



▶ *Face Deal*

Face Deal de Mary Jiménez: metáforas de la enfermedad y REGISTRO DIGITAL

Mary Jiménez (Lima, Perú, 1948) ha escrito, dirigido, editado y producido catorce películas. Mientras en la América Latina de los ochenta se producía documental político y de denuncia social, Jiménez emprende búsquedas temáticas y estilísticas distintas que atraviesan el diario cinematográfico, el retrato familiar y la autorrepresentación. Al mismo tiempo, desarrolla una propuesta estética que explora las posibilidades de los soportes fotoquímico y digital. Estas indagaciones sitúan a Jiménez como precursora de una tendencia del documental contemporáneo que ha encontrado un campo fértil en el cine latinoamericano de este siglo, como lo demuestran las obras de Yulene Olaizola (México), Renate Costa (Paraguay) y Albertina Carri (Argentina), entre otras.

Ana Carolina Quiñonez Salpietro

*Me acuerdo. ¿Me acuerdo?
Me acuerdo mal, reconozco a tientas. Me equivoco.
Viene una niña de lejos. Doy la espalda.
Me olvido de la razón y el tiempo.*

Blanca Varela

En *La enfermedad y sus metáforas*, Susan Sontag (2012) reflexiona sobre la creación de imágenes para expresar conceptos complejos como el de las patologías. “Mi tema no es la enfermedad física en sí, sino el uso que se hace de ella como figura o metáfora” (p. 11), dice Sontag a manera de advertencia al inicio del libro.

En su ensayo, escrito a fines de los setenta, Sontag hace foco en las enfermedades que denomina individualizantes, como la tuberculosis

o el cáncer, anomalías que, al contrario de la peste o el cólera, no convierten al cuerpo en uno más dentro de la masa, sino que lo singularizan y transforman en un ser “interesante”. Los tuberculosos, con su mórbida languidez, encarnaban el ideal del romanticismo. “El cólera es el tipo de desgracia que, retrospectivamente, simplifica un yo complejo, reduciéndolo a un entorno enfermo. La enfermedad que individualiza, que pone de relieve a una persona por encima de su entorno, es la tuberculosis” (p. 23).



Face Deal (2014), la única película en digital dentro del tríptico de documentales personales de Mary Jiménez, es un filme en el que la realizadora formula las metáforas del Alzheimer que padece su padre, Lucho, de casi cien años.

Lucho es un personaje recurrente y esencial en *Du verbe aimer* (1984) y *Loco Lucho* (1999), películas que Jiménez, radicada en Bélgica, filmó en el Perú rompiendo su exilio voluntario, con el objetivo de autorretratarse a través del reflejo de su familia y de su país. Son películas que transitan por las vías del diario fílmico, el ensayo audiovisual, el cuadro familiar y el reportaje, interesándose en capturar las trayectorias y devenires de los personajes y su contexto social, así como la propia subjetividad de la cineasta.



► *Face Deal*

Sobre Mary Jiménez

Mary Jiménez nace en Lima, Perú, en 1948. A los veintitrés años se muda a Bélgica, donde estudia cine. Hace catorce películas que emprenden búsquedas distintas a las de los cineastas peruanos de su generación, como Francisco Lombardi, Alberto Durant, Augusto Tamayo San Román, Federico García y José Carlos Huayhuaca, entre otros. Mientras ellos apostaban por un cine de ficción, narrativo, urbano y construido sobre una mirada masculina, Jiménez se ubica en las fronteras de lo real y la representación, entre lo íntimo y lo colectivo y lo profesional y amateur.

Íntegramente filmada en el departamento de Mary Jiménez en Bruselas, *Face Deal* es la película más dura, claustrofóbica y experimental del grupo de películas de la directora peruana que me interesa analizar. Lucho ya no es más ese hombre vital y seductor, de decisiones impredecibles, que conocimos en las películas

anteriores. Ya dejó de ser aquel que iba a contracorriente de la mojigatería limeña de las clases acomodadas adoptando como hija a su amante: una ex empleada del hogar, condición que en el Perú connota imaginarios vinculados con las diferencias clasistas y racistas, de desdén por “el otro”. Tampoco es el ingeniero de minas que conoce el trabajo duro, la disciplina y la soledad en tierras agrestes. Ni el padre excéntrico pero cariñoso que mantuvo una larga y nutrida relación por correspondencia con sus hijas.

Tres décadas separan al Lucho vital y pícaro de las primeras películas del Lucho afectado por el Alzheimer, de *Face Deal*¹. Treinta años separan a *Du verbe aimer* y *Face Deal*, y la cámara de Jiménez no solo cambia del analógico al digital sino que los protagonistas de sus historias también mutan: envejecen y mueren.

La directora elige filmar el fin de una era: el declive de su familia en di-

gital. Y para ello va a contracorriente, desaprovechando la claridad y la alta definición de la imagen digital para hacer foco en un cuerpo avejentado, en lugar de “los cuerpos espectaculares de una serie de criaturas virtuales cuyos movimientos provocan estupor porque desde lo cibernético pueden imitar a lo humano” (Quintana, 2011, p. 18).

Quintana, en *Después del cine* (2011), plantea uno de los dilemas del digital: “¿Supone la llegada del digital el fin del realismo implícito en el medio cinematográfico y la transformación del cine en un arte de lo virtual? (p. 38). No puedo responder a Quintana, pero su pregunta me da pie a otra pregunta, una que le formulo al cine de Jiménez: ¿Es coincidencia que la película que trabaja de manera más conceptual el tema de la memoria y la identidad dentro del conjunto de sus memorias fílmicas sea filmada en un cine sin huella², sin negativo, como el digital?



El encanto de los hombres ◀

Fuente: Vimco.com

Las metáforas de la enfermedad

A continuación identificaré y profundizaré en algunas metáforas encontradas en *Face Deal* de Mary Jiménez.

Adiós diálogo, bienvenida divagación

Du verbe aimer se abre con Mary interpellando, intentando atar los cabos sueltos de una historia familiar no oficial. La interpelación tiene una connotación psicoanalítica de la que la entrevista carece. Por eso prefiero usar ese término.

El montaje contrapone una serie de retratos de Mary y sus familiares con matiz verduzco. El soporte fotográfico de la filmación deja constancia de los cambios de texturas de las fotos, retratos y ambientes. La secuencia termina con la imagen del tío Arturo dando pase al plano de un camarógrafo que hace foco y procura nitidez en la imagen. Mary no tiene la última palabra. La película no busca convencernos de una verdad, sino detenerse a mirar el mundo.

En la siguiente película, *Loco Lucho*, asistimos a muchas conversaciones entre Mary, su padre Lucho

y Lady, la mujer joven que conquista el afecto del hombre mayor, quien la convierte en amante y, más tarde, en hija adoptiva. Los diálogos a veces se filman como si Mary fuese el personaje conciliador y Lucho y Lady estuviesen acusados de algo. Mary está a un lado de la mesa y Lucho y Lady en el lado contrario. Esas escenas son filmadas en la dinámica de los planos/contraplanos, pero siempre resaltando la presencia de la otra parte. Cuando no se le ve el rostro a Mary, se ve su nuca. Y viceversa. También podemos verla conversando con ellos en la sala. En otras tomas podemos verlos a los tres conversando en la sala. Ya no están filmadas con la rigidez de la alternancia de los planos sino con una cámara que se desliza de un rostro al otro y que, en ocasiones, los muestra juntos.

En *Face Deal*, en cambio, la conversación entre padre e hija no está filmada. Las voces están montadas con imágenes que van de lo abstracto (el pixel o las superficies irreconocibles a la pantalla oscurecida a la que apeló Godard para dar cuenta de la extenuación del lenguaje) a lo figurativo (una vieja foto familiar, una partida de nacimiento, un paisaje urbano).

A diferencia de sus anteriores películas, en *Face Deal* la impronta de Mary tiene una presencia fuerte pero sin gestos ni posturas, sin una huella física. El único momento en que la cámara registra una conversación entre ambos se da en la habitación de Lucho. Está recostado, de perfil. Anteriormente lo habíamos visto en una posición parecida pero desde un plano más cerrado. Lucho mira algo que nadie más puede ver. ¿Qué observa tan fijamente en el fuera de campo? ¿El advenimiento de la muerte?

La imagen de Lucho en la cama recuerda a Nicholas Ray en la recta final de su cáncer al pulmón mientras fuma recostado en *Lightning over Water*, película codirigida por el propio Ray y Wim Wenders (1980), un retrato sin sentimentalismos que ofrece Wenders a su padre putativo, pero que es también el *making of* de la filmación, una carta de despedida dirigida a Ray y un ensayo filmico coherente sobre la naturaleza insolente y errante de la obra de un director que, citando a Brecht, consumió el pan de la vida hasta las últimas migajas. Alguien como *Loco Lucho*.

Jiménez abandona el esquema de entrevista y la representación de

plano/contraplano para representar la divagación de su padre con imágenes inciertas que son los paisajes de la demencia senil. En esas secuencias el filme parece adoptar el punto de vista de Lucho.

Deshumanizar al padre: la construcción de un villano con ecos expresionistas

Lucho, como ciertos objetos representativos de la identidad (fotografías y una partida de nacimiento), pasa de lo abstracto a lo figurativo. En la primera escena vislumbramos una mancha negra con un punto de luz en una superficie anaranjada. Es la cabeza de Lucho filmada desde un ángulo picado. El primer cambio radical de Lucho: no camina, repta.

“Si quieres ayuda me dices, si no, yo te dejo ahí solo”, le dice Mary. Lucho no contesta con frases o palabras, sino con ruidos. Tose desde adentro, respira con pesadez. Sonidos mórbidos como los que emitía Nicholas Ray y que llegan a despertar a Wim Wenders en una secuencia de *Lightning over Water*. Si el retrato de Wenders posee una clave acaso más testimonial, el encuadre, la iluminación y el ángulo con el que se registra a Ray, centrándose en su perfil, sus ojos acuosos y su escaso pelo revuelto, dan a la presencia debilitada del autor de *Rebelde sin causa* un matiz frágil y animalesco, de polluelo.

“Me daba mucho miedo verte débil y que pudieras molestarte que yo te viera de este modo. Pero ya estoy tranquilo. Anoche en el avión se me ocurrió otra cosa, que aún me da más miedo. Pensé que podría acabar sintiéndome atraído por tu debilidad o por tu sufrimiento. Y si eso ocurriera, tendría que dejarte. Para mí sería como abusar de ti o traicionarte”, le confiesa Wenders a Ray al inicio de la cinta. En las antípodas de la representación de Ray por Wenders y de Lucho por Jiménez se sitúa el retrato que hace Agnès Varda de su esposo, el chico provinciano, refinado, melancólico y soñador de la *nouvelle vague* en *Les plages d'Agnès* (2008). Jacques Demy no tuvo que elegir entre la belleza y la verdad en el momento de hacer películas porque comprendía que ambas eran lo mismo. Varda filmó como si fuese

un paisaje su pelo canoso, su piel y sus grandes y expresivos ojos; lo hizo desde un encuadre muy cerrado para “atraparlo”. Contrapone su cuerpo menudo recostado en la arena de la playa mirando el horizonte con imágenes de la película autobiográfica *Jacquot de Nantes* (1991). No se trata de una estilización del sida sino de encontrar la belleza y la verdad que sobreviven la enfermedad.

Retomo *Face Deal*. Al poco rato vemos caminar a Lucho dando tum-bos. La cámara sigue su nuca y sus hombros. El encuadre revela una joroba que no existía en la última película donde aparece el padre, Loco Lucho. Jiménez ya había seguido la nuca y la espalda de Lucho para espiar su recorrido de seductor hacia una piscina llena de mujeres. Una toma que expresa vitalidad y rebeldía, sugiriendo que la edad no había cancelado el juego y la sexualidad. En *Face Deal*, la toma de la misma parte del cuerpo de Lucho, pero desde un encuadre un poco más cerrado, sumada a una iluminación en clave baja, con una coloración rojiza, nos esboza el perfil del Nosferatu de Murnau. En seguida vemos una escalera filmada en contrapicado con una iluminación contrastada, y la idea de haber sido visitados por la sombra de Nosferatu termina por instalarse.

La imagen de las escaleras con reminiscencias expresionistas va acompañada de un relato de Lucho, en que adelanta los temas sobre los que se moverá la película: la fatalidad de una enfermedad que pasa de

generación en generación, el familiar disidente y la mirada crítica, de desaprobación sobre el hermano.

La voz en off de Lucho dice: “Mi papá tenía la misma cosa: se caía. Se cayó así y se mató. Yo estaba lejos de él. Y Arturo estaba allí. Entonces le dijo: Arturo, ayúdame a pasar de aquí a allá. Arturo no le hizo caso. Porque era una mierda Arturo”. Mientras, vemos las escaleras, que han sido analizadas como motivo visual por Jordi Balló en el ensayo *Imágenes del silencio* (2000), y que pueden tener sentidos distintos u opuestos, como puesta en escena del poder o descenso a los infiernos, encarnación de la victoria, umbral entre lo público y lo privado, entre otras. De los sentidos que identifica Balló, el que más se ajusta a la imagen que compone Jiménez es el de espacio entre la Tierra y el cielo:

En los descensos a este infierno de criptas subterráneas que aparecen invariablemente en todas las recreaciones de Drácula desde que Browning recrea el modelo en la versión de 1931 [...] las escaleras son mucho más que un espacio de tránsito a la oscuridad: son el anuncio de un peligro tangible, de raíz mitológica, difícilmente evitable (p. 110).

La imagen de peligro que evocan las escaleras es subrayada por un letrero que advierte: “Peligro. No bajar”. Recordamos la visita a la mina en la sierra de Lima que hacen padre e hija en *Loco Lucho*. Para el Lucho de *Face Deal*, la casa no es un hogar, es tierra de nadie.



► *Face Deal*

Fuente: Páginas del diario de Satán

El encierro

Lucho nunca sale del departamento de Mary en Bruselas. Como la madre de Chantal Akerman en *No home movie* (2015), no solo la última obra de la realizadora belga sino una condensación de sus preocupaciones, aversiones y fascinaciones, donde la madre ocupa un lugar muy especial. Algo parecido a un testamento.³

Bruselas no es el lugar de origen ni de Lucho Jiménez ni de Natalia Akerman, madre de Chantal. Pero hay diferencias marcadas en ambos cautiverios. Natalia se encuentra en su propia casa y eso salta a la vista al verla desplazarse e interactuar con los espacios. Lo vemos cuando lee y duerme la siesta en el mueble de esa sala y comedor con paredes con molduras, plantas, distintas alfombras que hacen juego, fotografías en marcos de plata que adornan el aparador y grandes ventanales. O cuando comparte la comida con Chantal en la cocina alargada de losetas verde agua. O cuando aparece la cama no tendida y unos peluches en el cuarto. El título del filme de Akerman es perfecto porque la cineasta está tratando de hacer una *home movie*, sin hacer una *home movie*. Graba en los espacios en los que se desenvuelven las *home movies*, como son la cocina y el comedor, lugares de intercambio; pero no lo hace para celebrar la idea de la familia sino para hablar de lo que le apasiona a Akerman: leer la historia global desde la historia familiar, explorar la construcción de la identidad, captar la subjetividad de la mujer y, por qué no decirlo, poner el dedo en las distintas formas de opresión de la sociedad occidental actual. Y trata estos asuntos con el estilo austero, contemplativo y áspero que la define.

A su turno, Jiménez rehúye cualquier localización propia de una *home movie*. Aquí se muestran pasadizos, escaleras y habitaciones en planos tan cerrados que es imposible distinguir rasgos distintivos de personalidad. Además, Lucho no se encuentra en su espacio. Su miedo a caerse de las escaleras no solo habla de su dificultad para moverse, sino que expresa su desconocimiento del espacio que habita. El Alzheimer comprendido como exilio y el exilio comprendido como encierro.

Padre pixelado

La narración del padre sobre cómo encontró a su hermano Arturo asesinado y la relación del crimen con la identidad homosexual (“Era un perverso, que andaba con hampones”) va en paralelo al gris que ocupa toda la pantalla y que parece vibrar. Al inicio se graba tan de cerca el retrato de los hermanos de la década de 1920 del siglo pasado, que es imposible reconocer lo que vemos; solo son píxeles. Poco a poco se vislumbra una boca, luego una nariz y unos ojos. La imagen adquiere, por momentos, una coloración distinta al blanco y negro original.

Mary interrumpe el discurso del padre para decirle que ella también es homosexual. Lucho, ese padre severo que juzga a su hermano, después de un silencio dice: “Pero las mujeres no van a hacerte daño”. Enseguida, el padre atribuye la inteligencia de Mary a una supuesta herencia genética de su tío: “Algunos genes de esa inteligencia han caído en ti, si no, ¿de dónde?”, le dice.

Lucho cambia de tono y va de lo trágico a lo cotidiano y desdramatizado sobre la vida después de la muerte de Arturo. Habla sobre cómo donó la ropa que dejó a los locos y termina revelando que Arturo era mayor que él.

En ese pasaje está el corazón de la obra de la cineasta: la trayectoria de la familia, la locura, la fatalidad, la aparición de familiares con los que uno tiene más en común que con los propios padres y la decadencia física y mental del padre. Como si hubiese un correlato entre la desaparición de un soporte de registro de las imágenes y la disolución de su familia. Es interesante cómo filma en digital a su opuesto: una fotografía analógica de la década de 1920, una época en que tanto la película como el papel fotográfico encontraban sus fundamentos en cristales de haluros de plata suspendidos en una gelatina seca adherida en el soporte del celuloide o en la hoja de papel. Las imágenes se fijaban. Jiménez no utiliza el digital para fijar una imagen sino para difuminar las figuras de los fondos del archivo familiar.

Memorias licuadas

Lucho ya ha sobrepuesto la imagen de Mary en la de Arturo. Está convencido de que Mary es su hermano y le habla en *off* de películas que ella nunca ha filmado y de eventos que nunca ha vivido. Mientras vemos imágenes de *Loco Lucho*, que son filmadas con una cámara movida que se fija en detalles caprichosos como los lentes de Lucho y Mary –la miopía, ese lazo fuerte que los une–, las cartas que se enviaron, la fotografía de Mary y su mamá, la conversación de Mary y Lucho en la playa, están filmadas de manera que no se pueden “atrapar”, como decía Varda, ni fijar en la mente. ◻

¹ El tiempo de expresiones subjetivas que reivindican la memoria es el tiempo donde el Alzheimer, una enfermedad degenerativa cerebral primaria, de inicio insidioso y lento y con una evolución progresiva durante años, según la Organización Mundial de la Salud, se vuelve uno de los males más temidos, que ataca a una de diez personas mayores de 65 años y no tiene cura conocida.

² “Las imágenes han perdido su negativo. El molde original que preservaba la huella del mundo físico se ha difuminado. A pesar de todos estos cambios, las imágenes digitales continúan capturando la huella de la realidad empírica” (Quintana, 2011, p. 72).

³ Las primeras *home movies*, nacidas en el contexto del *baby boom*, tenían tres minutos para filmar en 8 mm con el fin de atesorar las memorias de la felicidad. “Home movies conscripted ‘togetherness’, family harmony, children, and travel into a performance of familialism” (2007, p. 49). El territorio de las *home movies* se expande, democratiza y complejiza en la década de 1980 con la llegada de la tecnología video, que fue sinónimo de equipos más baratos y material regrabable. La retórica cambia para acompañar nuevas representaciones.

REFERENCIAS

- Balló, J. (2000). *Imágenes del silencio: los motivos visuales en el cine*. Barcelona, España: Anagrama.
- Orgeron, M. y Orgeron, D. (2007). *Familial pursuits, editorial acts: Documentaries after the age of home video*. *The Velvet Light Trap*, 60(1), 47-62.
- Quintana, A. (2011). *Después del cine. Imagen y realidad en la era digital*. Barcelona, España: Acanalado.
- Sontag, S. (2012). *La enfermedad y sus metáforas*. Madrid, España: Debolsillo.