

# Medeas. Entrevista con María Ruido

## Medeas. Interview with María Ruido

---

Palma Lombardo

### RESUMEN

Entrevista con la investigadora y realizadora María Ruido, que plantea un recorrido por las cineastas que han marcado su trayectoria. La figura mitológica de Medea se alza como portavoz de las luces y sombras de un imaginario construido por mujeres ante la cámara. Expuestas, valientes y contradictorias.

### PALABRAS CLAVE

Akerman, autorretrato, cine, Carri, Duras, feminismo, Kawase, maternidad, Medea, mitología, mujeres, subjetividad.

### ABSTRACT

Interview with the researcher and director María Ruido, posed a tour of the filmmakers who have marked her career. The mythological figure of Medea stands as spokeswoman of an imaginary's lights and shadows built by women before the camera. Exposed, brave and contradictory women.

### KEYWORDS

Akerman, selfportrait, cinema, Carri, Duras, feminism, Kawase, maternity, mythology, women, subjectivity.

María Ruido se define a sí misma como artista visual, investigadora y productora cultural. De su trabajo supuran las imágenes y los cuerpos, luchadoras y resistentes, supervivientes de una historia que amenaza con desterrarlas de lo visible. Merece la pena mencionar el destierro cuando María me cuenta que su último trabajo está íntimamente ligado a la figura mítica de Medea, mujer errante por imposición. Un personaje complejo y revolucionario, que contrasta con la noción más tradicional de feminidad y, especialmente, con el concepto de madre.

«Medea es una “mala madre”, una madre que no hace lo que se espera de ella», afirma. Y ahí reside el punto de partida, su oscuridad y a la vez su fortaleza. Como las cineastas que la han inspirado, María Ruido busca en su experiencia personal la manera de sacar a la luz un reflejo oculto, algo que persiste como una sombra alargada a pesar de nuestros esfuerzos por ignorarla. Aquí Medea es interesante no sólo por abrir las heridas de las relaciones maternofiliales, sino porque su personaje muestra a una mujer que desafía su destino en el mundo.

«Muchas versiones cinematográficas castigan a Medea por el crimen cometido a su propia descendencia, empezando por la adaptación de Pasolini. Sin embargo, en la versión de Eurípides, Medea escapa a bordo de un carro tirado por caballos alados. Al fin y al cabo, ella es una hechicera, temida y poderosa, descendiente directa de Circe y el Sol. El coro de la obra de Eurípides es un canto muy interesante a la condición injusta de la mujer». María apunta a que interpretaciones posteriores de la obra han insistido en vincular el asesinato de sus hijos con el despecho que le provoca el abandono de su marido Jasón. Sin embargo, hay teorías más interesantes que ven en el acto de Medea un arrebato de cruel y consciente rebelión, ante la imposibilidad de acceder a la posición de poder que Jasón le había prometido. Es la venganza de una mujer que se sabe capacitada para ejercer la autoridad, pero que le es negada precisamente por su condición femenina. Le comento a María que sin duda se trata de un personaje polémico, puesto que no es nada fácil adentrarse en una maternidad que no gira en torno a la entrega incondicional, sino que se basa en la manipulación e instrumentalización de esos afectos para culminar sus macabras intenciones. Aun así, a menudo las experiencias personales nos invitan a confrontarnos con imágenes del mundo que distan mucho del ideal de representación. «Trabajar desde la subjetividad es un elemento clave, y las relaciones con los padres son un ejemplo de algo que puede marcarte enormemente la vida. Y lo traumático de esas experiencias, o incluso la ausencia de esas figuras [maternas y/o paternas], pueden dibujar el curso de las historias. Precisamente por eso

me han inspirado las mujeres que, con un bagaje muy duro y complejo, han tenido la valentía de hablar de ello».

Mencionamos las ausencias y pienso en Kawase y su búsqueda obsesiva del padre. En esas manos que intentan tocar las imágenes, aferrarse a ellas como si fueran el único testigo capaz de salvaguardar un pedazo de universo que nos pertenece. Cuando no hay linaje con el que enraizar nuestra posición en el mundo, quizá las imágenes ofrezcan un refugio para vincularnos de nuevo con lo que se resiste a tomar forma. María confiesa su fijación con esos fantasmas: «Estoy obsesionada con las personas que desaparecen. En *La memoria interior* (2000) yo tenía la esperanza de buscar en las imágenes la respuesta, poniendo sobre la mesa el tema del abandono de mis padres. Pero por mucho que remuevas, el dolor y las obsesiones siguen allí. Al principio parece que todo va bien, pero luego te das cuenta de que en realidad seguían presentes, que estaban debajo de la alfombra. De repente todo explota y se producen escenas familiares que casi me recuerdan a *Celebración (Festen)*, (1998) de Thomas Vinterberg. Por supuesto, no en el origen del trauma, pero sí en esa apariencia de calma, de festividad, tras la cual se esconde una tormenta. Creo que es importante lidiar con el trauma, saber que está ahí. A mí me han servido las imágenes como investigación personal, pero también para sentirme interpelada por una pantalla que me habla desde la subjetividad. Y hablar desde la subjetividad te permite ver que lo que te ha pasado a ti es muy probable que le haya pasado a alguien más. Sacar el coraje a partir de ese dolor familiar. Cineastas como Marguerite Duras, por ejemplo, me interesan no tanto porque ofrezcan respuestas sino por su capacidad para exponerse de una forma visceral. Ella lo cuenta todo de una manera muy brutal, consigue expresar lo que solo te podrías contar en silencio a ti misma en casa. Puede hablarte desde el deseo más absoluto, enseñarte a esa clase de persona que no quieres ser, pero que en el fondo sabes que eres».

Casi al unísono mencionamos *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). En las confesiones de una mujer a su amante japonés, se revela de nuevo el tabú de la carne, de lo que debería permanecer escondido en la humedad de un desván. «La protagonista no puede reprimir esa pulsión. Sabe que el hombre al que ama es alemán, es el enemigo, y que los demás lo verán como un acto de traición; sabe que la humillarán, que le cortarán el pelo, pero no puede –no quiere– vivir de otra manera. Se resiste hasta el punto de la locura, y eso es de una valentía inaudita. Es curioso, porque como persona seguramente no me gustaría conocer a alguien como Duras. Era extremadamente inestable, tenía una obsesión enfermiza con los hombres, problemas con el alcohol... pero aun así puedes sentir que abrazaba sin tapujos todas sus contradicciones.

Sus obras tienen la capacidad de removerte en profundidad, hasta hacerte vomitar. Y no siempre pones en tu trabajo tanta subjetividad, algo tan personal. Sin duda, ella era una gran artista encerrada en una personalidad horrible».

Con estas palabras, parece que el aura de Medea vuelve a planear sobre nuestras cabezas. El poder de estas cineastas reside en canalizar sus vicisitudes personales para transformar la imagen en un grito. A veces desde el dolor, a veces desde la protesta. «La relación de Duras con su madre me recuerda a la que yo tengo con la mía propia. Eran mujeres víctimas de un tiempo en el que no se les daba otra opción que reproducir y criar a su descendencia. Mujeres que, de haber tenido la oportunidad, quizás no hubieran optado por la senda de la maternidad. De alguna manera, nosotras –sus hijos e hijas– éramos una carga de la que no tenían derecho a claudicar. Y en este contexto tan duro, de alguna manera tienes que convertirte en algo así como un insecto. Ponerte una coraza y seguir adelante. En Duras, por ejemplo, muchas de sus novelas tratan de las condiciones de vida en las colonias, y de la podredumbre que afecta a las relaciones familiares. En alguna ocasión, Duras llega a intuir que su madre probablemente la odia». Se trata de una confesión dolorosa, pero que intrinca a la perfección con las miradas que tratamos de dilucidar. El cine puede hurgar la superficie de la realidad apaciguada, presentarnos a unos personajes tan monstruosos que se parecen a nosotros mismos.

«En ese sentido, tengo que admitir que no me ha gustado la última película de Chantal Akerman (*No Home Movie*, 2015). No sabría decirte exactamente por qué, pero hay algo que me resulta lejano en la historia que quiere contar, incluso impostado. Me suelen gustar más sus ficciones o documentales que cuando habla de ella misma. Hay algo que me resulta perturbador cuando se explica a sí misma. De su última película desconfío precisamente de esa relación demasiado pacífica con su madre. No conozco muy bien la situación de Akerman antes de suicidarse, pero tengo la sensación de que sabía que era la película que iba a dejar como testamento y por eso me resulta extraño que haya querido evitar en ella cualquier conflicto. Es como si hubiera querido maquillar los roces, rellenar las brechas con una cámara que no acaba de encontrar su lugar en el espacio. Hay planos muy dubitativos. Y no es que Akerman fuera precisamente una persona sin problemas personales. En sus autorretratos se percibe a una persona muy cerrada, entre ella y sus pensamientos se interpone una especie de muro. De hecho, es curioso que en sus autorretratos abunden planos de habitaciones cerradas y espacios herméticos».

Parece inevitable que las palabras de María nos trasladen hasta *La Chambre* (1972), una de las películas de juventud de

Chantal Akerman. Allí se nos presenta a la cineasta, estirada en la cama, hasta que el desplazamiento de la cámara elimina el cuerpo del encuadre para acaparar los detalles que conforman el pequeño mundo de su habitación. Se produce cierto orden circular, infinito, próximo a la asfixia del espacio. Le comento a María que quizás Akerman pretendía pasar inadvertida, convertir el elemento humano en una pieza más del bodegón de la habitación. Al fin y al cabo, el autorretrato no es un género fácil. Exponer la piel ante el aparato cinematográfico, como comentábamos a propósito de Duras, es muchas veces una cuestión de valor. De saber que la cámara nos atravesará las entrañas. Puede que en esa especie de “timidez” de Akerman, en ese acto de protegerse tras una pared de aparente frialdad, estemos vislumbrando una semilla de lo que más tarde será el personaje principal de *Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles* (1975).

«*Jeanne Dielman* me impactó mucho cuando la vi, es una película muy interesante. Allí Akerman filma con un pulso férreo, planos fijos pensados al milímetro. Muy diferente al tipo de imágenes que nos ofrece en *No Home Movie*. Si en la última Akerman hay como una especie de abandono o dejadez, en *Jeanne Dielman* ocurre todo lo contrario; el control de la imagen es absoluto». Le comento entonces a María si cree que la actuación de Delphine Seyrig se corresponde con esa personalidad distante que ella intuye en Akerman cuando se atreve con elementos personales, o incluso si podemos vislumbrar algún elemento autobiográfico.

«La verdad es que no me lo parece. Pienso que el estilo de Seyrig se corresponde más con el modelo de actuación de los años 70 en el cine francés; esa contención en la actuación, esa distancia con el personaje tan evidente, marcando los límites de la representación. Más que una película autobiográfica, creo que es una película militante, con un mensaje claramente feminista. Me fascina especialmente la manera en que la película se va cargando de tiempo. Cada vez estoy más convencida de que lo que necesitamos en las películas para contar cosas es tiempo, y Akerman lo consigue allí de una manera magistral. Tener que observar a Seyrig pelando patatas una y otra vez, de forma totalmente mecanizada, hasta que un día, simplemente por abrocharse mal el botón de la chaqueta, el mundo cerrado y rutinario que conocía se le cae encima. Al final lo que importa no es el desenlace final, la escena del asesinato, sino la dilatación de todo el proceso para llegar hasta allí».

Coincidimos en que *Jeanne Dielman* es un relato abrumador, y sin duda el flujo constante que se le otorga al tiempo en cada escena la convierte en una película de lenta degustación. No es fácil dejarse llevar por esa corriente de baja intensidad,

por ese residuo que se va depositando hasta enquistarse y explotar en una desoladora escena final. Una vez llegas allí, entiendes que no podría haberse contado de otra manera. Este pensamiento nos conduce inevitablemente a debatir sobre cómo han cambiado los tiempos en la ficción contemporánea, o sobre cómo incorporar en ésta los nuevos dispositivos de comunicación.

«Retomando el hilo de Akerman acerca de su última película, hay una escena en la que ella mantiene una conversación con su madre por Skype. Es curioso cómo termina por convertirse en un intercambio de palabras casi vacío, muy significativo de ese tipo de comunicación. Esa especie de “Cuelga tú; no, tú...” que se alarga hasta la saciedad. Tenía ganas de gritarle a la pantalla. No hay nada que encuentre más frío y desolador que una conversación por Skype. Pero al mismo tiempo creo que es algo que el cine ha de saber incorporar a partir de ahora, ha de encontrar la manera de representarlo, porque son mecanismos que estamos interiorizando en nuestro día a día a un ritmo frenético. Son herramientas que están cambiando la manera en que utilizamos las palabras, interponen una pantalla en nuestra relación con el otro. Pero no es nada fácil introducir la estética de las nuevas tecnologías en el lenguaje cinematográfico y conseguir que sea algo orgánico. Yo lo sigo intentando».

De hecho, las nuevas tecnologías también están modificando la percepción sobre uno mismo, el sentido del autorretrato. Coincidimos en que el *selfie* nos parece un concepto aterrador. Se nos presenta como el reverso narcisista de esa profundidad que percibíamos en las imágenes de la subjetividad.

«La historia del arte está llena de retratos que no dicen nada, y el *selfie* bien podría ser una de sus más peligrosas manifestaciones, en el sentido de que estamos obligados a sobreexponernos sin estar contando nada sobre nosotros mismos. Pienso en los retratos de Warhol, donde el rostro humano es totalmente hermético, vacío, no hay nada detrás. Es la demostración de que un rostro puede carecer de contenido. Los retratos de Warhol hablan de otras cosas: de la mercantilización de las imágenes, de la circulación de éstas en el capital, pero no te

están hablando de la persona que tienes delante. Además, él tampoco se posicionaba para nada. Muy poca gente conocía al personaje que había detrás de Andy Warhol».

Le pregunto a María si quizá, en la era del *selfie*, merezca la pena reivindicar un autorretrato alejado del culto a la persona.

«Pues ahora que lo comentas, no sé si conocerás *Los rubios* (2003), una película de Albertina Carri que habla sobre algo tan doloroso y personal como la desaparición de sus padres a manos de la dictadura argentina. Pero lo hace a través de la memoria, de lo poco que recuerda de ellos cuando era niña. En vez de interpretarse a sí misma, decide construir un alter ego en la actriz Analía Couceyro. Una actriz que no es sólo que se le parezca físicamente, sino que tiene un carácter muy peculiar, un estilo de actuación muy personal. Se autorretrata a través de la fragmentación de la memoria, reproduce los puntos oscuros con escenas interpretadas por muñecos de Playmobil... Creo que es una manera muy interesante de hablar sobre una misma sin esa necesidad de abrirte en canal delante de la cámara».

Mientras acabo de redactar esta entrevista, y en la curiosidad que me empuja a teclear el nombre de Analía Couceyro en Google, me encuentro con que años atrás participó en una de las muchas interpretaciones de la obra de Medea en el escenario. La casualidad del hallazgo prácticamente se convierte en la confirmación final de que el aura de Medea seguía merodeando entre los silencios y las pausas de nuestra conversación. Al final, toda su rabia, tan terrible y a la vez tan liberadora; tan parecida a nosotras mismas que casi no lo querríamos aceptar, vuelve a hacer acto de presencia como un huracán. Curiosamente, uno de nuestros últimos intercambios de palabras gira en torno a la capacidad del mito para contar esas historias que no nos atrevemos a relatar.

«El mito puede conseguir que compartamos colectivamente una verdad difícil de asimilar. Que nos atrevemos a discutirla. El mito puede ser un canal de empoderamiento; pues convierte en universales algunas de las cuestiones más personales y dolorosas». •

---

## PALMA LOMBARDO

Palma Lombardo (Huesca, 1991) es Graduada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y Máster en Estudios de Cine y Audiovisual Contemporáneos por la Universitat Pompeu Fabra. Su marco de actuación pasa por la producción

audiovisual y los procesos de experimentación e investigación cinematográficos. Ha trabajado en museos como coordinadora de actividades, y colabora con diferentes proyectos dedicados a la gestión cultural.