

Entrevista a Celiana Cárdenas

UN ACTO SUBVERSIVO llamado CINEFOTOGRAFÍA

La directora de fotografía mexicana Celiana Cárdenas representa un espacio de abstracción para la investigación cinematográfica. Su legado se hace presente en estos tiempos en que ser mujer y directora de fotografía es casi un acto de protesta; esto aunado al estilo propio que presenta en cada uno de sus trabajos, donde la imagen logra converger con la historia para construir un relato y fortalecer a la película misma. Se trata de un trabajo artístico que logra decir con luz lo que las palabras no pueden.

Patricia Gaytán



Celiana Cárdenas en acción ◀

Pensar en el trabajo de Celiana nos permite observar el espacio de creación fílmica y lo que ello implica, ya que se trata de un proceso de construcción artística en el que intervienen distintas visiones; si bien el director funciona como una figura fundamental que dirige la orquesta hacia una idea determinada, son otros artistas los que suman a su visión, ya sean directores de arte, musicalizadores o (como en este caso) directores de fotografía, también conocidos como cinefotógrafos.

Analizar su obra nos lleva a descubrir una estética propia, un estilo particular con el que enmarca las historias. Y es a partir del análisis que logramos observar la versatilidad que tiene al trabajar con distintos directores. Sin embargo, a pesar de la diversidad de registros que podemos encontrar en sus películas, éstas presentan una huella de su presencia. Pero ¿cómo hallarla? esto se visibiliza a partir del análisis de cinco elementos sustanciales para la cinefotografía: 1) composición, 2) emplazamiento, 3) movimiento de cámara, 4) óptica y 5) iluminación. Estos puntos nos permiten deconstruir la obra para percibir el estilo del cinefotógrafo.

Su composición suele ser ligeramente cargada a la derecha (ver gráficos de la siguiente página), suele jugar con la profundidad de campo en primeros y segundos planos así como utilizar los colores para componer la escena misma. Por otro lado, en su estética predomina la cámara fija y el uso de telefoto o lente estándar, así como la construcción de una atmósfera a partir de luz natural y/o artificial sostenida en altos contrastes a negros. Al observar su obra podemos ver cierta influencia del cinefotógrafo Jordan Cronenweth en *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), lleno de atmósferas oscuras, o la influencia de Emmanuel Lubezki en *Hijos de los hombres* (*Children of Men*, Alfonso Cuarón, 2006) fantástico y contrastado.

La cinefotografía de Celiana Cárdenas aporta al campo de los estudios cinematográficos la posibilidad de plantearnos nuevas preguntas, no solo en el aspecto histórico, al cuestionar cómo se ha construido la industria del cine en cuestión de

género, o a repensar a la mujer como constructora de imágenes en la historia del cine, sino al permitirnos cuestionar el espacio artístico y estético que edifica el cinefotógrafo junto al director de la obra. Igualmente, esto nos lleva a debatir sobre los procesos de realización cinematográfica dentro de una industria jerárquica y autoritaria en la que trabajos como el del cinefotógrafo quedan relegados bajo una idea del director como único autor genial. ¿Acaso hemos superado ya esa época?

El campo del análisis cinematográfico debe voltear a ver este tipo de espacios que construyen un estilo propio y que edifican emociones a partir de expresiones artísticas, como la cinefotografía, donde un contraluz puede hacerte sonreír o llorar, donde la atmósfera del filme puede hacer que te emociones o te asustes, donde la óptica y el movimiento pueden causarte ansiedad o serenidad. Se trata de elementos que han quedado fuera del ojo de la academia y que sin embargo están ahí, observándonos directamente a los ojos.

¿Cómo fue que decidiste formarte como directora de fotografía?

Yo he sido cinéfila desde chiquita gracias a mi mamá. Ella nos hacía ver mucho cine porque le importaba la cultura, ella era pintora, escultora, arquitecta, así que siempre tuve un acercamiento a lo visual a través de ella.

A los once años, un novio de mi mamá me regaló una cámara; con ella empecé a tomar fotografías. Un día, a los trece, vi *Blade Runner* y supe que quería hacer algo así. Entré a tomar clases de foto fija en un taller llamado “El taller de los lunes”, con Pedro Meyer y Graciela Iturbide. Ellos siempre decían que la fotografía tenía que ser documental. Yo replicaba: ¿Por qué no puedo yo poner a un niño saltando la cuerda y tomar las fotos? Recuerdo mucho que Pedro me dijo: “Eso no es lo que estamos haciendo, eso es cine. Si quieres hacer eso estudia cinefotografía”. Fue ahí donde comenzó mi curiosidad.

Después de eso, Salvador Aguirre me invita como *script* a su tesis. Fui

y al tercer día yo ya estaba produciendo ahí junto a mi amiga Marcela Arteaga, quien me dice: “Voy a presentar el examen al Centro de Capacitación Cinematográfica (C.C.C.)”. Ella quería ser directora y en ese entonces solo entraban doce personas de 450 solicitudes. Yo también me dispuse a tomarlo y me puse a estudiar.

Cuando presenté mi examen, me dijo el entrevistador que del C.C.C. no había salido ninguna fotógrafa, que era un mundo de puros hombres. “Así que yo creo que vas a acabar de productora o directora”. Yo le dije: “No, yo quiero ser fotógrafa”.

El C.C.C. no tenía realmente una estructura para cinefotógrafos, así que tomábamos las clases de todos y todos teníamos que fotografiar. En el primer año no te permitían trabajar, la carga de estudios era muy pesada, pero, acabando mi primer año, por suerte, coincidí con una serie de amigos fotógrafos, amigos míos de la prepa, entre ellos: Carlos Marcovich, Memo Granillo, Claudio Rocha y Javier Pérez Grobet, además de otro fotógrafo que iba generaciones más arriba de mí: Jorge Medina.

Me dan la oportunidad de asistir cámara, obviamente protegida por mis amigos y viendo mis ganas de querer ser fotógrafa. Entonces me llamaban para aprender a ser primer asistente, luego segundo, trabajaba y regresaba al C.C.C. a fotografiar. No obstante, me encuentro con un pequeño problema: el sindicato no me acepta por ser mujer.

¿Por qué no te aceptaban? ¿Estaba prohibido por las leyes?

Porque ninguna mujer había aplicado en ese momento para el sindicato. Yo necesitaba ser parte de él para trabajar, pero al pedirles una oportunidad su respuesta fue un rotundo no. Me fue muy complicado asistir ya que cualquier producción que me llamaba como asistente de director de cámara tenía que pagar un desplazamiento extra al sindicato, porque yo estaba tomando el lugar de uno de ellos.

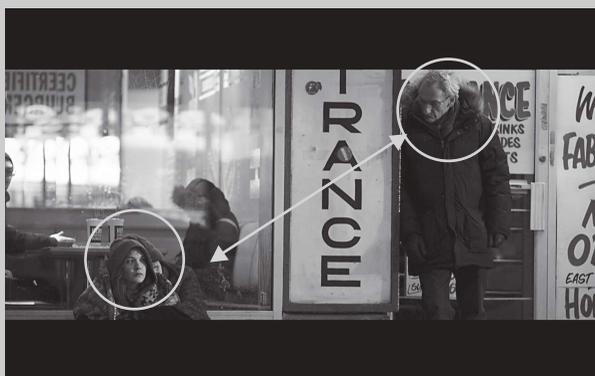
Sin embargo, entre más me decían que no, más me empecinaba. Nadie creía que yo podría llegar a ser fotógrafa. Pero bueno, lo intenté y lo fui



▶ Fotograma de *Recuerdos* (Marcela Arteaga, 2003).



▶ Fotograma de *Foreverland* (Max McGuire, 2011).



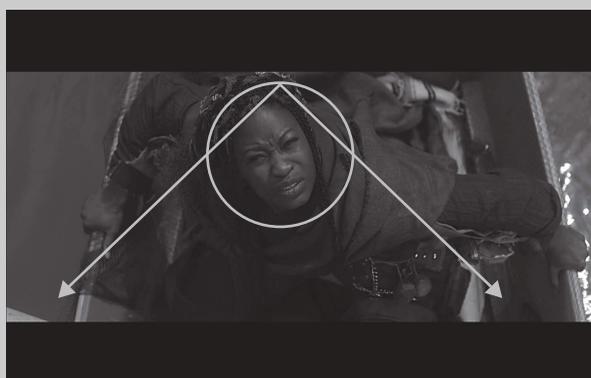
▶ Fotograma de *Unless* (Alan Gilzenan, 2016).



▶ Fotograma de *Unless*.



▶ Fotograma de *El emisario* (cortometraje de Naledi Jackson, 2017).



▶ Fotograma de *El emisario*.

logrando poco a poco, picando piedra, así me fui dando a conocer como asistente de cámara.

Mi primera película fue *Danzón* (1991), ahí fui segundo asistente de cámara de Rodrigo García, él había sido maestro mío en el C.C.C., ahora es uno de mis mejores amigos. Sergio García era primer asistente. Él me entrenó ya profesionalmente para ser un segundo asistente, me enseñó a cargar bien los magazines, a llevar la claqueta, cómo pasar los lentes, etc. Cuando acabamos esa película, Sergio me invitó a escoger entre tres proyectos para trabajar con él y elegí uno con Álex Phillips.

¿Por qué escogiste ese proyecto?

Porque durante una película en la que participé en producción, cuando aún era estudiante, me acerqué a Álex y le dije que quería ser fotógrafa de cine y, si él me daba la oportunidad de trabajar, aunque no me pagase, nada más aprender de él me encantaría. Álex me volteó a ver y me dijo: “¡Ay, preciosa! ¡Ahórrate-lo! Estás súper bonita, ¿qué quieres, andar metida en el departamento de cámara?”.

Cuando llego a las pruebas de cámara, Álex me vio y no me reconoció, no se acordaba de mí. Solo se acercó y me dijo: “¿Eres la modelo para las pruebas de cámara?”. Le dije: “¿No te acuerdas de mí, verdad? Pues hace muchos años en *La rebelión de los colgados* (1986) yo te dije que quería ser fotógrafa, así que entré al C.C.C. y aquí estoy, y voy a ser tu asistente”. Phillips me dijo: “Bueno, me parece bien”.

Dentro de esta historia yo veo si realmente me interesa contarla y también ¿qué tanto puedo aportarle a la historia? Creo que el cinefotógrafo es responsable a través de la atmósfera que se crea, el encuadre, el contraste, la luz; ayudamos al director a pasar una emoción al espectador. Entonces, cuando yo veo un guion que realmente no me emociona, que no me habla emocionalmente, yo lo rechazo.

Entonces nos vamos a Vallarta. La serie duraba ocho meses en filmación, en súper 16 mm y Álex era el fotógrafo. Descansábamos medio sábado y domingo completo y un lunes a las seis de la mañana no llega Álex. Entonces el productor mexicano se acerca al equipo de cámara y pregunta quién puede fotografiar. Entonces yo me ofrecí. Al principio él me objetó porque era la última de las asistentes, pero el equipo de cámara me vio y dijeron que todos me apoyaban.

¿Cómo fue esa experiencia?

Fotografié el primer día, obviamente me muriéndome de miedo. Terminé y Álex aparece por fin en el hospital, así que tuve que realizar los siguientes días también. Como filmábamos en negativo de cine, el material se tenía que revelar, para verlo tenía que mandarlo a Estados Unidos a los editores y mi sorpresa fue que mandaron muy buenas notas sobre mi trabajo. No notaron diferencias entre yo y Álex; digo muy honestamente que trabajé copiando su estilo y con el constante apoyo del *gaffer*.

Cuando Phillips mejora ve mi material y en ese momento me dice: “Tú no tienes nada que hacer de segundo asistente”; yo pensé que me iba a correr. “De ahora en adelante te voy a dar mi cámara, tú vas a operar mi cámara y te voy a dar la segunda unidad”. Fue a partir de ahí que asistí una película más con Jorge Medina y después no volví a asistir. A partir de ahí, comencé a fotografiar.

Regresé al C.C.C. a filmar mis ejercicios, seguí como operadora de cámara y como fotógrafa de segunda unidad en otros proyectos. Ahí conocí a mi esposo, nos casamos y nos fuimos a vivir a Vallarta. Yo seguía fotografiando, no podía quedarme quieta, a pesar de que trabajar no era lo propio de una mujer casada. Mi esposo Rob me decía: “¡Es que tú no eres una princesa, tú eres una guerrera!”.

Tiempo después nos mudamos a Los Ángeles y ahí me doy cuenta de que estaba embarazada de mi hijo Daniel. Yo pensaba: “En tres meses estaré de regreso en el set...”. Por supuesto que no fue así. Mi ritmo de trabajo baja y, ya que Daniel tenía un año, empiezo a hacer segundas uni-



▶ *No eres tú, soy yo*

Fuente: IMDB



► **Foreverland**
Fuente: Toronto Star

dades para el “Chivo”, en comerciales para Rodrigo Prieto, cosas que no me quitaban mucho tiempo de mi hijo. Cuando Daniel tenía dos años me llaman para hacer la fotografía de *Recuerdos* (Marcela Arteaga, 2003), serían cuatro meses fuera de casa, yo temía no poder hacerlo al estar tanto tiempo alejada de mi hijo. Sin embargo, mi marido me dijo: “Celi, ¡hazla! Vete y yo te llevo a Daniel cada tres semanas a donde te encuentres”. Y así lo hizo. Este proyecto me abre las puertas en México.

¿Cómo lo combinaste? ¿Ser mamá y directora de fotografía?

Pues después de esa película me retiré nueve años para ser mamá, para estar con mi hijo y con Rob, mi familia era algo realmente importante para mí. Sin embargo continué haciendo cosas pequeñas, un documental, etc. Después nos mudamos a Canadá por cuestiones personales, pero sigo teniendo proyectos en México, así que Rob

y Daniel se van a Toronto, yo voy y vengo todo el tiempo, pero empiezo a trabajar en México y entonces me llega *Morirse está en hebreo* (Alejandro Springall, 2007), y *Mejor es que Gabriela no se muera* (Sergio Umansky, 2007). Después *No eres tú, soy yo* (Alejandro Springall, 2010), y luego hago *Actores S. A.* (Carlos Sariñana, 2013). Yo realmente quería filmar, pero también quería estar con mi hijo.

Cuando voy a trabajar a Canadá, a diferencia de México, mi ventaja es ser mujer ya que me buscaban muchas directoras. De hecho el sindicato en Canadá me llama para ser parte sin la condición de hacer los proyectos que ellos me dan, ahora yo ya podía elegir las películas que quisiera hacer. Esto es fundamental ya que, para mí, lo más importante al escoger un proyecto es la historia.

¿En qué sentido?

Debo sentirme identificada tanto con la visión del director como emocionalmente con el guion. Di-

gamos, yo recibo el guion, lo leo y trato de leerlo por la historia, sin tratar de ver la foto o las locaciones, solo la historia.

Dentro de esta historia yo veo si realmente me interesa contarla y también ¿qué tanto puedo aportar a la historia? Creo que el cinefotógrafo es responsable a través de la atmósfera que se crea, el encuadre, el contraste, la luz; ayudamos al director a pasar una emoción al espectador. Entonces, cuando yo veo un guion que realmente no me emociona, que no me habla emocionalmente, yo lo rechazo. Para mí realmente dedicarle tres o cuatro meses de mi vida a algo en lo que no creo, no le veo sentido.

Como directora de fotografía, ¿de qué manera marcas una huella en el filme?

Más que marcar mi sello en la película o imponer mi visión, me siento al servicio de la historia y del director. En realidad no tengo una fórmula establecida de traba-

jo, varía mucho según el equipo de filmación. No obstante, la emoción será algo que siempre me guiará en el proceso de creación, eso es lo que creo que marca mi fotografía. Me gusta ser versátil, tener retos nuevos y poder hacer cosas que nunca he hecho. Si tú me preguntas cuál es mi lugar en este mundo, te diría que es en un set, ahí es donde me siento yo misma.

Considero que la magia de esto está en cómo la emoción que yo siento en ese momento la transmito a la historia a través del correr de la cámara; cuando algo que estaba escrito en papel se vuelve magia porque se hace real. Y como directora de fotografía, puedes trabajar con los mismos fierros pero siempre se verá diferente. La gran capacidad de poder interpretar las cosas en imágenes de distintas maneras es lo que amo de mi trabajo.

Además es un proceso de creación en equipo. Todos en el set importan. Sin la persona que limpia, no pode-

mos filmar, sin la gente del *catering*, no comemos; si la gente de arte no tiene listo el vestuario, no sigue la producción; es como el engranaje de un reloj, yo lo veo así.

¿Cómo funciona ese trabajo en equipo que mencionas?

Siempre me entrevisto con el director antes de aceptar el trabajo, ahí es donde ves si los dos piensan la película de la misma manera y cuando sientes que puedes trabajar con esa persona. Siento que ahí empieza todo, empieza en el momento cuando te entrevistas con él y él ve en ti a su compañero.

Esta relación de confianza es fundamental, ya que como directora de fotografía me encargo de todo lo que esté en el cuadro, trabajo con arte, diseño de producción, vestuario, maquillaje. El trabajo de un cinefotógrafo no se reduce a nada más mover la cámara y encuadrar sino que debe construir un concepto, una idea, una atmósfera adecuada para la historia. Al filmar, yo soy la primera persona

que ve lo que sucede en escena, antes que el director que está con el monitor. Yo estoy en la cámara, yo lo veo en directo.

Mi trabajo lo realizo durante la preproducción, la producción en set y la postproducción, contando con la confianza del director en todo momento. Estamos juntos durante todo el proceso. El mayor reto es que las imágenes deben hablar por sí mismas, mostrar lo que sucede en la escena o lo que sienten los personajes. A su vez, hay dos figuras clave para mí: el *gaffer* y el jefe de tramoya, ellos son mi mano derecha y mi mano izquierda durante todo el proceso.

Yo escojo siempre a mi equipo porque, aunque no lo creas, todavía hay gente que no se siente cómoda trabajando con mujeres. Y yo no puedo trabajar con un equipo que tenga algún problema con mi autoridad. Busco a alguien que sea un colaborador, no a alguien con quien esté peleándome. O que de repente yo



► **Picture Day**

Fuente: Amazon

diga algo y me haga las cosas de otra manera porque él piensa que deben de ser así.

¿Qué representa la cámara para ti? ¿Cómo es esta relación?

Sonará cursi, pero es mi medio de expresión. Me puedes quitar todas las luces, me puedes quitar todo, pero voy a seguir fotografiando con una cámara y mi encuadre, mi composición en el cuadro es lo que me marca. El saber que en ti existe el talento y la inspiración, que tienes el conocimiento para realizar lo que sea y que, si tú me pones en cualquier situación, en cualquiera... la que sea... y tengo la cámara correcta y el lente correcto, yo puedo hacer lo que yo quiera con eso. No se trata de hacer cuadros bonitos, es cómo una fotografía interpreta una historia. Entonces, la cámara hablará por ti.

Muchas directoras de fotografía mexicanas actuales fueron mis alumnas. Hay por lo menos dieciocho años de diferencia entre ellas y yo, así que por ese tiempo estuve sola. Me tocó abrir camino para otras. Y quizá aún no me he hecho de premios y reconocimientos, pero sé que mi aporte principal es que fui punta de lanza, que abrí camino en este país a algo que no existía como existe ahora. Y sigo luchando, pero ya no lo hago sola.

Mi deseo...

Aspiro a que se reflexione y se considere que las mujeres podemos ser directoras de fotografía de buen nivel, y me refiero a trabajar en grandes producciones, con equipos numerosos, con presupuestos de millones de dólares. En Canadá la situación no cambia tanto. Somos dos mujeres en el sindicato y soy la única mexicana. No se trata de colocarse como víctima sino de sobresalir en lo que sabes y amas. Lo importante son los logros, eso es lo que hay que visibilizar. Me dijeron que no podía ser directora de fotografía, pues me hice directora de fotografía; que no podía tener hijos con este trabajo, pues tuve un hijo. Todo lo que he hecho lo he logrado a partir de mi esfuerzo. Sé que esto pasa en otros trabajos. ¿Sabías que existen más mujeres astronautas en el mundo que directoras de fotografía? Está en nuestras manos cambiar esto. ◻

Chantal Akerman y la libertad

Lorena Escala Vignolo

Una joven yace sobre un colchón en el piso comiendo azúcar de una bolsa de papel (*Yo, tú, él, ella*, 1973). Desde la ciudad a la que escapó, una hija prófuga lee las cartas de su madre (*News from Home*, 1977). Ponerse en la piel de las mujeres en cualquiera de estas situaciones no es labor ardua. Todos nos hemos enfrentado alguna vez a nuestra propia compañía y basta con haber sido hijo para comprender el incansable amor de una madre.



Chantal Akerman fue una cineasta errante no solo en el sentido territorial, sino en su concepción difusa (o más bien, exploratoria) sobre su propia identidad. Sus obras, en registro ficcional o documental, resultan casi siempre muy personales. Su relación con el mundo, con los metros subterráneos y con los transeúntes a quienes encuentra es la de una simple testigo o la de la pasajera ajena: la visión de quien no forma parte o de quien no encuentra su lugar. De esto tampoco escapa *D'Est* (1993), un recorrido por la Europa del Este ocupada por los soviéticos, un retrato más humano que político. No hay más que la simple observación de lo cotidiano, de la espera e, incluso, un paso entre rostros que, en el fondo, parecen estar perdidos o pedir auxilio.

El 5 de octubre del 2015, Akerman se suicidó en París. Esto ocurrió tras el fallecimiento de su madre, a quien sigue en sus últimos meses de vida en la progresivamente desoladora *No Home Movie* (2015), filme que también pone fin a su carrera y que de alguna manera la condensa, pues, como ella misma expresó, fue siempre la figura materna quien la inspiró en sus trabajos; aliciente que fallece junto con ella.

Se habla mucho de un “manifiesto feminista” en obras como *Saute ma ville* (1968) o *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975) o, más bien, en el conjunto de su obra fílmica, por la inclusión de protagonistas mujeres, ambientes domésticos asfixiantes y un carácter sexual más libertario, aunque este es, ante todo, un manifiesto humano.

En medio del panorama cinematográfico, Chantal Akerman es uno de los nombres femeninos que más destacan. Tal vez como narradora no sea tan diestra como, por solo poner un ejemplo, la argentina Lucrecia Martell. Sin embargo, fue ella quien puso, sin duda, y antes que muchas, una impronta personal muy arraigada a cada una de sus obras y de cuyo significado es indisoluble. Es decir, gran parte del mérito de la cineasta belga radica en el coraje de mostrarse y de impregnar sus planos con una sensibilidad frágil y sincera que no es más que la expresión de su propio espíritu.