

Desde el metraje familiar a la (re) escritura del tiempo. Entrevista a Milena Bochet, directora de la obra *De Lola à Laila* (2015)

por Sergio Cobo-Durán*



Milena Bochet

pregunta por su nacionalidad responde estar “atravesada por todos estos países”. Por eso es necesaria esta breve introducción.

Milena Bochet nace en Madrid y con apenas tres meses viaja a Lisboa (Portugal). Es hija de padre francés y madre española por lo que entiende desde una edad temprana la mezcla de culturas como algo consustancial al ser humano. Tras estudiar Literatura Francesa en Lille (Francia) y Cine en Bruselas (Bélgica), decide completar su formación vital y personal con largos viajes hacia Europa del Este (Bulgaria y Eslovaquia) junto a los *Rom* (gitanos). Cuando se le

Esta entrevista se realizó en el marco de la vigésimo segunda edición del Festival Internacional del Mediterráneo de Tetuán. Este Festival tuvo lugar durante el pasado mes de marzo de 2016 en la ciudad de Tetuán (Marruecos) donde la realizadora presentó a concurso su obra *De Lola à Laila*. Milena lleva rodando desde el año 1991 con obras que han trascendido las fronteras

genéricas desde sus inicios, con cortometrajes documentales como *Paris-Brazza* (1991), *Rêve entre deux* (1992), *Geyza* (1993) o *Vozar* (2001) filmadas en 16 mm. Tras sus primeros cortometrajes experimenta con la narrativa y rueda en 8 mm cintas cómo *Donkeyshot* (2003), una ficción inspirada en la obra de Cervantes o *Coiffure Liliane ou un cheveu dans la soupe* (2006), una cinta surrealista. De nuevo retoma el cine factual con *Kantarma y sus leyendas y creencias* (2008), un interesante documental sobre el pueblo kurdo aleví. Más tarde realiza *Historias escapadas de cama* (2011), una obra que nace en el seno de un taller con niños en el servicio de oncología del hospital Reina Fabiola (Córdoba, Argentina). Y en *Cheveux rouges et café noir* (2012) esboza y define un retrato de cuatro mujeres *romanís* en Eslovaquia, entre la memoria y el olvido. Su última película se titula *De Lola à Laila* (2015) y es la que da eje a la presente entrevista. La cinta ha sido proyectada en el Festival Mediterráneo de Montpellier (Francia); Festival Internacional de Documentales filmer à toutprix (Bruselas); Festival Mediterráneo de Bruselas; Festival del Mediterráneo de Tetuán (donde se realiza esta entrevista); Festival La Charnière de Lille (Francia); World Festival of Emerging Cinema (Trinidad y Tobago) y el Festival Internacional Cine en el campo, (México) entre otros muchos festivales.

Sergio Cobo: Antes de comenzar a hablar de tu última película, ¿hay algo que quieras destacar de tu experiencia académica, vital o filmográfica?

Milena Bochet: En mi camino encontré personas que amé. Con ellas quise construir historias filmadas para que otros escuchen sus voces escondidas. Mis pasos me llevaron donde resisten las minorías (los *Roma*, los *Kurdos*...). Me apasioné por la cultura oral, la cual se va transformando a lo largo del tiempo con sus transmisiones de generación a generación, a pesar de las políticas de asimilación. Hice la mayoría de mis películas en Súper8 y en 16mm, con un material en vía de extinción: el celuloide. También me gusta transmitir lo que otros me enseñaron. Doy talleres de audiovisual a públicos muy diferentes —

escuelas, hospitales, cárceles, centros de refugiados— y trabajo en festivales ayudando a la programación para dar a ver películas que van a contracorriente del cine comercial.

SC: ¿En qué momento se concibe la idea de la película? ¿Es un proyecto personal en el que llevas pensando años o es una idea “encontrada” que empieza a tomar forma?

MB: Mi madre siempre nos fue contando cosas de su infancia y adolescencia. Poco a poco, me di cuenta de que además de ser la historia de mi madre era un material histórico interesante. Pero aún no sabía qué hacer con esta Historia. Unos años antes de tener la idea de la película, mi madre me había dado un libro sobre “Mariquita Pérez” que contaba la historia de esta muñeca en los años de la dictadura y todo el símbolo que había adquirido entonces; pensé hacer algo acerca de la Mariquita Pérez... pero no sabía muy bien cómo empezar...

S. C.: La película mezcla diversos momentos, diversos estilos de representación, ¿cómo se construye esta obra partiendo de una muñeca?

M. B.: La idea de la película nació del cruce entre tres acontecimientos. La historia de mi madre era la base. Luego en España estaba surgiendo el movimiento 15M que se resistía a las ideas impuestas por el gobierno y el tercer acontecimiento fue el descubrimiento de un rollo de Súper 8 que se me había olvidado en la nevera. Lo revelé y descubrí con sorpresa la belleza del moho que se había pegado al celuloide. Lo que veía era como una lucha entre el moho y la cara de mi hija Laila (que tenía un año). Luchaba cada uno para tomar espacio en la imagen... Todo coincidía, el invasor era a la vez la dictadura, el gobierno y sus leyes, el moho... Y la pregunta que derivaba de todo eso era: ¿cómo salir de esa invasión, como vivir, como existir? Golpear una puerta y romper con la familia para conocer otra España, ocupar el espacio público, existir en el celuloide. Así nació la película.



La imagen muestra la mezcla de formatos en el celuloide. La creación de moho en el negativo provoca efectos visuales muy interesantes y cambios en la textura.

S. C.: La película combina todo tipo de material, fotografía, grabaciones en Súper 8, filmaciones posteriores, canciones populares. ¿Cómo es el trabajo con formatos tan diferentes y de qué forma se trabaja metodológicamente con los mismos?

M. B.: Trabajé el montaje de la obra como un pintor trabaja con el *collage*, añadiendo capas diferentes, combinando ingredientes distintos e intentando encontrar un equilibrio entre todos. Como material tenía: los archivos compuestos por imágenes en movimiento y fotos, luego las imágenes presentes en Súper 8 -color y blanco y negro-, compuestas por imágenes de España con mi madre por una parte, y del Mar del Norte con mis hijas por otra parte, y luego imágenes-símbolos: el ascensor, las olas, el ojo, el pez, las

manos que cosen... tenían que volver a aparecer de vez en cuando en la película, tomando cada vez un significado diferente (las imágenes que rodean afectan al plano que está en el medio... el efecto Kulechov).

S. C.: ¿Y respecto al sonido?

M.B.: En cuanto al sonido, también había que encontrar un cierto equilibrio entre la voz de mi madre, la mía, las canciones populares, los ambientes, los sonidos adicionales. Fue un trabajo de equilibrista. Trabajé en el montaje primero a partir del sonido, fue un trabajo parecido al de una composición musical con un dúo de voces, momentos de música "*allegro ma non troppo*", y momentos más sensuales como la vibración de unas hojas en las imágenes de moho, o el ruido de guijarros pisados por pies desnudos.

S. C.: ¿Cuánto de biografía tiene la obra y cuánto de puesta en escena? Es decir, ¿dónde están las fronteras entre la ficción y la no-ficción?

M.B: Hacer una película es ya construir y transformar la pura realidad. Mi película trabaja sobre el proceso de la memoria, y la memoria transforma la realidad con el tiempo. Pero los relatos de mi madre parten de una realidad vivida y sentida, recordada también. Es biografía. Trabajé con ella primero grabando nuestras conversaciones. Me gusta este contacto que tienes con la toma del sonido. Es menos frontal que la toma de la imagen. Te sientas al lado, acompañas, y mi madre estaba más a gusto con ello. Luego vinieron las imágenes. Mi obra trabaja también con imágenes simbólicas, no sé si se puede hablar de ficción o de experimental. Hoy día la frontera entre los géneros es cada vez más compleja. El montaje también fue muy importante, y dio un nuevo significado a las imágenes, al sonido. Esta película tiene una fabricación casi artesanal. Es una transformación continua durante todo el proceso, pues hago una película con la biografía contada de mi madre, eso significa que también la transformo, poniéndola en contacto con otros elementos y espacios.



Laila, una de las protagonistas de la historia.

S. C.: Es la historia de tu madre, pero podríamos decir, creo, con total sinceridad (y corrígeme si no es así) que tu obra podría contar la historia de muchas madres en la época franquista. La narración de una generación de mujeres que no han encontrado su relato en los discursos oficiales-industriales del cine español.

M. B.: Tenía miedo de no salir de la historia de mi madre, de hacer una película íntima que no interesara a nadie. El día del estreno de la cinta estaba con estas angustias, pero inmediatamente al acabar la proyección, una chica vino a verme diciéndome que la obra la había conmovido, que muchas cosas le recordaban a su historia personal. La chica era portuguesa. Otra persona me dijo que quería que su abuela española viera la película, porque hacía eco con lo que le había contado a ella. En otra proyección en Francia, una chica

musulmana se acercó y me dijo con lágrimas en los ojos, gracias. Habla de muchas mujeres de la época franquista que han sufrido la dictadura viviendo en ella, habla también de otras mujeres de otras dictaduras. Estos *feedbacks* después del estreno fueron el mejor regalo que tuve. El asincronismo utilizado en la película ayuda también (creo yo) a ir más allá de la historia personal. Y lo cotidiano contado a través de la historia de mi madre (la muñeca, las canciones, la carta de amor, las reglas, el bañador, el nacimiento de un hijo/hija...) es común a muchas mujeres y hace de su historia algo universal. Esta historia es como dices la historia de muchas mujeres.

S. C.: La película en ocasiones parece mostrar la necesidad de replantear el tiempo pasado, de volver a “re-narrar” el relato de un momento histórico personal para revivir el presente. ¿Cuánto de vuelta al pasado tiene la película y cuánto de coexistencia presente?

M. B.: Es un vaivén entre pasado y presente. El pasado tiene más importancia en la narración (lo que cuenta mi madre son historias de su adolescencia) pero rebota en el presente (mi madre hoy en la imagen, lo que ha llegado a ser) y en el futuro (mis hijas, lo que llegarán a ser y cómo vivirán su adolescencia). La película habla también de cine, de esta resistencia del Súper 8 frente a la imagen lisa de las cámaras digitales. Habla de censura, de lo que se corta, de lo que se pone, de manipulación de la imagen, el antes y el ahora. Habla finalmente del acto de filmar, de esta película que estoy haciendo ahora, en una época atravesada por la crisis, la xenofobia creciente, la extrema derecha que se extiende, pero también por otro lado los movimientos asamblearios, los levantamientos de los ciudadanos, las revoluciones árabes...

S. C.: En cuanto al concepto de memoria la película se apoya en *home movies* familiares. Este metraje tiene un valor simbólico y personal bastante importante, entiendo. ¿De qué forma varía la relación con ese material desde antes del rodaje, durante la postproducción y en el

momento presente (una vez que la película ya ha sido estrenada y proyectada en diferentes circuitos)?

M. B.: El material va adquiriendo en cada etapa del proceso fílmico un significado diferente: antes del rodaje es una imagen muy íntima que te recuerda un momento dado de tu vida. Durante el montaje, el hecho de poner en relación esta imagen con la historia de mi madre, hace que la imagen adquiera otro significado. Por ejemplo, la imagen de mi hija de un año fue tomada cuando empezó a andar, es una imagen-recuerdo un poco alterada por el verde del moho; en el montaje de la película se ve a una niña que quiere existir frente al moho que invade el espacio, una imagen de una niña que está descubriendo el mundo, el espacio. La imagen luego se ve apropiada por el público y toma otros significados para cada uno. Me gusta no explicarlo todo en la obra, sino dejar una lectura libre a cada uno.



Fotograma de la película donde se aprecia el trabajo con el negativo y el celuloide directamente.

S. C.: La película demuestra una sensibilidad única en el encuentro entre Lola y Laila, ¿esa sensibilidad era algo previo al montaje o ha surgido

durante la realización de la obra? Decía R. Bresson que a partir de que la imagen vibra estamos haciendo cine y sin duda esa vibración se siente durante la película, pero me gustaría saber si esa vibración existía antes de que la película naciera.

M. B.: Sí, desde el principio quería algo que vibrara e hiciera vibrar, pero lo que me guió no fue esta voluntad de hacer vibrar... es como cuando se quiere hacer poesía, no se alcanza la poesía, las cosas tienen que vibrar naturalmente, por sí mismas. Daré un ejemplo: cuando filmé la cara de Laila, no sabía lo que iba a suceder, dejé el tiempo pasar y en un momento dado, ella pestañeó... Es una de las tomas que más me gusta en la película, la emoción surge cuando no la esperas, y cuando dejas tiempo al tiempo. También me gusta el plano final de mi madre que se acerca para sonreír (se nota en su sonrisa una cierta timidez pero también una gran alegría, el rollo de película se acabó un poco demasiado pronto desgraciadamente). Vibración es una palabra que me encanta y la imagen del Súper 8 está compuesta de una multitud de granos que se mueven continuamente. Estos granos son todos distintos. Para mí estas vibraciones entre granos para desembocar en imagen es un poco el símbolo de un mundo como me gustaría tener... vibraciones entre personas todas diferentes pero todas también únicas para desembocar en un mundo en continua transformación. Por eso di a la película dos títulos: *De Lola à Laila*. Y elogio a la multiplicidad de los granos.

S. C.: La película combina partes en francés con secuencias completas en español: ¿responde esta mezcla idiomática a alguna intención narrativa en la obra?

M. B.: Para mí era importante este bilingüismo que forma parte de mi ser. También el hecho de mezclar dos idiomas era como hacer un concierto con dos voces de amplitud vocal diferente. Cada idioma tiene su carácter, su intensidad, su musicalidad. Las dos voces dan a la película un cierto equilibrio y anuncian también un cambio de generación a generación.



Lola, una de las mujeres protagonistas de la historia.

S. C.: Uno de los aciertos de la obra —a mí entender— es la posibilidad de encontrar, en la filmación y el metraje final, el manifiesto de una generación invisible en un período histórico dictatorial pero clave para entender las posteriores revoluciones culturales.

M. B.: Desde el principio quería contar algo que abriese más allá de la historia personal de mi madre. Cuando empecé a escribir el guión estaba muy comprometida con el movimiento de los indignados en Bruselas (que nació justo después del 15M). Cuando acabé la película se hablaba mucho de atentados en Europa, de los grupos islamistas. Quería hablar del presente contando una historia del pasado. Quería hablar de dictaduras y resistencias. Quería hablar de los lavados de cerebro, quería hablar de la extrema derecha que está subiendo en muchos países, quería hablar de la mujer. Quería que la película hiciese entender que lo más importante es tener un pensamiento libre

y luchar por ello. No lo digo de manera explícita, pero espero que se intuya. En el público, muchas personas de varios países han ido a verme para decirme que la película había hecho eco en ellos, no solo por lo de la historia pasada y sí por lo que se vive actualmente.

S. C.: La obra plantea una interesante lectura de género con generaciones diferentes de mujeres en momentos históricos distintos. ¿Cómo ha cambiado la situación de la mujer en un momento y otro? ¿Cómo se traslada estéticamente esto a la obra final?

M. B.: Diría que hay tres generaciones (y más porque se habla también de mis tías-abuelas y bisabuela): mi madre, yo, mis hijas. Mi madre abrió la puerta para salir de su casa y emanciparse. Era una época en la cual religión, estado y ejército formaban un solo cuerpo con tres cabezas. Eras de un lado o de otro. La escuela te lavaba el cerebro. Y la mujer tenía que ser hermosa y dedicarse a su marido en las labores del hogar. Yo nací en Madrid pero mis padres viajaron a Lisboa cuando tenía tres meses. La película habla de movimiento, filmar es poner en movimiento imágenes, y con el Súper 8 es necesario “dar a luz” la imagen. Movimiento, luz y vida. Sin movimiento no hay vida, si se piensa siempre igual no hay vida; si se repiten siempre las mismas oraciones no hay vida; si los gestos se mecanizan, los militares, el brazo alzado, no hay vida; si el movimiento es circular y no avanza, como el pez en su pecera, no hay vida; porque es un movimiento estéril. Para mí era importante mostrar este movimiento-vida, un poco desordenado pero libre: mis hijas bailando en la arena, o haciendo gimnasia, o mirando la cámara largamente hasta que estallen emociones. Era importante también sentir la sensualidad de la arena, de las piedras pisadas por los pies, del sol que hace guiñar un ojo.

IMAGOFAGIA

Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual
www.asaeca.org/imagofagia N°14 - 2016 - ISSN 1852-9550

*Sergio Cobo-Durán es Doctor en Comunicación por la Universidad de Sevilla con la tesis titulada “Modelo de análisis de estructuras narrativas en el cine de no-ficción. Un análisis filmográfico del realizador Ross McElwee”. Licenciado en Comunicación Audiovisual, es personal docente e investigador de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla y miembro del grupo de investigación “Análisis de imágenes y relatos para el cambio social (ADMIRA)”. Ha presentado comunicaciones en congresos, artículos y capítulos de libros sobre narrativa audiovisual, guión y cine de no-ficción. Compatibiliza su investigación con las tareas docentes en el Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad.