



## Deborah Stratman: "Lo que trato de decir es que nos cuestionemos la manera en que la historia se ve representada"

Iván Pinto

**R**adicada en Chicago, y con una veintena de trabajos bajo el brazo, Deborah Stratman es heredera de la tradición del cine experimental norteamericano surgido en la década del sesenta. Moviéndose entre el documental, *el found footage*, el registro autobiográfico y el cine estructural, lo cierto es que la retrospectiva proyectada en filmico durante el pasado FicValdivia dejó con ganas de conocer más su trabajo. Quizás como tres botones de muestra *The Illinois Parables* (2016), *In Order Not To Be Here* (2002) y *These Blazing Starrs* (2011) puedan hablar de algunos polos de su obra. El primero, un largometraje en torno a la historia del estado de Illinois con un montaje estructurado en torno a lugares que funcionan como antimonumentos de episodios de violencia histórica de la ciudad. Un paisaje se vuelve así una topografía inestable, donde afecto e historia se combinan en una dimensión corpórea y casi táctil de la imagen. *In Order Not To Be Here* es una mirada nocturna a la ciudad y la arquitectura de barrios residenciales, centrada en las murallas y toda una arquitectura de la propiedad y la seguridad. El filme termina con un impactante plano secuencia de un hombre corriendo, mirado desde un helicóptero con cámara nocturna, sobre el plano montado una serie de sonidos y palabras que marcan un clima paranoico. Una pieza algo farockiana en torno a la televigilancia, pero sobre todo en relación al clima social. En una tecla muy distinta *The Blazins Starrs* posee a su favor la curiosidad y la fascinación archivística en torno a la historia de los cometas y las distintas lecturas y cargas que se le ha dado a lo largo de la historia. Como en *The illinois Parables*, el filmico y el punto de vista de la cámara apuntan a darle una forma material y concreta a un archivo tangible.

**Iván:** Para tener un poco más de contexto, quizá sería interesante saber cómo empezaste a acercarte al cine, particularmente al tipo de cine que desarrollas, que es el cine experimental y filmico de 16 mm.

**Deborah Stratman:** En general no estaba interesada en el cine, menos el cine narrativo, hasta la universidad. No tenía una conexión particular con eso, no me siento una cuenta cuentos natural, cuando íbamos a ver películas, con mis hermanos, yo no podía contar de qué se trataba. Ellos tenían una relación más causal con las películas y yo, mientras tanto, podía recordar las locaciones, los ambientes. Tenía cierta conciencia sobre los cambios dentro de la película, pero no la forma lineal.

Siento que tengo una memoria más bien sincrónica, puedo entender la tensión entre los objetos más bien desde su posición, en el espacio más que una cosa más lineal. Por supuesto que tengo una experiencia del tiempo. Todo eso me impulsó a editar como de la manera que yo lo hago, Conté un poco de eso después de la película de ayer, que tiene un poco que ver con el construir y después soltar la presión, trabajar con la anticipación y la sorpresa, pero más bien de una manera más escultural, con las proximidades.

Y bueno, la verdad es que tuve una revelación: yo estudiaba física, y tuve como una crisis de edad temprana y me tomé un año sabático. Luego me puse a estudiar arte, y tomé una clase del Sr. Peter Kubelka, que la verdad me voló la cabeza, y durante esa clase deconstruimos la película *Our Trip to Africa* (1966): íbamos viendo pedacitos una vez por semana, y eso como que me abrió la mente, y me di cuenta que puedo hacer cualquier tipo de cine que yo quiera. Por supuesto que hubo otras personas que también me han ayudado a abrir la mente, pero esa fue la primera.

Iván: Una de las primeras cosas que señalaste tiene que ver con el tema del espacio y el ambiente, y eso es algo que está en los cortometrajes que pudimos ver *In Order Not To Be Here* y *The Magician's House* (2007). El primero desde una deconstrucción del espacio cotidiano de un barrio y el segundo desde algo más afectivo. También en *The Illinois Parables* el espacio y el ambiente están muy presentes, en un punto de forma muy descriptiva. ¿Cuándo sabes, a partir de este acercamiento más espacial, que tienes una película?

Deborah: Es diferente para cada proyecto. Por ejemplo, *The Magician's House* como que se hizo por sí sola, cada toma como que se me iba apareciendo espontáneamente, entonces fue una película que se formó en el momento. En otros proyectos tengo una idea súper clara, tengo un corto que se llama *Hacked Circuit* (2014), donde hice toda la película en mi cabeza primero, y me tomó un año en encontrar la locación, y una vez que la encontré, hice toda la coreografía antes de tomarla. Es inusual que trabaje así, pero a veces lo hago. Otra manera de hacerlo es cuando me siento atraída por una locación o una serie de locaciones que me dan la impresión que podrían trabajar bien, pero no sé cómo va a ser la forma del filme y voy encontrando la forma durante el montaje. En otras, yo entro en un diálogo con el sujeto que estoy filmando. Pero básicamente cada uno de estos modos implica una manera diferente de encontrar la película que quiero hacer.

Iván: Sobre *The Illinois Parables* hablaste ayer de una cierta memoria topográfica del lugar, una especie de memoria histórica inscrita en la superficie de las cosas, y también que eso era interesante trabajarlo con la materia misma, del fílmico, en 16 mm. Me gustaría que me contaras un poco más *The Illinois Parables* y cómo fuiste encontrando el método finalmente para contar esa historia, esas 11 parábolas que van apareciendo, esas capas de tiempo...

Deborah: Es difícil de descomprimirlo todo, pero por una parte, creo, es una pregunta del tiempo, de la temporalidad. Por ejemplo, yo no sabía que iban a ser 11 parábolas, pero cuando finalmente me di cuenta que eran 11, pensé "es un número primo, es como inestable, es un número que no se resuelve, es un número que está completo, pero que esta desbalanceado de alguna manera, y que puede que salga algo más...". Y esta falta de resolución, me parece que es una cosa esencial, respecto de la historia. Muchas veces, cuando se nos habla de historia, se nos presentan estos momentos como si fueran algo completo, como si ya supiéramos todas las respuestas, y sin embargo mucho de la historia tiene que ver con la interpretación, es algo que está en flujo todavía. No quería que las 11 estuvieran juntas como en una línea, y entonces la idea es que fuera una especie de puzzle en el cual si tú recuerdas la película en tu mente, esas piezas pudieran moverse y de alguna forma cambiar ese orden. Esto de la historia, en este orden cronológico, tampoco es tan así que la manera en cada una de las historias está representada es con material que viene de diferentes épocas. Entonces, por ejemplo, tienes cuadros, tienes titulares de diarios, material fílmico encontrado. Entonces eso rompe la temporalidad lineal.

Iván: Y esto de que parece que hubiera múltiples temporalidades...

Deborah: Un ejemplo: la parábola 10 es una reactuación, una representación del asesinato de Fred Hampton, pero es una representación de una representación, ¿Por qué? Porque para las noticias, la oficina del fiscal del Estado hizo una representación del crimen y yo me conseguí esa copia, e hice una representación de esa copia. Entonces mucha gente no se da cuenta, está hecho en blanco y negro y tenemos el sonido original. Entonces con el sonido original hicimos a los actores que se movieran en base a ese sonido, sincronizado con ese sonido. Entonces, de alguna manera es como una ilusión, pero lo que trato de decir es que nos cuestionemos la manera en que la historia se ve representada.

Iván: El tema central de esa película es, evidentemente, la historia y su interpretación, el cómo ha sido contada esa historia de violencia. Me parece que la relación con la violencia también está presente en otra película que pudimos ver ayer, *In Order Not To Be Here*, que es más sobre la violencia pero a partir de modos de representar y concebir el espacio a partir de cámaras de vigilancia, modos de construir espacios, arquitectura, fronteras, barreras... y termina con el plano final que es increíble, donde está todo concentrado... un seguimiento de cámara a un tipo que corre, con los discursos que van encima. Me parece que no es sólo una tecnología de vigilancia, sino también el clima paranoico en lo social.

Deborah: Sí, por supuesto. Al principio recordaba esos pedazos del parlamento que parecía un buen vecino que veíamos *Los Soprano* juntos, me hace recordar una cita de John Steinbeck, que escribió *East of Eden* (1952), que tiene que ver con esta superficie que es aparentemente cotidiana, pero que esta puntualizada por algo, puede ser algo extremo, o algo monumental, entonces la cita dice algo así más o menos: “*necesitamos postes sobre los cuales extender la duración, porque de la nada a la nada, no hay tiempo*”. Entonces, pareciera no pasar nada y busco estos postes extremos sobre los cuales extender esta duración. Y sobre las locaciones de *In Order Not To Be Here*, tengo esta idea de que los sitios y los lugares revelan una cierta patología cultural y esos son los sitios que yo estaba recordando en esta película. Y para mí es interesante esta idea de que para mucha gente los suburbios están muy seguros, y para mí se sienten como opresivos.