

La cámara da a luz



El parto en el cine
de no ficción

Nicolás Carrasco



▶ *Tarachime.*

El inicio de la vida, momento cumbre de la existencia, ha sido plasmado en el cine de diferentes maneras y por motivaciones diversas, desde la mera exposición fisiológica hasta el retrato propio de la experiencia de los padres. En el texto siguiente se narran las diferentes modalidades de capturar el parto.

Registrar el instante mismo del nacimiento de una persona ha sido en la historia del cine tanto una tentación como un tabú. Algunas películas de explotación norteamericanas de los años treinta ya mostraban registros reales de partos, informando a los espectadores contra los peligros del embarazo adolescente, del aborto o del sexo sin protección. No faltaría mucho para que ciertos cineastas, autores íntimos considerados “experimentales”, se atrevan a filmar escenas de nacimiento, girando la cámara hacia sí mismos en muchos casos.

En este selecto grupo de directores, el primer nombre que aparece es el de Stan Brakhage, quien registró, en *Window water baby moving* (1959), el nacimiento de su primera hija en la bañera de su casa. A partir de ello confeccionó una pieza experimental alrededor de la hermosura de ese instante, extremadamente intenso y privilegiado. A través de planos detalle del cuerpo de Jane, su mujer, y de un montaje muy rápido, Brakhage trasciende el mero registro del nacimiento y acerca este instante a la abstracción. Vemos fragmentos de cuerpos aislados: el vientre, la vagina, las manos, los rostros. Los vemos en interacción: manos que se posan sobre el vientre, manos que se tocan, besos, caricias. Estos momentos, mediante el montaje y la ausencia de sonido, se

transforman en sensaciones, colores, texturas; en ideas: el cariño, el amor, la vida.

Lo que le interesa a Brakhage es captar la belleza de ese instante, único e irrepetible, celebrando no solo la vida de su hija sino toda la vida, toda la belleza del mundo. Brakhage vuelve a registrar un nacimiento, el de otro hijo, en *Thigh line lyre triangular* (1961), pero sin repetir la forma. Esta vez, el registro alcanza la abstracción mediante la intervención del material filmico, que es completamente rayado y pintado cuadro por cuadro.

En 1972, el documentalista Kazuo Hara decide filmar a su exesposa y madre de su hijo, la feminista radical Miyuki, y registrar su vida posruptura. Ella está convencida de que si un hijo va a ser dulce y cariñoso es mejor no tenerlo: este debería aprender a sobrevivir en la hostilidad del mundo. Le propone a Hara que la filme dando a luz al niño que ha tenido con un militar norteamericano. En *Extreme private Eros: Love song* (1974), Hara registra el nacimiento en un plano secuencia de ocho minutos, en los que Miyuki da a luz en su departamento y sin ayuda de nadie.

Hara registra el instante en toda su crudeza. A diferencia de Brakhage, está tratando de ser lo más ob-

jetivo posible, a pesar de que el objeto de su estudio es una persona a la que él ama. No apela al plano cerrado, sino al plano de conjunto, para no perderse ni un detalle. Como Brakhage, Hara se enfrenta al parto armado con una cámara. Kobayashi, la sonidista y actual pareja de Hara, llora de la emoción al ver al recién nacido. Acaban de presenciar algo grandioso. Hara está tan nervioso y asustado que pierde el foco de la toma, lo que no hace que el momento sea menos intenso. “Estaba sudando tanto que no noté que la imagen estaba fuera de foco”, dice su voz en *off*.

Life (Kyanq, 1993), del cineasta armenio Artavazd Peleshian, muestra el rostro de una madre dando a luz. A diferencia de Brakhage, quien no usa sonido, y de Hara, quien utiliza sonido directo, Peleshian trabaja sus imágenes en conjunto con efectos de latidos y de música. Él no es el padre, pero trata el nacimiento como un instante trascendental, epifánico, que coincide con el clímax de la música. Por eso registra los rostros: la parte del cuerpo capaz de transmitir ese éxtasis. Peleshian trabaja sus imágenes como si estas fueran sinfonías. El montaje, al igual que en el resto de su obra, se trabaja en conjunto con la melodía.

Por último, de la década pasada, podemos mencionar dos casos de realizadoras femeninas, una peruana

Cuerpos del documental

Ricardo Bedoya

Lo curioso es que en ciertas formas del documental o del falso documental, con todas las posibilidades y fronteras que hay con respecto a ello, hay, también, algunos directores que se exponen y que, de alguna manera, juegan con ciertos recursos cómicos. Podemos hablar del director de *Súper engórdame* que empieza la dieta de comer McDonalds y comienza a vomitar, y todo este experimento lo hace con su cuerpo. También el caso de Michael Moore, que de por sí en muchos de sus documentales apela bastante al humor negro, pero también aparece como una suerte de gordito chinchoso y bonachón.

Lo que pasa es que el cuerpo se vuelve objeto de registro y contemplación. También de reflexión. Agnès Varda, en *Los espigadores y la espigadora*, pasea

con su pequeña cámara digital y la concibe como una extensión del cuerpo. Prolonga su mano y su brazo. Muestra el visor de la cámara y, a través de él, vemos las manos de mujer mayor, con pecas y manchas. “Cosecha” imágenes de fuera y las imágenes de sí misma. Está Alain Cavalier, que se filma frente a un espejo y muestra su cáncer a la piel. No solo descubre su intimidad: muestra la corrosión de su cuerpo. El documental como testigo del paso del tiempo y del modo en que va mellando los cuerpos.

Está el uso de la cámara frente al espejo, pero también tratando de atravesar el ojo de la cerradura. Como en ciertos documentales de Naomi Kawase donde muestra a su abuela desnuda, cargada de arrugas.

Window water baby moving. ◀



Extreme private Eros: Love song. ◀



y una japonesa. *Para Lucía* (2004), como indica el título, está estructurada como una carta filmada para la hija recién nacida. En ella, la actriz Melania Urbina le cuenta de manera íntima sus sentimientos con respecto a la maternidad: sus inseguridades como madre primeriza, su preocupación por su seguridad, su inmensa alegría al ser madre, todas emociones que experimenta por primera vez. “Ya no soy hija, hermana o esposa. Soy madre. Siempre. Todo el tiempo madre”, dice su voz en off, mientras vemos imágenes del parto, registrado en digital de baja resolución. Las imágenes saltan en el tiempo, siendo el clímax el momento en que Urbina ve a Lucía por primera vez.

Naomi Kawase, al contrario que Urbina, lleva toda su vida filmando su propio devenir. En *Tarachime* (2006) se graba a sí misma como la madre dando a luz por primera vez. Luego de dar a luz, Kawase pide la cámara inmediatamente. El cine es su manera de enfrentarse a ese momento, como en Brakhage y en Hara. Tanto para ella como para el resto de estos cineastas, filmar es un acto de amor y se filma todo aquello que merece la pena ser recordado. Como en el acto de dar a luz una vida, en el registro de un instante la cámara germina un recuerdo. Al filmar lo irrepitable, la cámara da a luz a nuestra memoria. ■

Tarachime. ◀

