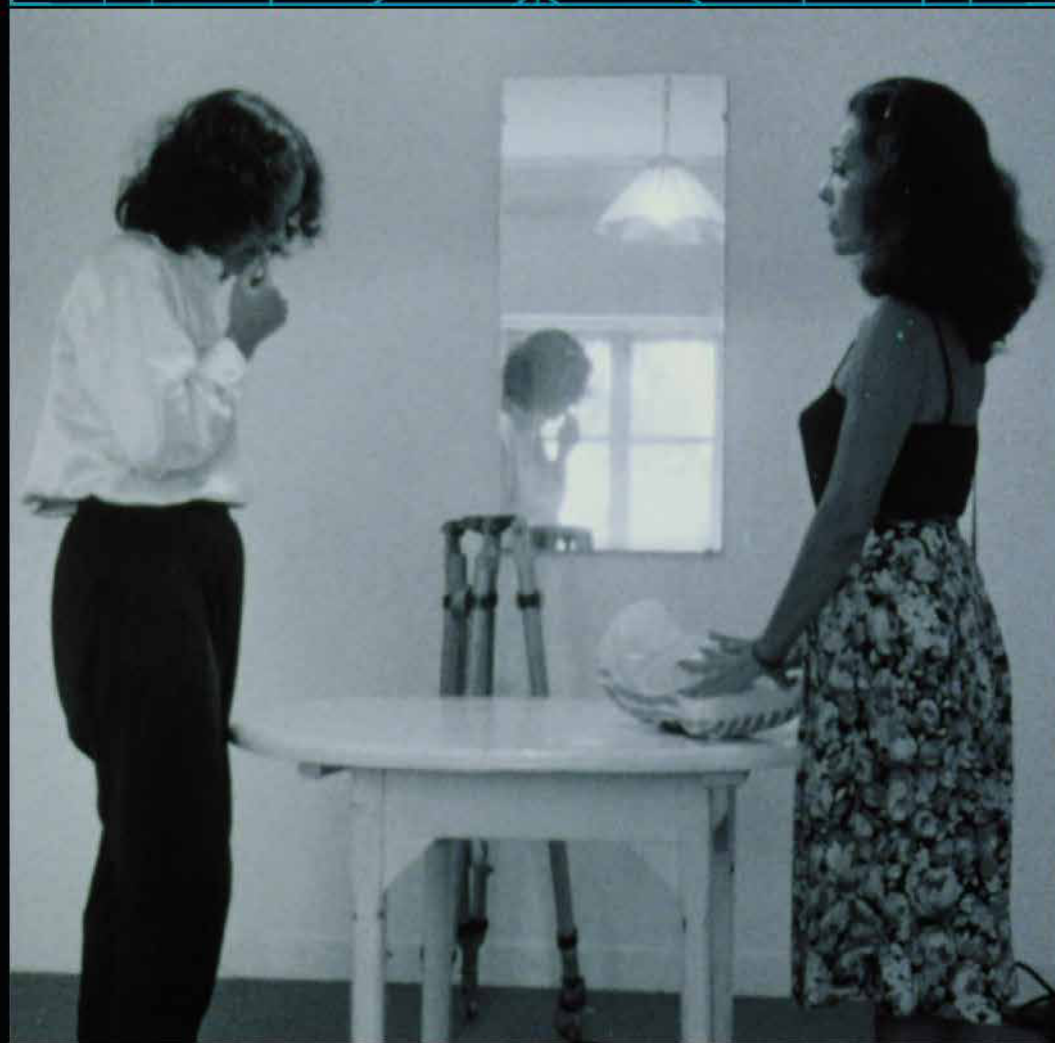
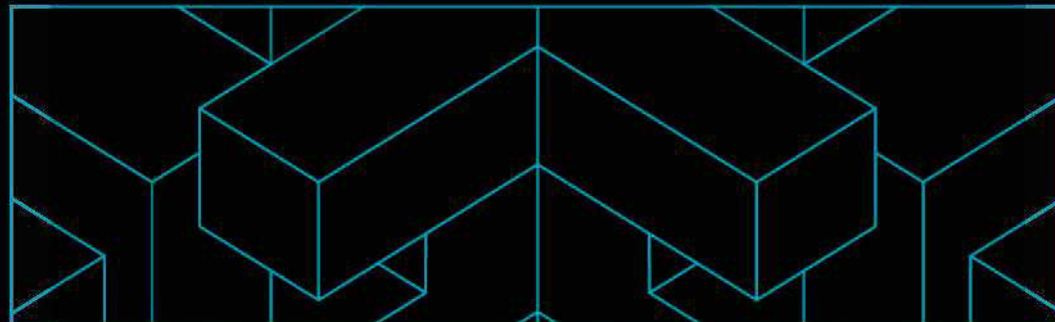


Mary Jiménez: íntima y universal **Mary Jiménez: Intimate and Universal**



Mary Jiménez: íntima y universal¹

Mary Jiménez: Intimate and Universal

Emilio Bustamante
 PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
 eabustam@pucp.edu.pe

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Cine / Cine peruano / Documental.
 Cinema / Peruvian Cinema / Documentary.

SUMILLA

El presente artículo destaca a la cineasta peruana Mary Jiménez como pionera de los documentales del yo en América Latina y constata en su obra una intención de re-unión con el otro y de re-integración del individuo con el universo..

tal: *Du verbe aimer* (1984), *Fiestas* (1988), *Loco Lucho* (1998), *Sobre las brasas* (2013, codirigido con Bénédicte Liénard) y *Face Deal* (2014), y tres a partir de personajes extranjeros: *Le position du lion couché* (2006), *Le dictionnaire selon Marcus* (2009) y *Héros sans visage* (2011).

Mary Jiménez: íntima y universal

Du verbe aimer y *Loco Lucho* son filmes en los que la directora explora su relación con su madre y su padre, respectivamente. *En Face Deal* vuelve a abordar la relación con su padre, muchos años después, cuando él se halla aquejado de la enfermedad de Alzheimer. *En Fiestas* da cuenta de celebraciones en los Andes peruanos y en *Sobre las brasas* indaga en la vida de una familia de la selva peruana que se dedica a la fabricación y venta de carbón. *En Fiestas* como en *Sobre las brasas* se alude a una dimensión mítica de la vida de los personajes que no se halla separada de su realidad física. *En Le*

ABSTRACT

The present article highlights peruvian filmmaker Mary Jiménez as a pioneer of the first person documentary in Latin America, and intends to prove that in her work there is an intention to meet with the Other and reintegrate the individual with the universe.

Mary Jiménez nació en 1948. Después de estudiar Arquitectura en Lima, emigró a Bélgica, donde realizó estudios de cine. Ha dirigido películas de ficción y ocho documentales; cinco de ellos relacionados con su familia y el Perú, su país na-

¹ Este texto es una versión ampliada del que fue publicado en el catálogo del Festival Transcinema, en el año 2013 (<https://issuu.com/transcinema/docs/catalogo2013>). Se publica con autorización del Festival Transcinema.

EMILIO BUSTAMANTE

Magíster en Literatura Peruana y Latinoamericana por la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Docente en la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú y en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Lima. Crítico de cine. Ha publicado los libros *La radio en el Perú* (2012), y *Las miradas múltiples. El cine regional peruano* (2017, en coautoría con Jaime Luna Victoria).

position du lion couché, los personajes preparan su encuentro con la muerte; en *Le dictionnaire selon Marcus*, el protagonista arriesga su libertad para lograr la de otros; y, en *Héros sans visage*, la documentalista toma contacto con refugiados que escapan de la violencia de sus países. Los filmes, en general, giran en torno al conocimiento (y, en especial, al autoconocimiento) y la reunión. En ellos, el cine se revela como un instrumento de búsqueda y construcción de verdad, y como mediador entre el individuo y el todo, entre la libertad y la pertenencia.

Aunque el “descubrimiento” de la obra de Jiménez en el Perú ha sido tardío, las retrospectivas de sus películas en eventos organizados en los últimos años por Documental Independiente Peruano (hoy, Docu Perú), Transcinema, y Corriente-Cine de No ficción así como exhibiciones especiales de algunos de sus filmes en espacios como el Centro Cultural de la Universidad Católica del Perú (CCPUCP) o el Lugar de la Memoria (LUM) han generado la admiración de aficionados y cineastas jóvenes, y el interés de la crítica y la academia.

Mauricio Godoy (2013, p. 140) considera a Mary Jiménez como una de las precursoras del documental autobiográfico en el Perú. Ana Carolina Quiñónez (2017, p. 18), en la línea de Bellour (2009) y Lejeune (2008), sostiene que los filmes de Jiménez sobre la relación con sus padres se acercan más al autorretrato fílmico que a

la autobiografía, es decir, se sitúan más al lado de lo poético que de lo narrativo. Bill Nichols (2001) los ubicaría, probablemente, en la modalidad “performativa”. De cualquier modo, se puede afirmar que Jiménez es la primera cineasta peruana que hace deliberadamente un documental del yo. Además, como lo indica Quiñónez, antecede en ello, a nivel latinoamericano, a otras directoras destacadas como la mexicana Yulene Olaizola (*Intimidades de Shakespeare y Victor Hugo*), la paraguaya Renate Costa (*Cuchillo de palo*) y la argentina Albertina Carri (*Los rubios*).

El yo y la familia

En *Du verbe aimer*, Jiménez regresa al país después de la muerte de su madre para indagar sobre sí misma, su progenitora y el significado del amor. El primer recuerdo infantil de la cineasta (que nació y vivió en la sierra del Perú hasta los seis años de edad) es el de la cordillera de los Andes bañada por una luz solar que la vuelve traslúcida. Las sensaciones asociadas a esa imagen son de belleza, inmensidad e inclusión (“yo estoy dentro de ella, de una cosa bella, más grande, que me hace bien”). Asimismo, el primer sonido que guarda su memoria es el del agua de un río que corría bajo la ventana de su cuarto. Si bien la narradora afirma no recordar a su madre en los Andes, la evocación de la cordillera, la luz y el río parece aludir al cuerpo materno del que aún no se había separado. Luego de la individuación, sin embargo, el amor hacia

la madre estará marcado por dolorosas experiencias. La narradora confiesa que en un momento de su vida asume que deberá trabajar para ser amada, es decir, para ser re admitida por ese todo anhelado que es la madre.

Una inadecuada terapia psicoanalítica a la que es sometida desde niña, un tratamiento con electroshock, un intento de suicidio y el seguimiento de la carrera de arquitectura, que odia, para contentar a su madre, precederán a la decisión de hacer películas. El viaje de la narradora a Bruselas para estudiar cine parte de la convicción de que su madre la amará de nuevo cuando vea sus películas. La muerte frustra la esperada reconciliación y la cineasta regresa únicamente para contemplar una tumba, tocar los objetos que dejó su progenitora y hacer un filme.

El filme como realización tiene varios significados. La directora la compara con un hijo o una hija, es decir, consigo misma. Un filme no es el que una ha querido hacer, reflexiona al comienzo de *Du verbe aimer*; un filme es solo un filme. “Lo que uno quiere hacer sirve para realizar la película, pero una vez terminada esta, es una materia diferente, y esa materia, como el hijo de la madre, se aleja definitivamente de ella; y, la madre se evapora, muere. Lo que hemos querido hacer queda borrado por la película”. Un filme, dice también, es una máscara que oculta sentimientos para que surjan en el que la ve. Un filme es, además, una obra artística. De niña,

la cineasta se sintió inmersa otra vez en algo que la trascendía cuando presenció *El lago de los cisnes*, la música le devolvía una sensación añorada. La directora tiene la intención de hacer un filme para recuperar algo que no podrá recobrar, en cambio, creará un espacio de encuentro con semejantes en quienes hará emerger sentimientos como los suyos.

El filme es un objeto, un índice, una huella de la directora, que se halla impregnada de sí misma como el anillo que dejó su madre, y que ella ofrece a los espectadores.

En *Loco Lucho*, Jiménez vuelve nuevamente al país, esta vez con el propósito de hacer una película sobre su excéntrico padre, Lucho, un anciano ingeniero de minas, quien, luego de la muerte de su esposa (la madre de la realizadora), convivió con una mujer de condición humilde, mucho más joven que él, a la que después adoptó.

Du verbe aimer y *Loco Lucho* documentan el aprendizaje del amor de la documentalista. En *Du verbe aimer*, el amor es doloroso (sometimiento, culpa y deseo ansioso de complacer a la madre) y la búsqueda de reconciliación (de la re-unión con ella) es infructuosa. En *Loco Lucho*, la directora se esfuerza por comprender a su padre, quien experimenta el amor sin culpa, dolor, ni preocupación por la censura de los demás. A diferencia de la película anterior, la comunión en *Loco*



Figura 1. Instantánea del filme *Del verbo Amar* (1984) de Mary Jiménez.

Lucho es posible. En una escena central del filme, la cineasta dice a su padre que en Japón acostumbran escribir una carta a los espíritus y dejarla a la luz de una vela, pues confían en que las almas, curiosas como son, se acercarán a leerla. A continuación, lo convence de que cada uno de ellos escriba un mensaje a la madre muerta. Durante el filme, el motivo visual de las velas, que llaman al espíritu para que lea el mensaje, se repite. Al final, la cineasta pide a su padre que lea una carta que ella le ha dejado, no al pie de una vela, sino en Internet. En ella, le confiesa que regresó al Perú con la finalidad de crear un lugar para los dos que durara para siempre y para aprender a amar

como él ha amado. El filme es el espacio construido por la cineasta donde ambos, padre e hija, permanecerán juntos, y es también una carta (y una ofrenda) al mismo padre, a la madre ausente y a todos los espíritus curiosos (los espectadores) que quisieran acercarse a ella.

En *Face Deal*, la directora se reencuentra con su padre, centenario y aquejado de la enfermedad de Alzheimer. La cámara recorre, a menudo y de cerca, un monitor de video en el cual se ven tomas discontinuas, desenfocadas, descentradas e inestables, las voces se escuchan casi siempre en *off* y la música semeja ruidos perturbadores. El filme parece estar construido con

fragmentos de imágenes y sonidos que representan la memoria en descomposición del padre. Entre todos los encuadres, hay uno en el que se aprecia los rostros del padre y la hija en primer plano, mirando a la cámara; no obstante, la imagen se encuentra pixeleada, sugiriendo, a la vez, la desintegración de las individualidades y la fusión de las partículas en un todo que se encuentra más allá de los recuerdos y de la muerte.

Hay un tercer personaje en *Face Deal*. A partir de un momento del filme, el padre confunde a su hija con su hermano Arturo, el tío de la cineasta. La imagen de Mary y su padre juntos se vincula con otra: una antigua foto en la que posan Lucho y Arturo de adolescentes. Arturo Jiménez Borja (una importante personalidad de la cultura peruana del siglo XX: médico, ar-

queólogo, museólogo, etnólogo, escritor, pintor, recopilador de mitos y leyendas, coleccionista de trajes típicos peruanos, máscaras e instrumentos musicales andinos) aparece en *Du verbe aimer* y *Loco Lucho*. En la primera película, recuerda con cariño a Mary de niña y, a pedido suyo, abre una momia prehispánica, lo que opera como metáfora del documental, de develamiento del pasado familiar. La cercanía del tío Arturo y la cineasta se establece no solo por el afecto manifiesto de Arturo por ella en *Du verbe aimer*, sino también por su compartida sensibilidad artística, inteligencia (Lucho atribuye la inteligencia de Mary a una improbable herencia genética de Arturo) y orientación sexual (“yo también soy homosexual”, le dice Mary a su padre cuando este ha aludido a la homosexualidad de su hermano). La confusión que el padre



Figura 2. Instantánea del filme *Face deal* (2014) de Mary Jiménez.



Figura 3. Instantánea del filme *Del verbo amar* (1984) de Mary Jiménez.

experimenta ante Mary, llamándola por el nombre de Arturo, parece tener sentido a partir de esas identidades. El filme, en el que se menciona el episodio de la muerte trágica del tío Arturo (asesinado a los 91 años) y que culmina con una imagen de su tumba, sugiere no solo una reunión de la cineasta con su padre sino también con este pariente tan próximo y querido.

Un país mítico

En *Fiestas*, la cámara recorre el valle de Paucartambo (Cusco), registra los paisajes y las celebraciones populares, las danzas y los ritos (que incluyen el sacrificio de animales y la ofrenda de la sangre a

la tierra). En determinados momentos, la narradora relata leyendas andinas recogidas por Arturo Jiménez Borja en su libro *Imagen del mundo aborigen* (1973) y expresa su fascinación ante la re-uniión del hombre y la tierra en las fiestas. Para el hombre andino, dice, no hay separación entre el yo y el mundo, y el mundo no es una cosa, está vivo. La angustia del hombre occidental vendría de esa separación, de modo semejante a como el desasosiego de la niña en *Du verbe aimer* proviene de su separación de la madre, identificada, no casualmente, con los Andes. Pero, así como en los Andes, la fiesta une al hombre y a la tierra, la fiesta de Mary Jiménez es el cine y su ofrenda, el filme. Es a través

del cine que Jiménez puede re-unirse con sus padres, su tío, su país y —en este filme— con el mundo andino.

Veinticinco años después de *Fiestas*, Mary Jiménez estrena *Sobre las brasas*, filme que marca novedades en su filmografía. Se trata, en primer lugar, de una obra codirigida con la realizadora belga Bénédicte Liénard y es, además, un filme que transita la frontera del documental y la ficción, pues los personajes *performan* ante la cámara (como si esta no existiera) situaciones de su vida cotidiana.

Sobre las brasas construye un retrato y un relato de una familia de Manantay (Pucallpa, en la Amazonía peruana), que trabaja en la fabricación de carbón. Destaca el personaje de la abuela, una mujer pequeña, delgada, fuerte y locuaz que

narra sucesos fantásticos con la naturalidad de quien cuenta un hecho histórico comprobable. Desde el inicio, la película funde la realidad más cruda con un mundo imaginario. Sobre el plano inicial del filme, que muestra un volcán de aserrín con el que se hace carbón en la selva, escuchamos la voz de la abuela que relata cómo y por qué se encuentra oro dentro de los pajiles de la localidad de Río Negro. Asimismo, en el plano siguiente, observamos a la abuela curándose extensas quemaduras en los pies, ocasionadas por el trabajo que realiza.

Más adelante, la abuela, cansada de la vida que lleva y de las discusiones con su hija, decide irse de la casa familiar. La imagen en *trávelin in* de un río nublado sugiere un viaje de la abuela al Hades y un diálogo de su hija con su nieto sobre



Figura 4. Instantánea del filme *Sobre las brasas* (2013) de Mary Jiménez y Bénédicte Liénard.



Figura 5. Instantánea del filme *Sobre las brasas* (2013) de Mary Jiménez y Bénédicte Liénard.

los sueños que han tenido de ella parece figurar su muerte (“estaba en un lugar oscuro”, dice su hija; “me dijo: tú sabes dónde estoy ahora”, recuerda el nieto). En una secuencia de aspecto onírico, el nieto va a buscar a la abuela atravesando el nublado río, como si navegara por el Aqueronte, hacia los infiernos. La encuentra en su chacra, donde la abuela trata de convencerlo, sensatamente, de que no se vaya a Lima como él planea sino que regrese con su madre. A continuación la abuela le cuenta la historia de Yungay, ciudad dorada y sepultada luego de un sismo por un derrumbe, pero donde todavía, bajo los escombros, habitan seres que no están muertos sino encantados. A esas alturas no es extraño que el espectador se pregunte si la abuela no es, acaso, también, un ser encantado.

La áspera y álgida vivencia del negocio del carbón se mezcla, así, con un universo mítico y conforman un todo habitado por personajes trabajadores, sencillos y fascinantes. *Fiestas* y *Sobre las brasas* representan regiones de un país donde la realidad se extiende más allá de la experiencia sensible.

La re-uniión con los otros

En *La position du lion couché* aparece nuevamente el tema de la ofrenda y la comunión, presente en los filmes familiares y *Fiestas*. La directora confiesa que después de frustrarse un proyecto al que había dedicado ocho años, no tenía ganas de hacer más cine, hasta que tomó conocimiento de los enfermos terminales de Topaz. Indica que para los budistas la posición perfecta para morir es la del león



Figura 6. Instantánea del filme *Sobre las brasas* (2013) de Mary Jiménez y Bénédicte Liénard



Figura 7. Instantánea del filme *Sobre las brasas* (2013) de Mary Jiménez y Bénédicte Liénard.

acostado y, entonces, reflexiona: si hay un arte para morir debe existir también uno para dar vida. Conoce, entre los enfermos terminales, al pintor Stéphane, que vivió en África y habla de los peces que caen con la lluvia durante la temporada de sequía; a la tierna Laura, que ha sufrido tres operaciones al cerebro y tiene sueños maravillosos; y, a Anne, quien también pinta y busca recuperar en sus cuadros la luz de su infancia. Anne prepara su muerte como una obra de arte. Reúne a sus amigos antes de su deceso con la intención de hacer de aquel momento el más feliz de su vida. Después de muerta, sus amigos lanzarán un cohete con sus cenizas desde una playa y abrirán los regalos que Anne les ha dejado. Uno de ellos es un oso de peluche que la acompañó durante su enfermedad y que irá a manos de Aurian, un niño recién nacido. Anne no solo ha recuperado su luz, sino que la ha proyectado y hecho infinita. Durante la ceremonia en la playa, la cineasta lleva en las manos un espejo rectangular (como una pantalla), donde se reflejan los demás, y reflexiona sobre el amor como esa consciencia que a veces se revela cuando uno mira a los otros y no a sí mismo².

Esta apertura a los otros se manifiesta, también, en el extraño comportamiento de Marcus en *Le dictionnaire selon Marcus*. El protagonista es un hombre que pasó casi toda su infancia en un orfanato y que recibe cada cierto tiempo condenas

penales por ayudar a presos que huyen de la cárcel. Justifica su conducta con el conocimiento que tiene de primera mano del sufrimiento de quien se halla encerrado. Marcus no puede negarse al pedido de auxilio de un prófugo y admite que, para la sociedad, él está equivocado, pero afirma que, como ser humano, solo cumple su deber. Consciente de las posibilidades que tiene de volver a prisión, tiene preparado un bolso que llevará, en el que guarda libros y, en especial, un diccionario del que memoriza conceptos como los de bonhomía, libertad y solidaridad.

La orfandad de Marcus y su anhelo de libertad que, no obstante, lo conducen al encierro, lo vinculan con los migrantes clandestinos de *Héros sans visage*, que son perseguidos y reclusos en campos de refugiados. En el primer episodio de este filme (*L'absent*) se da cuenta de una huelga de hambre de inmigrantes indocumentados que reclaman su legalización en una iglesia de Bélgica. La directora relata que acompañó a los huelguistas y los fotografió uno por uno para “romper la monotonía de su espera”; sin embargo, días después del éxito de la medida de lucha, supo de la muerte de un inmigrante a quien no había visto antes. En lugar de él, nos hará conocer a los otros durante aquella huelga. La ausencia de uno nos conduce a los otros y la presencia de estos nos remite al ausente. El destino de uno puede ser el de los demás (de hecho, el



Figura 8. Instantánea del filme *Del verbo amar* (1984) de Mary Jiménez.



Figura 9. Instantánea del filme *Le position du lion couché* (2006) de Mary Jiménez.

²Inevitable recordar que en *Du verbe aimer*, las entrevistas que realiza la directora las hace ante un espejo donde ella se refleja, de modo que se mira a sí misma a la vez que a su interlocutor.

destino final de un hombre, la muerte, es el de todos).

En el segundo episodio (La vie nue), la directora se interna en un campo de refugiados, en Túnez, donde hay gente de diversos países que han huido de la guerra civil que tiene lugar en Libia. Un refugiado subsahariano le muestra a la cineasta, en un teléfono celular, el registro en video de un convoy de migrantes que atraviesa el desierto y, después, los cadáveres y moribundos que dejó en la travesía. Sin embargo, a estas imágenes desgarradoras suceden otras de comunión (en las que los refugiados sobrevivientes comen sonrientes de un mismo plato) y de afirmación individual (cuando los mismos hombres dicen sus nombres y recuerdan los de sus padres).

En el tercer episodio (La chambre á air), un refugiado del que solo se ve la silueta, en un campamento de la Cruz Roja, en Bélgica, cuenta la asombrosa historia de cómo atravesó el Mediterráneo sin saber nadar, solo con una cámara de aire. Lo acompañó un amigo, que desapareció en el mar, y lo salvaron unos delfines, que evitaron que se hundiera cuando perdía fuerza y esperanzas. Las imágenes irán fundiendo a este héroe que anhela libertad, sin nombre y sin rostro —a este hombre que representa a todos— con la naturaleza de la que también forma parte.

De esta manera, Mary Jiménez vuelve a conciliar —visual y conceptualmente— al individuo y a la totalidad, a la libertad y la pertenencia en una obra que es, a la vez, íntima y universal.



Figura 10. Instantánea del filme *Héros sans visage* (2011) de Mary Jiménez.

REFERENCIAS

- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes: Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Godoy, M. (2013). *180° gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú. Departamento Académico de Comunicaciones.
- Jiménez Borja, A. (1973). *Imágenes del mundo aborígen*. Lima: Editorial Jurídica.
- Lejeune, P. (2008). "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". En G. Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo* (pp. 13-26). Lima: T&B Editores.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Quiñonez Salpietro, A. C. (2017). *Una hija pródiga: Mary Jiménez, documentales e intimidad*. Trabajo de fin de máster de los programas de postgrado del Departamento de Comunicación Universitat Pompeu Fabra.