

Scott McDonald: *Sink or swim* trata sobre a relación co teu pai, pero a maneira en que se nos presenta a túa loita para lidar con esa relación é bastante peculiar. De todos os teus filmes, *Sink or swim* é o que ten unha organización formal máis rigorosa. O único filme que coñezo que comparte ese uso do alfabeto como dispositivo estrutural central é *Zorns Lemma*. Obviamente, o teu filme enfrontase dunha maneira máis directa e aberta con material íntimo do que o fai o filme de Frampton, pero preguntome se hai algunha referencia consciente a pais cinematográficos, do mesmo xeito que as hai ao teu pai biolóxico?

Su Friedrich: É unha pregunta difícil de responder. Sen pensalo moito, diría que non estaba a facer unha referencia consciente a ningún outro cineasta, senón que a estrutura ten máis que ver con que meu pai fose lingüista. Coido que usar o alfabeto foi unha decisión obvia para a estrutura xeral do filme. De certo que fun influenciada por numerosos cineastas, incluídos algúns dos chamados estruturalistas, como Frampton ou Ernie Gehr, nunca pensei que os meus filmes tratasen de facer un comentario directo sobre filmes de outros.

Tendo a pensar nos estruturalistas fílmicos como unha escola que tende a evitar o uso de temas persoais e reveladores. Penso que están máis preocupados por como o cinema afecta á percepción do espazo e do tempo ca no cinema como feito narrativo. Cando me propoño facer un filme, a miña motivación principal é a de crear unha experiencia cargada de emotividade —traballar con experiencias da miña vida que sinto a necesidade de explorar de preto, e que penso que poden ser compartidas por máis xente. Entón tento atopar unha forma que non só faga o material accesíbel, senón que lle ofrezca unha certa cantidade de pracer fílmico ao espectador. Niso sintome semellante aos cineastas estruturalistas, xa que me gusta xogar co fotograma, a superficie, o ritmo, coa repetición e o texto, e con outros elementos fílmicos que se descartan cando alguén tenta facer algo máis puramente narrativo ou documental.

No texto de *Sink or swim*, tiven que tomar unha decisión sobre a forma. Estaba usando historias sobre a miña propia vida e comecei a escribilas en primeira persoa, pero cansei moi rápido. Soaba demasiado auto-indulxente, escoitarme falar sempre sobre min mesma. Escribir en terceira persoa foi liberador. A distancia que atopei falando sobre unha «rapaza» e o «seu pai» deume azos, permitíume dicir cousas que non me atrevería a ter dito en persoa, e coido que os espectadores identifícanse máis co material, porque non teñen que estar constantemente

a pensar en min cando escoitan as historias. Algunha xente díxome logo do filme que non foran conscientes de que fose autobiográfico, e iso gústame. A idea do filme non é que a xente saiba cousas sobre min, senón pensar no que todos experimentamos durante a infancia, en graos distintos.

Por outra banda, pode ser un problema impoñer unha estrutura a unha historia. Estaba contenta coa idea do alfabeto, pero iso forzoume a producir exactamente 26 historias, nin máis nin menos. Entrei en pánico ao principio, pensando que podería ter ben 75 historias, ben só 10, e non estaba segura de poder dicir todo o que quería co límite de 26 historias. Mais foi un bo mecanismo disciplinario, e obrigoume a editar e seleccionar con coidado para obter o maior efecto posíbel.

SM: Penso que a ironía está en que Hollis, por exemplo, realmente pensaba que as súas tácticas formais impedían que os seus filmes virasen cara o persoal (o seu uso de Michael Snow para narrar *nostalgia* é similar ao uso que fas da rapaza para narrar as historias de *Sink or swim*). Cando falei con el sobre os seus filmes, non mencionou apenas ningunha conexión entre o seu traballo e a súa vida persoal —unha forma convencionalmente «masculina» de lidar co persoal na arte. Mais desde o meu punto de vista, os seus mellores filmes —*Zorns Lemma*, *nostalgia*, *Poetic Justice*, *Critical Mass*, *Gloria*— son aqueles onde o persoal déixase sentir, a pesares dos seus intentos por distancialo formalmente e mantelo controlado.

SF: A clave para min é ser máis directa, ou honesta, sobre a miña experiencia, mais tamén ser analítica. Coido que hai un problema en que a xente vexa os meus filmes e lle aplique inmediatamente a palabra persoal. *Sink or swim* é un filme íntimo, pero tamén moi analítico, e rigoroso na forma.

Non quero xeneralizar, pero pasa a miúdo que cando unha persoa pretende ou insiste en que o seu traballo non trata sobre os seus sentimentos, estes aparecen na súa obra das maneiras máis insospetadas. Historicamente, foi a posición de unha chea de homes artistas insistir en que falaban dunha maneira universal, que describían experiencias que estaban fóra deles, e así eran transcendentales. Penso que é ao revés e chegamos ao universal sendo moi concretos. Por suposto, penso que podes ir alén da túa propia experiencia; podes falar da túa experiencia describindo ao mesmo tempo a de outros que están preto ou dos que decides coñecer cousas. Pero penso que todo comeza na casa.

SM: Se cadra todo isto é cíclico. Estou certo de que a xeración dos sesenta e principios dos setenta que evitaban o persoal —Frampton e Snow, Yvonne Rainer— estaban reaccionando ante a demanda de que a arte, e o cinema tamén, tiña que ser persoal. Ti xuntas dúas cousas: a énfase dos sesenta no persoal e a reacción contra iso, e chegas a un punto de intersección onde podes usar ferramentas útiles das dúas formas de achegarse ao problema.

SF: Son filla de ambos mundos. Cando estudaba Historia da arte, reaccionaba dunha maneira moi forte ante o arte conceptual, o minimalismo —eses enfoques que trataban máis da forma que do drama. Pero entón pasei por todo movemento feminista, con toda a achega que facía ao drama persoal (...) Non estaría

Todo comeza na casa

Scott McDonald / Su Friedrich

contenta se só deixase que o filme contase unha historia dunha forma convencional, mais sentiría que o núcleo da obra falta se só traballase o filme como material en si propio. A escena filmica está en constante cambio, e penso que este esforzo por transmitir temas significativos a través de formas non convencionais ocupa agora mesmo a un bo número de cineastas. Con sorte, as liñas que separan o narrativo do experimental e o documental iran se esvaecendo, como están a facer agora.

(...)

SM: O filme vai ter sen dúbida unha audiencia maior que outros filmes teus, só porque trataun tema de actualidade como é o dos abusos infantís. O que é interesante de *Sink or swim* é que non se centra nos tipos máis extremos de abuso infantil, mais en situacións que os homes crean porque cren que para ser homes, teñen que comportarse dunha certa maneira. Ti expós, en primeiro lugar, a brutalidade que se agocha no ambiente familiar. Por outro lado, así como hai cousas de teu pai que realmente odias, o filme suxire unha ambivalencia sobre a súa figura e a súa influencia en ti.

SF: Estou de acordo co que dis sobre o xénero, que o abuso vén derivado máis ben das situacións inhumanas que son intrínsecas a unha sociedade que se divide en torno a roles de xénero. Pero *Sink or swim* é como *Mountain Dearest*: trata sobre o dano que calquera pai pode infrinxir cando tentan modelar os seus fillos segundo a súa propia imaxe. Moitos pais, sexa de forma consciente ou inconsciente, inculcan valores nos seus fillos. Teñen moitas ambicións, e por tanto, moitas ambicións para os fillos tamén. (...)

Para responder á segunda parte da túa pregunta —a miña ambivalencia respecto a meu pai—, a xente dime a miúdo, «Non pode ser todo tan malo, porque mira onde chegaches», ou «Non es unha persoa desgrazada, es unha muller preparada, fas filmes, vives unha vida bastante boa». Recoñezo todo iso, e esa é a fonte desa ambivalencia. De certo, aprendín del a facer cousas que me teñen servido ao longo dos anos, do mesmo xeito que o fixen da miña nai.

Ademais, xa que o filme trata sobre como me afectou a miña infancia, tería sido terriblemente inxusto non recoñecer como o meu pai foi afectado pola súa propia. Tentei falar diso ao incluír a historia sobre o afogamento da súa irmá pequena, para amosar como el pasou moitos anos tentando superar a culpa e a perda. Coloquei esa historia xusto antes da que conta o castigo que sufrimos a miña irmá e máis, sostendo el as nosas cabezas dentro da auga demasiado tempo, porque quería darlle un contexto a ese castigo, para amosar que inda que o castigo

nos esnaquizou, fomos castigadas por alguén que sufrira tamén os seus propios traumas.

Unha das cousas máis difíciles das que fun consciente facendo o filme é que todos herdamos unha chea de tristeza e dor dos nosos pais. Non somos o produto de adultos perfectamente equilibrados: tomos somos o froito de xente que leva unha carga de seu, que se estende ao fondo de cada historial familiar.

(...)

SM: Asumo que este proxecto foi semellante a *The Ties That Bind* no sentido de que debeu ser unha montaxe bastante longa.

SF: Ben, comecei a editar en novembro de 1989 e traballei de xeito bastante constante ata abril. Tomei un par de descansos no medio, pero basicamente estiven traballando todo ese tempo. Houbo unha grande indecisión no xeito de ordenar as historias, no estilo visual de cada sección, e na forma en que as imaxes se ían mover. Como dixen antes, cando traballas con voz en off, hai que ser extraordinariamente coidadoso sobre como facer traballar as imaxes para non perder ao espectador. Penso que tendemos máis a ver que a escoitar, que damos preferencia á experiencia sensual das imaxes. Dinme conta de que escribira unha narración moi densa, e percibín que esta ía ser afogada polo bombardeo de imaxes se non traballaba de xeito moi coidadoso para manter os dous elementos en sintonía.

Algunhas persoas que viron *Sink or swim* téñenme dito que ás veces desconectan, que non eran quen de seguir todas as historias palabra por palabra. Enténdoo porque non creo que eu tampouco fose capaz: o filme presume un segundo ou terceiro visionado. Mais iso é algo co que loitei moito. Tampouco quería que o filme traballase só nun nivel simbólico, ou que fose completamente literal, así que basculei entre as dúas ideas. Por exemplo, hai unha historia sobre ir visitar aos veciños a facer xeados e entón ver o circo pola televisión, que está relacionada con imaxinería circense, e a historia do xogo de xadrez, que vén ilustrada por unha partida de xadrez. Mais outras historias van acompañadas por unha imaxinería máis simbólica, como a historia do poema que escribiu meu pai sobre a viaxe a México, que se escoita mentres na pantalla o que hai é un vaso que se enche de auga e tres rosas. E hai historias que se sitúan nalgún lugar entres estes dous polos, o que me gusta. Prefiro algo que sexa ao mesmo tempo simbólico e literal, pero iso é o máis difícil de facer.

Extractos tirados de «Su Friedrich» entrevista en *Critical Cinema: Volume Two*, Scott MacDonald, University of California Press, 1992, pp. 283-318.

CINECLUBE DE COMPOSTELA



ASOCIACIÓN

O Cineclub tenta ser unha asociación autoxestionada. Para iso, propoñemos unha aportación económica persoal de 5€/mes (3€ para estudantes e parados/as)
 ① cineclubedecompostela.blogaliza.org
 facebook.com/cineclubedecompostela
 @cineclubedecompostela@gmail.com

PROXECCIONS

Todos os mércores na
 Gentalha do Pichel (Santa Clara, 21.
 Santiago de Compostela)
 Entrada de balde | Bono-axuda: 1€

2 DE OUTUBRO | 21:30

*A batalla de Chile (Parte III):
 O poder popular*
 (La batalla de Chile (Parte III):
 El poder popular,
 Patricio Guzmán,
 Chile, 1979, 80', VO)
 ④ *Instantáneas de Chile*
 (Schnappschüsse aus Chile,
 Walter Heynowski / Gerhard
 Scheumann, RDA, 1986, 4', VO)

9 DE OUTUBRO | 21:30

Entre o eixo e a roda (Sink or Swim
 (Su Friedrich, EUA, 1990, 48', VOSG)
 ④ *Girl Power* (Sadie Benning,
 EUA, 1993, 15', VOSE)

16 DE OUTUBRO | 21:30

Sesión dedicada
 a **David Castro**.
 Coa presenza do director.
 Presentada por **Alberte Pagán**

23 DE OUTUBRO | 21:30

*O exército espido do
 emperador segue a marchar*
 (ゆきゆきて、神軍
 [Yuki Yukite Shingun],
 Kazuo Hara, Xapón,
 1987, 122', VOSG)

30 DE OUTUBRO | 21:30

A noite e a cidade
 (Night and the City,
 Jules Dassin, Reino Unido,
 1950, 101', VOSG)