador blanco (el metraje encontrado del rodaje en IMAX) cae en picado sobre una película de ficción que trata de representar a la gente de las Naciones Originarias. Yo muestro las partes entre bastidores de un documental televisivo, en esta sección, que los muestra aplicándose maquillaje y vistiéndose para sus papeles como “indios” en un poblado. Algunos son blancos, disfrazados de individuos de las Naciones Originarias. ¡No llegaba con las masacres!

**En *Slaughterhouse* y *All Fall Down*, en las que continúa la historia de su familia, incluye la historia de Nahneebahweequa,**



**como si quisiera reconocer que los canadiense blancos, llegados de Europa como inmigrantes, habían acabado cogiendo las tierras y los derechos de las Naciones Originarias.**

Sí, incluso en Sweep de 1995. El hecho de vivir cerca del río Saugeen me empujó a investigar el origen de ese nombre, "Saugeen". Significa "boca del río, o donde el río desemboca" en ojibway. Yo escogí como una de mis primeras tareas escolares, de nuevo para Jeffrey Paull, ir a "documentar un lugar" y subí a Saugeen First Nations, en Chipewa Hill, cerca de Southampton. Vi estas hermosas sillas de cedro junto a la carretera y le pregunté al vendedor si podía sacarles una foto. Y me dijo, "No, porque podrías usar la foto para saber como hice la silla, y después las podrás fabricar y vender carretera abajo...", carretera abajo significaba el Ontario de los blancos. Así que esa fue mi primera lección en apropiación cultural. Lo entendí y bajé la cámara.

### **¿Cómo llegó a conocer a Nahneebahweequa? ¿Es conocida en Canada?**

Me encontré con su historia en una presentación en el museo Grey Roots de Owen Sound. Janine y yo íbamos a la isla Manitoulin, que es básicamente un peñón al que empujaron a las Naciones Originarias cuando el gobierno les robó la tierra. Los sacaron a patadas de las tierras fértiles y los enviaron a un lugar donde no puedes cultivar nada, Cape Croker y más al norte hacia la isla Manitoulin. Está en la región de la Bahía Georgiana. La Granja está a unas dos horas al sur. De camino paramos en un museo en Owen Sound donde había una exposición sobre Nahneebahweequa. Y descubrimos cómo había luchado para recuperar sus tierras después de ser echada a patadas. Había perdido su tierra pero llegó a viajar a Inglaterra para reunirse con la Reina Victoria, una historia impresionante que en realidad nadie conoce. ¡Nadie conoce esa historia! En la zona la conocen, por supuesto.

La próxima semana vamos a hacer un taller en esa zona para las Naciones Originarias de Saugeen, organizado por el Fabuloso Fes-

tival de Cine Periférico y la Granja de Películas, y nos van a mostrar cómo se tiñen las cestas y vamos a grabar y a teñir película e intercambiar nuestros conocimientos sobre las plantas. ¡Y van a hacer películas que se proyectarán en el “Fab Fest”! Debbie Ebanks y Adrian Kahgee del “Fab Fest” lo están organizando, y Gail Maurice y Terra Long de la Granja de Películas están ayudando con los talleres.

Pero bueno, la película [*All Fall Down*] no iba a ser así. Era una película completamente diferente. Pero entonces el excompañero de Janine [George Lachlan Brown], un expatriado británico, apareció, se mudó a Canadá desde Inglaterra, y quería recuperar el contacto con Jessie, su hija biológica. Vi que tanto él como Nahneebahweequa habían perdido algo. Él a su hija, mi hijastra, y Nahnee había perdido su tierra, y entendí que esas dos hebras se iban a entrelazar en la película. En parte la película iba a ser sobre la colisión entre el Canadá blanco y las Naciones Originarias.

### **¿Llegó a conocer a George Lachlan Brown, el padre de su hijastra?**

Sí. Vino a Canadá después de que Janine y yo nos conociésemos. Y creíamos que era importante que volviese a ver a su hija, a la que amaba, como se puede ver en la película. El la tendría durante unos cortos períodos de tiempo, pero luego se volvió imposible y perturbador, y enfermó. Yo lo iba a recoger a la estación de autobuses, cuando venía a visitar a Jessie, en Mount Forest, una pequeña ciudad, y luego pasaba con ella el resto del día en Mount Forest. Él quería vivir con nosotros. Pensó que era una buena idea. Y un día su coche tuvo una avería y yo tuve que llevarlo de vuelta. O sea que sí que interactuamos, y creo que al final me parecía bien que por lo menos pudiese ver a su hija durante aquellos días... Pero también intentaba recuperar a Janine. Una historia triste y complicada.

### **¿Regresó a Gran Bretaña?**

Murió en Canadá. Dejó su último mensaje diciendo que Canadá era “un lugar de mierda”, lo que enlaza con el aspecto colonial de la

película, cómo las Naciones Originarias son tratadas. Funciona en ambos sentidos. Murió cuando Jessie tenía once años. Yo había conocido a Janine y Jessie cuando Jessie tenía siete años, así que murió cuatro años después. Y además teníamos todas estas cintas grabadas del contestador automático porque estaban en medio de una batalla legal, y él llamaba unas 4 o 5 veces por día. Nos mudamos a la granja, por aquel entonces, para tener algo de paz. Queríamos empezar una nueva vida juntos. El ir a la granja nos ayudó a reducir los encuentros, sin eliminarlos completamente, porque Jessie necesitaba conocer a su padre. Pero al mismo tiempo necesitábamos empezar nuestra nueva vida.

**Se ha quejado de que en *All Fall Down* todo el mundo tiene su voz menos ella.**

Le dije, "Tienes razón". A los 7 años era demasiado joven para realmente entender lo que sucedía, y no quería involucrarla de lleno en la película. Fue una época explosiva para ella, especialmente después de la muerte de su padre. Así que le dije, "Hagamos otra película", pero no quiso. Me dijo que era mi versión de la historia. Pero llegó a utilizar la película en su adolescencia para enseñársela a sus amistades y hablar de ella, y también tenía amistades que tampoco tenían padre, y eso creo que la ayudó, aunque esa no fuera la intención de la película. Pero por aquel entonces yo estaba preocupado por cómo le podría afectar la película. Al llegar a los veinte años alcanzó su plenitud. Y hay otras razones, pero creo que la película le ayudó a sacar ese dolor de su interior, y hacerlo concreto, de manera que pudiese reflexionar sobre él. No lo sé seguro, pero quizá le fue de utilidad de alguna manera. Si las cosas le hubiesen salido mal quizá no sería tan optimista sobre el hecho de usar la película de esta manera. Jessie es una persona increíble. ¡Siempre consigue volver a levantarse! Mi experiencia me dice que cuando lo ocultas es cuando afecta a tu salud. Cuando acabé la película la mostré en Berlín y le dije, "Quiero que veas la película antes", pero ella tenía 17 años y le importaba un comino... a los 17 años tenía otros intereses. Pero insistí, "Tienes que ver la película antes de ponerla en Berlín". Al final

aceptó, así que la llamé de Berlín y me dijo, “La voy a ver a exactamente la misma hora en la que la proyectas en Berlín”.

Creo que la película es lo suficientemente abierta como para que entienda que su padre la amaba, pero también para ver quién era realmente su padre. Es como algo que sale de tu cuerpo y puedes mirarlo. Cuando te enfrentas a problemas personales debes sacarlos de tu interior para poder verlos.

## **VULTURE (2019)**

### **En *vulture*, ¿es su Granja de películas lo que filma?**

Sí. Pero los animales pertenecen a un vecino, que usa mi tierra a cambio de ciertas cosas, me ayuda a sacar la nieve y me da carne de su ganado. Es un intercambio.

### **¿De quiénes son las voces de *vulture*?**

Bryn Wigley, un chaval, es quien me habla. Su padre Ben hizo una residencia extraoficial en la Granja de películas un año que no tuvimos taller. Ben tenía financiación y el viaje ya organizado así que lo dejé venir y usar el lugar. Me pareció extraña y brillante la manera de hablar de este niño y, como en *O, ZOO!*, le cedo la autoridad a un niño en la película.

### **¿Las tiras de película que vemos colgando del tendedero son parte de la película que estamos viendo en la pantalla?**

Sí, deberían... En los planos anteriores vemos a mis vecinos menonitas trabajar la tierra en frente de nuestra Granja, al otro lado del camino. Toda la familia está “en” la tierra. Los niños enterrando las manos en la tierra cálida primaveral. Y están estos planos del personal de la Granja de películas preparando las pócimas. Rodé *vulture* y la revelé en gran parte con las plantas y las flores que estaban floreciendo. Usé muchas plantas y flores diferentes para hacer la imagen. Era una especie de investigación, y ahora la mayor parte de

los talleres de la Granja de películas tienen un componente de “eco-revelado”. Me parece que es la única vía factible para el celuloide, teniendo en cuenta los tiempos que corren. Nos resulta más fácil y es menos contaminante. También podemos fijar la película con sal, lo que significa que la peor parte del proceso de revelado en cuanto a los productos químicos es que tenemos que usar sosa, que no es tan tóxica como Dektol o Fixer, con diferencia. Pero me gustan los colores que consigo de las diferentes flores y me gustan los diferentes tipos de marcas que se graban en la superficie, dependiendo de las flores usadas, y que se pueden ver en *vulture*.

*vulture* trata de las relaciones entre las especies en una granja familiar cuando los animales se mezclan unos con otros. La película está hecha en 16mm de varias formas: de blanco y negro y color revelado a máquina a revelado manual con flores, a veces combinadas con nueces de nuestra granja. Los rayones en la superficie provocados por las diferentes flores y plantas durante el revelado del celuloide, y las anomalías en la digitalización, destellos y desenfoques, crean una conversación entre los procesos analógico y digital que ahora mismo es algo que me interesa mucho.



**(S8)<sup>X</sup>** MOSTRA  
DE CINEMA  
PERIFÉRICO

2019