

Joan Jonas

Moving Off the Land II

Actividades públicas

Esta conversación entre Erin Espelie y Dorion Sagan contextualiza la película de Erin Espelie, 内共生 (*Inside the Shared Life*), 2017 en su presentación en www.vdrome.org entre el 15 y el 28 de abril de 2020, como parte de las actividades públicas de la exposición Joan Jonas *Moving Off the Land II* organizada por TBA21 y el Museo Nacional Thyssen-Bornemisza en Madrid.

www.vdrome.org

15–28 de abril, 2020

Inside the Shared Life [Dentro de la vida compartida]

Dorion Sagan: Querida Erin Espelie, personalmente interpreto tu hermoso corto *Inside the Shared Life* como una meditación, pero también como un estudio provocador de opuestos: movimiento e inmovilidad, color y oscuridad, palabra y lo que está más allá de la palabra. Aunque eres licenciada en biología celular y molecular, pareces dedicarte ahora principalmente a hacer arte y cine. Soy consciente de que, a menudo, la «explicación» más concisa y útil sobre una obra artística está en la propia obra, o de que la mejor interpretación de un poema es otro poema. Dicho esto, me pregunto si podrías decirnos algo sobre qué nos cuenta este filme acerca de la relación entre ciencia y arte.

Erin Espelie: Los científicos y los artistas coinciden en plantear interrogantes para los que carecemos todavía de respuestas. Con esos interrogantes tratan, en una búsqueda compartida, de desentrañar lo desconocido. Etimológicamente, el vocablo inglés para desentrañar, *fathom*, tenía la connotación de abrazar o de rodear algo con los brazos extendidos. El término evolucionó hasta designar una unidad de longitud, la «braza», que equivale a seis pies o 1,8 metros, usada principalmente en cartografía marina para sondear la profundidad vertical del océano. Esa riqueza etimológica hizo aparecer en mi mente la imagen de una mujer que se acerca a la orilla del mar, observa una alfombra de algas gruesas y verdosas sobre el agua, sumerge en ella los brazos y arranca un tesoro: la científica acaba de aflorar una nueva especie de briozoo; la artista levanta sus brazos, ahora cubiertos de lodo, y extiende los dedos de las manos. Quién sabe si sus actos, sustancialmente vulnerables, se enfrentan ahí a la certeza predictiva o a la autocomplacencia.

DS: La película combina sonidos de vida marina y unas imágenes en movimiento del sistema circulatorio —es decir, vida a diferentes escalas— con la voz de Lynn Margulis hablando sobre ciencia aceptada versus ciencia iconoclasta, y también del tiempo y de cómo se prima la novedad frente a la verdad. El filme es de una lentitud fascinante. Diríamos además que, entre otras cosas, trata de la epistemología, de cómo sabemos, o no sabemos. ¿Eras consciente al hacer la película de esa temática epistemológica?

EE: A pesar de que el cine es una herramienta ideal para diseccionar epistemologías, pocos cineastas se lo plantean con esos fines. Mis padres fueron, como los tuyos, científicos. En mi caso, una viróloga y un bioquímico. Por eso me atrevo a afirmar que soy existencialmente consciente de que la ciencia, y por extensión la financiación de la investigación, pone el acento en lo novedoso y subestima la historia y las humanidades. Nuestra cultura valora ese tipo de arte o de historia que preconiza la acción más moderna, examina la actualidad con una mirada periodística o intenta adoptar una visión profética. Pero descartar otras formas de análisis sería una pérdida.

Es imposible conocer nuestro entorno si, por soberbia, codicia y solipsismo, rechazamos formas de buscar la verdad que son diferentes y válidas. Desafiando cánones o asunciones ciegas podremos eliminar obstáculos y abrirnos camino a nuevos destellos de percepción, sean genéticos o cósmicos, en poesía o en prosa.

DS: ¿Estás de acuerdo en que ese perspectivismo —la constatación de que no existe un único punto de vista «objetivo», porque la percepción siempre viene de un lugar distinto, de un ser humano o de otro tipo— otorga al cine una cierta ventaja sobre la ciencia, aunque solo sea porque la cámara deja clara nuestra posición en un lugar concreto?

EE: Lo habitual en cine es hacer lo posible por invisibilizar la cámara. Pero como toda empresa humana lleva en sí el peso de la subjetividad, yo intento, en mi obra, enfatizar la posición de la cámara. Muchas veces he tratado de hacer otras cosas. Por ejemplo, seguir el consejo de la directora de documentales Jill Godmilow de que «no hay que filmar material documental», sino recurrir a material de archivo como una suerte de sustituto o de antidirección, trasponiendo con ello tiempo y lugar o, como mínimo, levantando el cimientito de lo fijo por una esquinita. Creo que podría establecer otra diferencia: la de la capacidad evidente del cine para jugar, un modo de exploración que a menudo se niega a la ciencia.

DS: Juegas con gran dramatismo con la escala; también con la forma. Al ver las cosas fuera de nuestro contexto habitual, no las reconocemos a primera vista. En la película, podríamos interpretar ese primer plano de la curva de la barriga, con sus pelitos, como un cilio que, según la voz de la bióloga evolutiva, sería el fruto de una «ecología comunitaria», de la reunión de elementos independientes. A mí, esa yuxtaposición de círculos y de formas semiesféricas me sugiere horizontes planetarios y cuerpos celestiales. Me recuerda la comparación de paisajes y cuerpos femeninos en los poemas de Pablo Neruda. ¿Piensas en el extrañamiento de lo familiar, o en cómo el arte puede mostrar aquello que la ciencia imagina? Y si es así, ¿de qué manera?

EE: Como Neruda, también Willard Maas y Marie Menken hacen, en su *Geography of a Body* (1943), una abstracción del cuerpo sugiriendo mediante la voz en off de un explorador ficticio unos paisajes vírgenes. Hay ahí una tradición cinematográfica, una tradición poética. También a mí se me ocurrió eso de los horizontes planetarios. Me acordé de *Salida de la Tierra*, la famosa foto tomada por William Anders el 24 de diciembre de 1968 durante la misión del *Apollo 8*. En lugar de ese «amanecer» apaisado, lo que los astronautas estaban viendo en realidad era la Tierra situada a la izquierda de una Luna vertical; pero la NASA y la revista *Life* montaron la imagen, volcándola para conseguir una vista horizontal más reconocible, menos desconcertante, y la recortaron para que la Tierra se viera más grande.

Veo en ese ejemplo de divulgación un paralelismo con la representación tan corriente en la pantalla del acto de dar a luz, reducido a dramatizaciones reconocibles (ese «¡empuja!» seguido de fuertes jadeos). En el caso de cineastas de vanguardia, como en *Window Water Baby Moving* (1959), de Stan Brakhage, vemos un tributo, no precisamente habitual, a la fuerza de la mujer y a la intervención participativa. *Kirsa Nicholina* (1969), de Gunvor Nelson, incluye una reflexión más holística sobre el apoyo familiar.

Tal y como yo lo veo, no hay sitio en *Inside the Shared Life* para lo sentimental, ni para lo clínico. Al filmar mi propio parto, desde las primeras fases controladas de monitorización de las contracciones por una enfermera, lo que viví fue un movimiento casi absoluto hacia mi interior. Mi sentido auditivo quedó entumecido, como si estuviera sumergida. A cierto nivel, lo que yo viví con la extrusión de esa otra entidad viviente para que a partir de ese momento se las arregle por sí sola, desbarata el ethos de la endosimbiosis, rompe con ese aspecto «compartido».

DS: Hay un debate filosófico entre los nominadores y los no nominadores. Tenemos, por ejemplo, a Vladimir Nabokov, un naturalista que se mofaba de quienes desconocían nombres de especies, frente a un cierto tipo de poetas, como Rainer Maria Rilke, que en su octava carta a un joven poeta le aconseja «tener mucha cautela con los nombres. Con frecuencia es el nombre de un crimen lo que hace añicos una vida, y no la acción en sí, individual e innominada...». También Nietzsche habla de cómo el término genérico «hoja» oscurece la radiante diversidad individual de cada una. Mi madre parecía asumir las dos tendencias: disfrutaba con las distinciones taxonómicas, pero cuestionándolas y proponiendo denominaciones más precisas. En *Inside the Shared Life* detecto el impulso poético a mostrar más que a decir, descartando las etiquetas para descubrir las cosas, las vidas, como si fuera la primera vez. ¿Qué te atrajo hacia el trabajo de Lynn Margulis? ¿Cómo interacciona con tu visión artística?

EE: También yo disfruto con la poesía y las restricciones de los nombres, con el lenguaje en sí mismo, testando la tensión que existe entre la precisión de las palabras y las imágenes y las limitaciones inherentes a ellas. Tus referencias evocan en mí la cita más famosa de las *Metáforas sobre la visión* de Brakhage (1960): «Imagina un ojo que no se rija por las leyes de la perspectiva creadas por el hombre, un ojo no condicionado por la lógica compositiva, un ojo que no responda al nombre de cada cosa, sino que deba conocer cada objeto encontrado en la vida a través de una aventura de la percepción. ¿Cuántos colores tiene la hierba para el bebé que gatea por un prado y desconoce la existencia de “verde”?».

No es casualidad que *Inside the Shared Life* recorra la gama del verde. A varios niveles, me sentí como en conversación con Brakhage. En concreto, esta película está construida en torno a la pesada carga del verde que porta todo lo ecológico, lo ecotópico, lo basado en el crecimiento, lo que fomenta la vida, lo inefable. Yo diría que la pieza forma parte de una serie más amplia y cromáticamente codificada, RGB+K, cuya primera entrega fue un filme retiniano «azul» (*A Net to Catch the Light*, 2016) y la más reciente la película «negra» (*Tenebrio molitor*, 2020).

Ni que decir tiene, Lynn Margulis es el verdadero núcleo de este trabajo. Me inspira desde hace mucho tiempo. Envidio su apariencia impertérrita, su franqueza, su elocuencia y su excelencia como científica y como polímata. No puedo negar que me recuerda a mi madre. Cuando habla, todos nos inclinamos para escuchar. Todo el mundo debería ver *Symbiotic Earth* (2017) de John Feldman y leer tu biografía *Lynn Margulis: The Life and Legacy of a Scientific Rebel* (2012). No tuve el privilegio de

conocerla, pero es de esas personas con las que sientes una afinidad que va más allá de la vida, uno de esos sabios cuyo conocimiento resuena más allá de su generación, cuya ausencia supone una profunda pérdida social. ¡Todas esas preguntas que solo ella habría sabido plantear y que quedan ahora sin respuesta!

DS: La escritora Eileen McGinness escribió en su blog un artículo titulado *Lynn Margulis and the Murky Boundaries of the Parental Self* [Lynn Margulis y las oscuras fronteras del yo parental], en el que exploraba la relación de la simbiosis en las células con una experiencia como la de la maternidad, en la que la propia idea del yo experimenta una metamorfosis. McGinness llega a admitir su error de partida: pensar que la vivencia de maternidad de Margulis fue el origen de sus ideas sobre la división y unión de yoes del microcosmos. También tú parece vincular la presencia de un bebé dentro de ti con los entrelazamientos de la simbiosis. ¿Tenías en mente esos dos campos semánticos, la maternidad y la simbiosis celular?

EE: Concretamente, pensaba en las mitocondrias, en los simbioses ancestrales de transmisión matrilineal que llevamos dentro. Me anima saber que tengo las mitocondrias de mi madre y de la madre de mi madre. Qué idea tan interesante, la de cómo esos orgánulos continúan transmitiéndose dentro de nosotros pero sin pertenecernos. Cito aquí algo que tú mismo has dicho, Dorion: «Unos seres extraños atraviesan y cohabitan en nuestro interior, unos visitantes íntimos que influyen en nuestro comportamiento, que aprecian nuestro calor y que no tienen prisa por dejarnos. Como todas las demás formas visibles de vida, somos compuestos».

Me fascina todo lo que se está descubriendo en estos momentos sobre nuestros microbiomas y nuestro ADN vírico. A lo largo de mi vida he asistido a la demolición de todos los conceptos que hablan del ser humano como una «individualidad» en singular. El título de la película viene del término mandarín para *endosimbiosis* (内共生), que yo por mi cuenta traduzco por «dentro de la vida compartida», interpretando libremente los caracteres chinos, que podrían leerse de varias otras maneras. También la maternidad encaja en esa modalidad comunal, a nivel celular y genético, con los ácidos nucleicos y las proteínas que atraviesan las barreras placentaria y hematoencefálica, y en la relación colectiva adentrándose después también por el terreno doméstico.

DS: Mezclas mundos diferentes — el océano, el laboratorio, el hospital— con imágenes y sonidos muy sencillos. Esa simplicidad me hace pensar en los haikus, o en una pintura china, mientras las frases —ese lenguaje que va expeliendo historia, logogramas que «mantienen su herencia»— apuntan a la prevalencia de la cosa sobre el concepto, de lo real sobre su interpretación. Háblame de tu estética o de la postura filosófica en la que se inscribiría esta poderosa película.

EE: El cine empezó con la búsqueda de una respuesta empírica a la pregunta de si las cuatro patas de un caballo que corre se elevan a la vez (el trabajo sobre locomoción animal de Muybridge, el vuelo del pájaro de Marey, los estudios entomológicos de Percy Smith y las películas de los hermanos Lumière documentando la realidad cotidiana). Rápidamente, a aquel empirismo le siguió una narrativa ejemplificada por

D.W. Griffith y por Méliès. Pero el cine se origina en la ciencia de la observación, del conocimiento de base empírica. En suma: esas referencias se reducen a la cosa frente a la idea o descripción de la cosa. Me gusta observar la primera, y dar vueltas en torno a las segundas. Me interesa crear una experiencia sensorial del pensamiento, encontrar pasajes novedosos con los que enfrentarme a la densidad de la vida.

DS: A mitad del filme nos encontramos de pronto en la sala de maternidad. Lo extraño se vuelve más familiar. La voz describe el origen de animales verdes y el texto nos dice que la autonomía fue abandonada en favor de la posibilidad. ¿Ves aquí una relación con la actual situación de las naciones, controlando la movilidad a consecuencia del coronavirus? ¿Contemplas una apertura de posibilidades similar a la de los endosimbiontes, que pasan de vivir en libertad a verse «atrapados», a veces hereditariamente, dentro de colectivos mayores?

EE: Dado el papel central desempeñado por Lynn Margulis en el desarrollo de la Teoría de Gaia, me encantaría oír cómo la reformularía a la vista de nuestra actual pandemia vírica. Lo que estamos viviendo confirma su formulación ontológica de hace décadas. Somos virus, somos bacterias, somos multitud de células diferentes, de especies diferentes, de las mismas células, de las mismas especies, que forman parte de un planeta compartido. Imposible sustraernos a esa interconectividad. La investigación de las restricciones biológicas, ecológicas y astrales impuestas nos llevará a abrirnos a nuevas perspectivas y a un mayor número de posibilidades que las que hoy percibimos. Ciertamente, ahora mismo hay muchas cosas por desentrañar.