

LUCY VIRGEN

UN CIELO CUBIERTO DE ESTRELLAS

Entrevista con la directora brasileña Tata Amaral

Un cielo cubierto de estrellas es como insiste en llamar a su película en español la directora brasileña Tata Amaral porque "estrellado" le suena muy mal. Hizo su debut internacional en el Festival Internacional de Toronto en septiembre de 1995. Tuvo muy buena recepción y fue invitada al Festival de Biarritz un mes más tarde, en donde ganó el Premio Especial del Jurado. *Un cielo cubierto de estrellas* es el caso de una primera película sorprendente, que lo seguiría siendo aun sin ser una ópera prima. Esta obra, fuerte que no titubea, debe ser el producto de los antecedentes en cortometraje de su directora y de su lugar de origen, en el que, por cierto, sigue viviendo. Sao Paulo, Tata Ama-

ral ha realizado cuatro cortometrajes pero además se dedica a filmar comerciales y videos para empresas particulares, lo que le ha dado la práctica para filmar con una gran economía de medios económicos y cinematográficos. En Sao Paulo hay una gran producción de cortometrajes hechos por mujeres, la mayoría muy violentos, "no tan violentos como *Un cielo cubierto de estrellas*, pero que llevan la situación al límite" dice Tata.

Es la historia de una mujer, Dalva, en Sao Paulo, que fue tomada como rehén por su ex marido Víctor un día antes de que ella partiera para Estados Unidos. La película inicia con un corto, casi documental, en blanco y negro, sobre la vida en la periferia de la ciudad. Después la acción transcurre en el pequeño departamento habitado por Dalva y su madre.

Llena de energía, es una obra que no pide disculpas por sus excesos en la violencia y en la banda sonora.

Tata Amaral insiste en aclarar que no es ni la hermana menor ni la hija de Suzana Amaral, la autora de *La hora de la estrella*; "la admiro; tenemos formas de trabajar similares y ahora somos vecinas, pero no tenemos parentesco alguno". Estuvo en el Festival de Toronto con su película; hablamos mientras ella comía pasta marinara e intercalaba anécdotas de su vida familiar; su hija de 17 años y sobre la muerte de su primer marido. Confesaba su debilidad por los cineastas franceses, en especial por Jean-Luc Godard, cuando salió corriendo a presenciar la exhibición de *Un cuento de verano* de Erich Rommer.

Lucy Virgen (LV): ¿Cuál fue el método de financiamiento y producción de tu película?

Tata Amaral (TA): En primer lugar filmé con el dinero que recibía a través de un concurso patrocinado por el Banco Estatal de Sao Paulo. Concurse

en la categoría de telefilme porque calculé que sería más fácil ganar. El número de actores y la filmación completa en un solo departamento lo hicieron muy barato. Después se hizo una edición, un primer corte, y con el sonido directo y alguna música la presentamos a diversas instituciones que financian películas para que ellos pagaran la terminación. Dio resultado porque esta es la única película del concurso que está terminada y exhibiéndose.

LV: Los primeros directores suelen ser maniáticos respecto al control total de su obra, sin embargo tú le diste el corto inicial a otra persona para que lo dirigiera.

TA: Yo no me niego a trabajar con otras personas. Por otra parte, Chiquinho Peçhico que hizo el corto, es una persona que yo creo que puede captar el espíritu de la periferia; él hace constantemente documentales

sobre la periferia, con historias que siguen esta línea. Entonces pensé que él podría hacerlo mejor que yo.

—¿Se hizo un corto con el mismo título?

—**LV.** ¿Desde el principio lo concebiste como un corto separado?

—No, en un momento de la producción.

—**TA.** No, para decirte la verdad lo que pasó es que la película quedó un poco corta, apenas 60 minutos. En mi opinión no había nada más que decir, entonces pensamos agregar algo así como un apéndice o una apertura que empezara con el diálogo, pero que no interfiriera directamente con la historia. Así fue como decidimos agregar una parte documental.

—¿Se hizo un corto con el mismo título?

—**LV.** Hay un movimiento de cine de mujeres, en especial en São Paulo más que en otros lugares de Brasil, e incluso más que en otros lugares de América Latina.

—¿Se hizo un corto con el mismo título?

—**TA.** Hay muchas mujeres haciendo cine en São Paulo; pero no sé si pueda cali-

ficárselo como movimiento, porque no estamos organizadas. Lo que sucede es que hay muchas mujeres directoras, sobre todo de cortos que se hacen en São Paulo. Sus historias no están necesariamente ligadas a temas femeninos, pero creo que poco a poco estas producciones terminarán por influenciar la manera de ver el cine. No sé si pasará, pero me gustaría.

—¿Se hizo un corto con el mismo título?

—**LV.** ¿Se hacen cortos porque es más fácil producirlos o por vocación?

—Sí, pero también por el hecho de que

—**TA.** Los cortos se pueden hacer; hay una producción comercial muy fuerte y dos escuelas de cine en São Paulo y eso facilita que se hagan. Pero el corto no es para nosotros una manera de empezar en este oficio, es un lenguaje particular, una manera de hacer cine. A mí me gustaría hacer más cortos, tengo dos proyectos que me gustaría terminar.

—¿Se hizo un corto con el mismo título?

IV. ¿Por qué en tu película hiciste tan crudos los encuentros para la mujer que participa?

DAIVA. Primero porque es una versión de

un libro, la violencia ya estaba en la novela, y también porque se trata de una situación límite de un chico que está desesperado y una mujer que no sabe qué hacer. Yo quería hablar de la desesperación y de una persona que está condenada. Daiva. Ella sólo considera su fuerte atracción por el chico. Cotidianamente las personas no hablan mucho de esto, de que la mujer pueda no querer ya más a un hombre, pero persista una fuerte atracción por él. Esto la condena, porque en el momento en el que ella consigue correrlo de la casa ya es tarde.

IV. Víctor está condenado, pero ella está emparedada, presa, aunque las posibilidades del final queden abiertas, ella también está condenada. Ella no consigue salir de la situación porque no ve cómo, está atrapada en

su actitud. Desde el guión fuimos muy cuidadosos con eso, con que ella no podía manejar la situación, no podía salir de ella. Y pienso que es normal. La gente no actúa cartesianamente como un programa.

IV. Yo quería hacer un filme violento porque la historia es violenta y quería llevarlo hasta el límite. A propósito de la violencia, ¿cómo se aborda en tu obra?

DAIVA. IV. En general las películas dirigidas por mujeres que tienen escenas relacionadas con sexo y violencia tratan de hacerlas más suaves, cosa que tú no hiciste. ¿Cómo se maneja con eso en tu obra? DAIVA. En San Paolo los cortos de mujeres son extremadamente violentos. Si vas allá y ves los cortos verás que son violentos. No como *Un cielo cubierto de estrellas*, que es más violenta que las otras cosas que yo he visto, pero existe esta violencia, la radicalidad encima de todo. En muchas de las películas femeninas se lleva la situación al límite. En Brasil las mujeres siempre

hemos sido una parte muy fuerte; por ejemplo en las haciendas: los hombres salían a cosechar y vender el café, entonces las mujeres cuidaban de la casa, de la hacienda, de los empleados. Es parte de una tradición. Por lo menos en mi familia. Jones, siempre ha habido mujeres muy fuertes, muchas veces viudas, entonces resulta normal para mí. *—¿Qué rol le da a las mujeres en *Un cielo cubierto de estrellas*?*

IV. *¿Consideras a *Un cielo cubierto de estrellas* una película feminista?*

TA. No exactamente. Yo creo que soy más humanista que feminista. Yo ejerzo el feminismo en mi vida porque soy viuda de mi primer marido, y estoy separada del segundo, cuido de mi hija, trabajo, hago todo, no necesito afirmarme en eso. Mi vida ya es así. No es necesario que lo deje en el cine porque ¿qué más puedo decir? Si alguien es machista o chauvinista conmigo yo lo pongo en su lugar, pero no guardo rencores. *—¿Qué rol le da a las mujeres en *Un cielo cubierto de estrellas*?*

IV. Pero ¿por qué decidiste cerrar aún más el espacio del departamento en donde trabajabas?; las escenas de sexo son claustrofóbicas y resultan aún más fuertes ocurriendo en ese pequeño corredor.

TA. La escena de sexo era necesaria porque la madre muere en el baño. Esta fue una condición impuesta por la casa, por la locación. En el guión está señalada una sala cuadrada con varias puertas, pero esas no eran las condiciones del departamento. A mí me gusta mucho el corredor. Cuando usted está con dos actores en una locación pequeña, hay que hacer un trabajo para revelar poco a poco el espacio, porque si no se vuelve aburrido. Entonces, ese corredor pasa a cobrar una función dramática porque la primera vez que aparece es cuando el hombre encierra a la madre. El corredor, así, se convierte en un túnel a través del cual Dalva

tiene que pasar muchas veces; huyendo de Víctor, o hacia Víctor. Pero lo más importante es que la escena de sexo ocurre porque la madre es muerta y antes de eso Víctor tiene que atrancarla en el baño para quedarse sólo con ella.

IV. La madre de Dalva encerrada en el baño inicia una serie de rezos continuos, pero sin relación, que llegan a ser a tal grado exasperantes que resulta un alivio cuando cesan. ¿Sucedió así en la novela?

TA. No, cambiamos eso. Lo de los rezos se debe a que yo quería una presencia dramática de alguien que estuviera escuchando todo el tiempo, una mujer que recurre al cielo en un momento de desesperación. Ella reza sobre todo para un santo, muy conocido en Brasil, San Espedito, que es el patrón de los desesperados.

IV. El sonido en tu película es muy peculiar. Está siempre presente y en algunos momentos resulta abrumador.

TA. La concepción básica del sonido en mi película es meter al espectador dentro de la casa, hay *surround*, lo que es muy importante.

Por otra parte yo partí al hacer el guión y la propuesta de sonido, de la reflexión en torno a dos escenas: la primera es del *Detective* de Godard, en ella tenemos una cámara fija y la acción se da por el sonido; la otra es *Down by Law* de Jim Jarmush, la escena en la prisión en donde hay un motín en donde gritan "You scream, us scream". En ella da la impresión de la revuelta de presos exclusivamente por el sonido; porque no hay más actores que los que están en la celda. Yo no podía filmar el sitio policiaco con campo y contracampo, porque no tenía dinero para hacer eso. Entonces tuve que dar la impresión de que ellos estaban cercados por el so-

nido. Tenemos que trabajar con lo que llaman "estética degradada", no debe ser una lucha de contrarios sino una comunión entre las necesidades de producción y las económicas.

— ¿Cómo comparas la acción de tu película con la de las cintas norteamericanas?

— LV: ¿Cómo comparas la acción de tu película con la de las cintas norteamericanas?

— ¿Cómo comparas la acción de tu película con la de las cintas norteamericanas?

— TA: En las películas de Hollywood la violencia es de otro tipo, es estética. Por ejemplo en *Casino* el chico corta el dedo de otro, pero no hay involucramiento. Yo pienso que a veces necesitamos involucramiento. Yo tengo muy presente que *Un cielo cubierto de estrellas* se trata de una tragedia, y pienso en la definición de Aristóteles: propósito de que una tragedia lo es no porque haya un espectáculo escénico sino porque la historia inspira terror y piedad. Para mí que Aristóteles dijo eso porque en un primer momento una historia inspira terror, después piedad cuando nos percata-

mos que no somos nosotros los que estamos dentro. Entonces hay necesariamente un juego entre el espectador y la película. El personaje de Dalva tiene actitudes sorprendentes porque es humana y eso nos sirve para distanciarnos de ella y preguntarnos ¿por qué hace eso? Yo quería que durante la película el espectador se preguntara y reflexionara.

— Nosotros, seres civilizados, podemos abstraer la muerte de un ser, de una relación. Se trata de la muerte y sin embargo no mata al que queda vivo. Entonces podemos vivir una experiencia muy fuerte y en el tránsito se da la reflexión. Todo esto es lo que yo quería provocar, pero tu podrías decirme si funciona.

— Es fácil hablar de violencia si está afuera, pero yo quería que el espectador se sintiera en el *inside*, sólo para que supiera de lo que se trata, de lo que estamos hablando.

— ¿Cómo se relaciona la violencia con la piedad?

— ¿Cómo se relaciona la violencia con la piedad?