



## Blog Post

Portada Caimán / Slider Home / Entrevista Su Friedrich (versión ampliada de Caimán CdC n° 187)



© ALEXANDER TUMA

## Entrevista Su Friedrich (versión ampliada de Caimán CdC n° 187)

Daniela Urzola, 27 marzo, 2024

### Lazos que unen

Ya en sus primeros trabajos se evidencian muchos de los elementos que estarán presentes a lo largo de su filmografía: el juego libre con la forma, la cercanía al lenguaje experimental y la narración personal. Un ejemplo de esto es *Gently Down The Stream* (1981). ¿Cómo fue el proceso detrás de esta pieza? Para esa época estaba teniendo sueños muy extraños y empecé a tomar nota de ellos tal y como me venían a la mente, de manera confusa y sin parar. Pensé que podría ser buen

material para un film, así que escribí todos los sueños en fichas y le pedí a cuatro amigos (dos de ellos heterosexuales y dos gays) que los leyeran y votaran por los mejores. Cuando recibí sus votos me quedé con catorce sueños y resumí todo a una o dos frases. Había visto muchas películas de Stan Brakhage y me encantaba cómo, aunque a veces fuera solo el título, se veían las palabras rayadas en el Super-8. Me encantaba ese acto físico del texto directamente en la película.

Por otro lado, tenía metraje que había rodado en Super-8: parte para *Gently Down The Stream* y otra parte de una película anterior. Y quería transferirlo a 16 mm porque ya en ese momento era difícil conseguir lugares con buenas condiciones para proyectar los 8 mm. Pero al momento de la transferencia lo hice mal y, en lugar de tener la imagen completa en 16 mm, me quedó una pequeña rodeada de espacio negro. Inicialmente pensé: "esto es un desastre". Pero luego caí en la cuenta de que podía poner el texto en el espacio negro y era más fácil de leer que haciéndolo sobre la imagen. Así que acabó siendo un error maravilloso. Luego empecé a jugar con las imágenes y las palabras de diferentes formas, lo cual se refleja en el film: por ejemplo, en la parte en la que los sueños son sobre hombres hice las palabras, las imprimí y las fijé. Es decir, están rayadas en la película pero congeladas, mientras en el resto del film se están moviendo.

Todo esto en un intento por capturar el sentimiento de estar en un sueño sin tener que recurrir a imágenes para ilustrarlo. Porque en muchas películas suele haber estas secuencias de sueño donde todo es azul y a cámara lenta y con un sonido distorsionado, y eso para mí nunca se siente como un sueño. Quería que hubiese extrañeza pero que también se entendiera, que la gente pudiera leer lo que estaba escrito.

### **El lenguaje es algo central en muchos de sus filmes, donde coexisten constantemente la palabra hablada y la escrita...**

Es algo que llevo haciendo mucho tiempo y no necesariamente empezó como algo consciente. Ya en mi tercer cortometraje, *Cool Hands, Warm Hearts* (1979), usé algunos intertítulos, pero casi como en una película muda: de manera muy directa, para señalar lo que el personaje está pensando o para describir una acción. Con *Gently Down The Stream* fue un proceso de mayor experimentación, como he explicado antes. Y a partir de ahí el lenguaje empezó a adquirir cada vez un lugar más importante en mis filmes.

En 1984 hice mi primer largometraje, *The Ties That Bind*, sobre la vida de mi madre en Alemania durante la guerra. Para esto la entrevisté y, como era algo que nunca había hecho de esa manera, al ver luego las grabaciones me daba cuenta que las preguntas a veces no eran claras. Pero, además, quería que la única voz que se escuchara fuera la de ella. Así que en lugar de grabarme de nuevo haciendo las preguntas, opté por usar otra vez las palabras rayadas, en parte porque me gustaba visualmente y también porque era lo más práctico. Lo interesante es que, cuando empecé a mostrar el film, mucha gente me decía que esas palabras, temblorosas e inestables, parecían de una niña. Es algo que no planeé pero me encantó que tuviera ese resultado porque efectivamente al entrevistar a mi madre me sentí como esa niña queriendo hacerle todas las preguntas que nunca le había hecho. Fue una consecuencia muy bella del proceso.

Después de eso empecé a usar el lenguaje escrito de diferentes formas en diferentes filmes, en muchas ocasiones usando la voz en *off* (a veces propia y a veces la de otra persona). Escuchar algo y leerlo son experiencias muy distintas para el público. Y en años más recientes he jugado más libremente con el uso de las palabras en la pantalla. Con el ordenador tengo mucha más flexibilidad que trabajando en película, así que ahora la información que está en pantalla varía más: puede ser un pensamiento, una broma, una forma de dirigirme al espectador... Hay muchas posibilidades al usar el lenguaje en la pantalla, y creo que por eso lo disfruto tanto.

**Su obra tiene un carácter muy personal, lo cual se refleja en los temas que decide retratar y la manera en que se aproxima a ellos. Algo a lo que ha vuelto en más de una ocasión es a la relación con su madre, reflejada de manera central en dos filmes: *The Ties That Bind* (1984) y *I Cannot Tell You How I Feel* (2016), separados por un período de más de treinta años. ¿Cómo fue esta aproximación a la figura de su madre en cada uno de esos momentos de su vida y su obra como cineasta?** Cuando hice *The Ties That Bind*, alrededor de 1982, eran los primeros tiempos del feminismo moderno y se hablaba mucho de cómo las mujeres no tenían un lugar en el mundo. Empecé a pensar en ello y apunté ideas de cómo abordar este problema de modo general hasta que un día caí en la cuenta de que siempre lo conectaba con mi madre. Ella es alemana, vivió allí durante la guerra (que, por supuesto, le dejó muchos traumas) y luego se desplazó a Estados Unidos, donde más adelante se tuvo que enfrentar a que mi padre la dejara. Todo este desplazamiento la afectó mucho. Sentí que de pequeña

nunca me había contado nada sobre la guerra y que tal vez era el momento de hacer esas preguntas que tanto hacen los niños buscando conocer a sus padres (también como hija de alemana, porque en los años sesenta en Estados Unidos todos odiaban a los alemanes, y tuve que lidiar con eso).

Treinta años después hice *I Cannot Tell You How I Feel*. La mayoría de mis películas se relacionan con algo que está pasando en mi vida y en ese momento mis hermanos y yo nos vimos enfrentados a la pérdida de memoria de mi madre. Realmente empecé a grabar como forma de llevar un registro (por ejemplo, de los pisos que visitamos cuando tuvimos que hacer su mudanza). Luego fui grabando más y más cosas, ya que entendí que había algo más en ese acto de filmar. No fue sino después de un tiempo de estar viviendo esa circunstancia que reconocí que tal vez había algo valioso en ese ejercicio de documentar. Lo que estaba viviendo es muy duro y muchas personas lo viven también con sus padres, pero aún así me sorprendió que, al ver el film, mucha gente me compartiera sus experiencias y me dijera que no habían visto nada que hablara de esa manera sobre lo que esta situación implica para la persona que brinda los cuidados. Siempre que hablo de un tema y alguien me dice que le he ayudado de alguna forma en su vivencia, me siento agradecida por lo que hago.

**Es muy interesante cómo se aproxima al material personal desde diferentes lugares. Por ejemplo, *The Odds Of Recovery* (2002) es quizás su trabajo más directamente personal y autobiográfico, mientras en filmes como *Rules of the Road* (1993) o *Sink or Swim* (1990) esto se ve mediado por una mayor libertad formal...** En parte tiene que ver con la diferencia del medio: si es película o vídeo. Pero también con el propio material. Cuando empiezas a trabajar alrededor de un tema se va haciendo claro cómo presentarlo, y este proceso es diferente con cada film. Con *Sink or Swim* fue curioso: tenía la idea de hacer una película narrativa y empecé a escribir un guion sobre un padre y una hija hasta que entendí que no podía hacerlo de esa forma. Hubo un salto muy grande de cómo lo imaginé a lo que acabó siendo. Era un tema que me costaba mucho hablar abiertamente y por eso acabé escribiendo esas historias cortas. En un principio pensé que la voz en *off* tenía que ser la mía (a pesar de que no quería usarla), pero mi pareja me sugirió que fuera una niña, lo que tenía todo el sentido. Y, al final del film, cuando dice "*cuando la niña se convirtió en mujer*", sigues escuchando la voz de la niña y hay un poco de juego con el tiempo ahí. Todo esto llevó a que la forma le diera mucha estructura al film. En cambio para *Rules of the Road* sentía que definitivamente tenía que ser mi voz la que leyera los textos. Pero no había forma de tener imágenes de lo que describía (nuestras discusiones, nuestros viajes al campo, etc.) y, como el primer impulso que me llevó a hacer el film fue el día que vi el coche, ese objeto se convirtió en el centro formal de la película, donde solo se ven imágenes de coches y a mí, jugando al solitario.

Con *The Odds of Recovery*, ya tenía acceso a vídeo en lugar de película. Y podía trabajar con estas videocámaras pequeñas que podía colar en los consultorios médicos sin que nadie se diera cuenta. Mi problema médico es algo que ha determinado mucho mi vida y mi relación de pareja, con las constantes visitas al hospital y todo lo que eso implica. Es algo que quería que acabara... Este film fue mi intento por luchar con esta experiencia, entenderla y mirarla directamente a la cara; eso es lo que lo hace tan personal. Pero, además, también está esa parte que mencionaba antes de cómo la gente lo recibe. En este caso sentí que mi problema hormonal era tan extremo y algo de lo que se hablaba tan poco, que tal vez otras mujeres, que al ver esta película pudieran pensar que tenían ese mismo problema, se animarían a ir al médico. Y algunas me dijeron que efectivamente había sido así. Así que para mí hubo también algo de labor social en este film: sentí que podía hacer algo más por las mujeres.

**Hay también un par de filmes en los que se adentra en el terreno de la ficción, si bien siempre manteniendo una conexión con el documental. Hablo específicamente de *Damned If You Don't* (1987) y *Hide and Seek* (1996). ¿Qué le llevó a contar estas historias a través de esa mezcla de lenguajes?** Cuando empecé como cineasta vivía en Nueva York y me dedicaba a la fotografía. Solía ir mucho al Blecker Street Cinema, donde empecé a ver cine europeo de autor: Fassbinder, Margarethe von Trotta, etc. Esta experiencia me cambió la manera de ver el cine. Así que desde mis inicios en el medio me dediqué a reflexionar mucho sobre las distintas posibilidades del cine narrativo pero, por supuesto, no tenía dinero. Pero también por mi formación artística y porque entré a formar parte de una comunidad de cine experimental, tenía sentido para mí pensar el cine de esa otra manera. Algo que me interesaba particularmente era el trabajo de interpretación y empecé a pensar *Damned If You Don't* a partir de ello. Conocí a Peggy Healy, que interpreta a la monja, por su trabajo en un grupo de mujeres actrices llamado The Five Lesbian Brothers. Pero, además, fue una mezcla de varias circunstancias: por un lado, había estado viajando por Venecia, Alemania, Israel... lugares donde hay muchas iglesias e iconografía religiosa, y pude recolectar muchas imágenes. Luego pensé que sería interesante entrevistar a mujeres lesbianas que habían sido formadas en el catolicismo.

Finalmente, en Londres había visto *Black Narcissus* por casualidad en una televisión y todo empezó a tener sentido en conjunto: la historia de mis personajes con la película de Powell y Pressburger, el metraje y las entrevistas. Y en ese momento no me sentía capaz de hacer una película 100% narrativa. Estaba filmando todo yo sola, así que le di el tratamiento de una película muda y luego acompañé con texto y voz.

Fue diferente cuando hice *Hide and Seek* y, como suele pasar, fue por razones de dinero. Nunca pensé que, en pleno auge de las Culture Wars, cuando el gobierno le estaba quitando dinero a artistas homosexuales, me fueran a dar dinero para una película sobre lesbianas cuando eran niñas. Pero por giros de la vida acabé recibiendo varias subvenciones. Empecé con 35.000 dólares, con lo que era imposible hacer una película narrativa, así que me dediqué a entrevistar a alrededor de veinte mujeres. Luego recibí hasta 150.000 dólares y de repente la posibilidad de hacer algo de ficción volvió a estar sobre la mesa, aunque en ese punto no quería dejar de lado las entrevistas, así que decidí usar ambas cosas. La experiencia fue maravillosa y muy diferente porque estaba acostumbrada a trabajar sola y de pronto tenía todo un equipo apoyándome. Y claro, ya no he vuelto a tener ni la idea ni el dinero para hacer más películas de ficción [risas].

**Obviamente lo personal es político, pero hay obras en las que aborda temas sociales de modo más directo, alejándose del terreno más íntimo y pasando al de la denuncia política. Lo vemos en filmes como *The Lesbian Avengers Eat Fire Too (1993)* y *Gut Renovation (2012)*...** Efectivamente, todo es político. Creo que todo lo que hacemos es una extensión de algo mucho más grande que está pasando en el mundo. Y eso está siempre presente en mi obra. Por ejemplo, en *Ties* comparaba el comportamiento de mi madre frente a los nazis con las manifestaciones de mujeres fuera de una instalación de almacenamiento nuclear en el norte de Nueva York. No podemos nunca olvidar el contexto en el que estamos cuando estamos creando. Pero, por supuesto, en el caso del documental sobre las Lesbian Avengers es todo mucho más directo. Se trataba de grabar a un grupo activista en sus acciones, hablar con las mujeres y registrar sus vivencias. Y eso era lo que buscábamos: un retrato honesto y directo de quiénes eran.

*Gut Renovation* es una mezcla de lo personal y lo político porque está el problema masivo y omnipresente de la gentrificación, pero también nuestra experiencia frente a esto, como personas que nos vimos directamente afectadas. Yo no era una periodista entrando al barrio a mostrar lo que sucede, estaba viviéndolo en carne propia, aunque tampoco quería que nuestra vivencia fuera el centro de la historia. Así que hay partes del film donde se nos escucha lidiando con los distintos problemas que estábamos teniendo, pero sobre todo son grabaciones de todo lo que estaba pasando en el barrio.

El rol de lo político (si tendrá un lugar más obvio o si simplemente subyace de alguna manera) es algo que me pregunto obra por obra.

***Today (2022)* es su film más reciente, grabado en el transcurso de seis años y atravesado por una pandemia... ¿Cómo fue este proceso en medio de una circunstancia tan particular e imprevisible?** Cuando empecé con *Today*, estaba en un punto de mi vida en el que quería trabajar en estar menos preocupada y distraída y apreciar más las cosas a mi alrededor. Empecé a salir a grabar cosas que me parecían agradables e intenté hacerlo de modo regular, todos los días. Pero después de un tiempo se me hizo tan tedioso que dejé de hacerlo y decidí dejarme llevar más, sin planearlo tanto. Y de repente estaba en el hospital porque una de mis amigas más cercanas tenía un tumor cerebral terminal. En ese momento pensé: “*vaya, esto no solo va a ser sobre estar calmada y ver cosas hermosas*”. Y, de hecho, terminé la película antes de que empezara la pandemia: duraba 45 minutos y acababa conmigo diciendo algo como “*han pasado tres años y aún no sé respirar hondo*”. Cuando llegó la pandemia, como no tenía oportunidad de mostrar el film, pensé en darle otra mirada para ver si seguía funcionando. Y, por supuesto, no era el caso. Así que volví sobre él y en ese proceso cambió completamente. Así que cuando lo enseñé, mucha gente me decía que era muy extraño ver en el comienzo del film esa vida pre-pandemia que en ese momento habíamos olvidado. Supongo que ahora que hemos vuelto un poco más a la normalidad la experiencia será diferente.

**Además de su trabajo cinematográfico, ha llevado a cabo proyectos de revisión historiográfica, como *Edited By*, dedicado a las mujeres montadoras, o la web sobre el cineasta afroamericano William Greaves. ¿De dónde surge este interés y cómo dialoga con su trabajo artístico?** *Edited By* empezó porque me pregunté cómo era posible que, después de 35 años haciendo cine, el único nombre que escuchaba una y otra vez era el de Thelma Schoonmaker. Esto generó un impulso en mí que no sabía que me iba a llevar a trabajar un año y medio en crear un sitio web lleno de información sobre mujeres

montadoras en la historia. Fue muchísimo trabajo y afortunadamente conté con la ayuda de cuatro antiguas alumnas y con el apoyo económico de la universidad para mantener el servidor. Y no creo que esté siendo poco modesta al decir que el proyecto ha tenido un efecto tremendo: desde profesores que ahora lo usan en sus clases hasta gente completamente sorprendida por las revelaciones que encuentran allí. Nadie sabía, por ejemplo, que una mujer editó 23 películas de Werner Herzog, tanto documentales como ficción (algo muy inusual). Y como ese hay miles de ejemplos más. Fue un trabajo realmente increíble de hacer.

A William Greaves lo he admirado mucho siempre, e incluso llegué a conocerlo. Cuando murió, conocí a su viuda, Louise, y hablé con ella para adquirir vídeos para la biblioteca de Princeton. Todo estaba en cintas VHS, así que le propuse a Louise actualizarlo, pero en la universidad me dijeron que era imposible, que el material era muy antiguo y habría que comenzar desde cero. Así que eso hice, empecé de cero y creé un sitio web masivo donde he incluido todo lo que jamás se ha escrito sobre William Greaves (todo en PDF para que la gente pueda acceder fácilmente a ello). Y lo más interesante es que estaba trabajando en esto todo el día todos los días durante la pandemia, que fue también el momento de las manifestaciones por la muerte de George Floyd. Sentí que estaba haciendo lo que podía por la causa, dando a conocer la figura de Greaves en el mundo más allá de los espacios institucionales en que era conocido.

Otra cosa en la que estaba trabajando en esta época, al tiempo que en los dos sitios web y *Today*, es un libro que finalmente tiene editorial y saldrá en dos años. Se llama *I Still Am* y recoge mis diarios y fotografías en blanco y negro de un viaje que hice por África occidental en 1976, así como cartas de gente que conocí en el camino y escritos propios. Es un proyecto que me hace mucha ilusión.

**Daniela Urzola**

Entrevista realizada por videollamada,  
Madrid-Nueva York, el 7 de marzo de 2024.

<https://www.caimanediciones.es/entrevista-su-friedrich-version-ampliada-de-caiman-cdc-no-187/>

TAGS

#DANIELA URZOLA

#SU FRIEDRICH

Anterior

**Agenda. Abril 2024**

Siguiente

**Para David Bordwell**

**Te puede interesar**



**Dispararon al pianista**

**Gigi la ley (Alessandro**

**Earwig (Lucile**

