

A PROPÓSITO DE TARNATION Y LA REPRESENTACIÓN MATERIAL DE LA RUINA

Marcela Parada Poblete ¹

Resumen

En *Tarnation* (EE.UU., 2003), ópera prima del realizador Jonathan Caouette, Caouette-realizador se expone como Caouette-documentalista y como Caouette-documentado. Situación en la que cabe subrayar una suerte de proceso de mercancía –de visibilidad, para el caso, industrial- que experimenta la propia existencia de Caouette asumida como motivo y objeto de representación y, en cuanto tal, deliberadamente dispuesta a ser reproducida. Y si Caouette se reproduce, ¿qué se reproduce en y con Caouette?

En *Tarnation* asistimos a una puesta en forma audiovisual que hace patente –patente en cuanto visible- la emergencia de los recursos representacionales bajo una estructura que transita sistemática y problemáticamente entre desechos y ruinas. Una identidad –la del realizador, la del personaje, la de la obra, la de la representación- forjada sobre anacronías y desperdicios, y una historia que se vuelve técnicamente posible vía la reactualización mecánica, la reproducción técnica y la duplicación de residuos/huellas en una estructura de sentido con sentido lineal. El resultado es una narración articulada dialécticamente a partir del desecho donde el propio Caouette se afana, con todos los medios técnicos disponibles de edición, en la reconstrucción técnica de la propia inscripción.

Palabras clave

Tarnation, autodocumental, registro, montaje, representación.

Summary

In *Tarnation* (USA, 2003), Jonathan Caouette's first work, Caouette-film maker exposes himself as Caouette-documentary maker and Caouette-documented one. Situation in which is possible to emphasize a kind of merchandising process of which the visibility -in such a case, industrial- experiences Caouette's himself existence, assumed as the reason and the object of representation, and as regards, deliberately arranged to be reproduced. And if Caouette reproduces himself, what is reproduce "in" and "with" Caouette?

In *Tarnation* we attended a staging in audio-visual form that makes evident -evident as visible- the emergence of the representation's resources under a structure that travels systematically and problematically between wastes and ruins. An identity –the film maker's one, the personage's one, the work's one, the representation's one– build up on anachronisies and wastes, and a story that becomes technically possible through the mechanical updating, the technical reproduction and the duplication of residues/tracks in a structure of lineal sense. The result is a story articulated dialectically from the waste where Caouette exerts himself, with all technical medias available for edition at the technical

reconstruction of his own inscription.

Emergiendo a la sombra de un índice histórico-temporal, el cine contemporáneo ha ido incorporando vía el aligeramiento de la tecnología y la disponibilidad de los medios de registro, edición y difusión una variable técnica que interviene materialmente en la narración y que complejiza la subjetividad que subyace en el relato contemporáneo de mundo.

Lo anterior nos lleva a identificar ciertos cines que se asimilan a elementos lingüísticos y tecnológicos que desde los últimos años vienen a relevar –sin haber aún evidentemente relevado del todo- otras estructuras. Dicha noción de relevo es el punto de partida para este trabajo, por cuanto el análisis de tales cines puede constituir un asunto de validez para la teoría o para la discusión acerca de la redefinición y significación de los límites de la audiovisualidad contemporánea.

El caso que hoy nos ocupa es el filme *Tarnation* de Jonathan Caouette (EE.UU., 2003). Obra/objeto de representación cinematográfica autodocumental contemporánea que distinguimos presenta una significativa emergencia de la dimensión material: infinitas fotografías, infinitas reproducciones, infinita duplicación, infinitos efectos y cartones-leyenda, vía por la cual el sujeto se afana, con todos los medios técnicos disponibles de edición, en la reconstrucción técnica de la propia inscripción.

Esta “emergencia de la materialidad” que pone en forma *Tarnation* deja en primer plano las posibilidades de manipulación digital que proporciona hoy la técnica. Multiplicando las posibilidades de reproducción, duplicación, articulación y exhibición, la técnica contemporánea colabora de franco en el montaje, en la construcción de una realidad que para el caso –aún en su pretensión autodocumental- no se afana en ocultar la técnica sino, por el contrario, la deja deliberadamente al descubierto.

En esta vía, es posible ensayar que la réplica, digamos de Caouette, que pone en forma *Tarnation*, se encuentra afectada no sólo por la técnica, sino por la construcción, vía técnica, de una simetría especular: *Me registro, luego, existo*.

Sobre la elección del filme.

La selección del objeto de análisis se sostiene sobre la base de 5 distinciones preliminares:

1 La actualidad del filme, que se manifiesta en 2 vías:

1.1 Actualidad referida al año de realización (2003), lo que posibilita ensayar una lectura respecto de un objeto de articulación código narrativa contemporánea; que conlleva, para el caso, el desborde del modelo narrativo convencional y que permite ensayar una lectura respecto de las estrategias discursivas que se ponen en marcha en el juego de la escritura audiovisual contemporánea.

1.2 Actualidad referida a la mecánica representacional que pone en marcha el filme, donde la narración articula, por efectos de montaje, restos o residuos de sustratos de reproducción técnica documental de la realidad (fotografías familiares, filmaciones en video 8, reproducciones de grabación de contestadora telefónica, reproducciones de programas de TV, etc.). En este sentido, emerge críticamente –bajo la condición de actualidad y reproductibilidad técnica- la materialidad, factor disponible en la representación para la articulación posible-imposible de lo real.

2 El juego de documentalidad y dramatización:

El recorte de realidad que sostiene *Tarnation* articula la alternancia entre secuencias de material documental del transcurso de la propia vida de Caouette (las fotografías, las grabaciones, la TV, etc., material reunido por veinte años) y secuencias dramatizadas teatralmente (como las escenas de la llamada al hospital, el director vomitando, la reunión con su padre, o su testimonio confesional final). Junto a ello, un narrador omnisciente hace su entrada secuencial vía leyendas (textos sobreimpresos) para dar dirección a la

articulación del fragmentario montaje dado.

En esta línea, es posible distinguir una cierta ambigüedad de la imagen representacional. Ambigüedad que transita entre la imagen-documento y la imagen-dramatizada *a posteriori* (en nuestra lectura, las leyendas también pueden ser consideradas como dramatizaciones). Mecanismo representacional que refiere tangencialmente a la verdad –o verosimilitud- de la imagen, donde la evidencia de la imagen registrada bajo el estatuto de lo documental adquiere densidad narrativa por vía de la adecuación de ésta a partir de los testimonios producidos expresamente para la cámara y las inscripciones-leyenda. Un procedimiento que actúa, para el caso, como régimen de validación confesional-representacional.

3 El título del filme:

Tarnation conforma una unidad que, como sistema de palabras, convoca una primera relación de lectura auspiciada por el choque de significación. Significante-significado se relacionan críticamente ya en el título del filme. La palabra que lo nombra contiene ya sea el enigma, ya sea la apertura a múltiples relaciones disponibles. Todas posibles y ninguna acabada. No es casual encontrar foros en la red donde se discuta la aproximación del término:

“Can you shed some light on the meaning and origin of "tarnation"? It isn't even listed in my dictionary.

The exact meaning of tarnation is hard to pinpoint, because it's used as an oath in relatively vague constructions. But in many cases, "hell" or "the devil" would be a good substitute. It can be used as an interjection (just "Tarnation!," like "damn!"); as an intensive in various ways ("What in tarnation are you talkin' about?"); as a substitute for "hell" or "the devil" ("Well, tarnation strike me!"--James Joyce, *Ulysses*); as an adjective meaning 'damned' ("I'm in a tarnation hurry"); or as a vaguely intensive adverb like "damnably" ("He's tarnation bad").

Tarnation is probably a blend of tarnal, which is a dialect pronunciation of eternal and which was used as a mild oath, and darnation, a euphemistic variant of damnation. ("Darn" itself is also a euphemism for "damn"; its origin is obscure.) Tarnation is originally and chiefly an

Americanism. It is first attested in the late eighteenth century in New England.²” (WORDS@RANDOM, [en línea] Fecha de consulta: 10 de enero, 2008).

La red omnisciente y anónima da sus propias aproximaciones al respecto. Nosotros, en nuestra lectura, hacemos lo propio. Seguimos la derivación y articulación del término *Tarnation* por vía de la descomposición y relación del vocablo inglés con sus semejantes ingleses:

TAR	alquitrán.
TO TAR	alquitranar.
TARNISH	deslustre, empañamiento, mancha.
TO TARNISH	poner negro, empañar, deslucirse, manchar.
TARRY	Embreado, sucio.
TO TARRY	detenerse, estar, demorarse, entretenerse.

Así las cosas, si el sentido encriptado del vocablo original que da título al filme ya es un enigma, la traducción hace lo suyo.

Tarnation pone sobre la mesa –sobre la pantalla- la crisis de referencialidad de la lengua-lenguaje, en el que hace su entrada el carácter sobredeterminador y multisignificante de esta lengua humana que, hablando de una cosa, habla de muchas cosas; al tiempo que hablando de muchas cosas, habla, también, de sí misma y de su propia imposibilidad.

En ésta, nuestra obcecada tarea de significación, sería posible ensayar que *Tarnation* se instala, de entrada, bajo coordenadas de lectura relacionadas con la mancha. Y el detenimiento, precisamente, en esa mancha [de tinta, de impresión, de fotografía, de residuo, de ruina] que emerge de la oscuridad –densidad- e imposibilidad de la propia vida y su inscripción.

4 La recurrencia de síntesis argumental que encontramos en distintas sinopsis disponibles del filme:

Sinopsis-textos que llaman la atención bajo la reiterada determinación del sentido de lectura del filme. Un filme cuyo centro aparenta ser, por obra de los textos que lo definen y resumen, “la familia disfuncional”.

El filme mismo se instala como un objeto representacional de catarsis y redención, donde: “Haciendo cine, Caouette se reinventó a sí mismo” (LABUTACA.NET [en línea] Fecha de consulta: 3 de enero, 2008), montando un torbellino psicodélico para: “tracer le portrait d'une famille américaine éclatée par de multiples crises mais réunie par la force de l'amour.”³ (ALLOCINE.COM [en línea] Fecha de consulta: 3 de enero, 2008) y en donde la puesta en forma final se posiciona como: “a documentary at heart (...) Caouette's devastating yet hopeful vision becomes a haunting and beautiful examination of the restless soul of America”.⁴ (ULTIMATE DVD [en línea] Fecha de consulta: 3 de enero, 2008).

Reinvención del sujeto. Reunión de una familia por la fuerza del amor. Una bella revisión del alma inquieta de América... Tres provocativas determinaciones críticas que gatillan nuestro interés, precisamente, de análisis crítico de la obra.

La producción ejecutiva del filme a cargo de Gus Van Sant y John Cameron Mitchell conlleva una puesta en forma de la obra/objeto como tal en el mercado, acto que determina –o patrocina- su valoración y modo de circulación al interior de ésta, para el caso, nuestra cultura. Avalado por los nombres que lo anteceden, la realización, distribución, masificación e incluso la crítica auspiciosa y mediática que obtuviera este filme primerizo de Caouette vienen, ya de entrada, salvaguardados por la canonización industrial. Lo anterior alerta la mirada crítica respecto de la representación artística y la red que tal representación solicita para adoptar presencia en el mercado industrial masivo.

La renovación estructural narrativo-técnica (y técnica-narrativa)

Caouette se autoregistra en escenas cotidianas y dramatizadas desde la edad de once años,

pero dicho autoregistro sólo cobra carácter narrativo representacional veinte años después, con *Tarnation*, en donde los fragmentos cobran unidad y en donde el proceso de simbolización es la estructuración tardía del sujeto, para el caso, de Caouette.

En esta línea, es posible leer que la consigna representacional que pone en forma el filme es recomponerse, representarse, reflejarse ortopédicamente unitario en el espejo invertido de esta construcción autodocumental que es *Tarnation*.

En términos operativos formales, las dos horas y media iniciales del filme fueron recortadas a 88 minutos en su versión comercial final que se encuentra hoy en circulación. Mantengamos en alerta la precisión de que tal recorte en el filme fue realizado no por una decisión originaria del realizador –de hecho, el filme original de 2 horas y media fue recortado inicialmente a 2 horas para presentarse en el *MIX Film Festival* cumpliendo con las reglas de presentación en dicha muestra-, sino por la premura para presentar el filme en el *Sundance Film Festival 2004*, donde el requerimiento de exhibición era, esta vez, de 88 minutos. Tal condición de disposición al recorte que asume el filme deviene un indicador respecto de las condiciones de duplicación, adecuación y reproducción técnica que acepta la obra/objeto de representación cinematográfica “documental” contemporánea. Junto a ello, con un costo publicitado de US\$ 218.32 y la edición digital del filme con el software *iMovie* –software gratuito de Apple-, Caouette se reproduce hasta la saciedad y obtiene un producto que cumple técnicamente las reglas de exhibición en el mercado.

Por su parte, la galería de retratos de Caouette adquiere, en la exposición, valor de circulación. Un valor, claro está, que evidentemente habría que interrogar respecto de cuál es el valor que la circulación está permitiendo por sobre la circulación misma del objeto en cuestión. *Tarnation* circula ¿pero qué circula allí?

En un nivel de autoconciencia inusitado, el propio Caouette declara:

“Filmer n'a jamais été seulement pour m'amuser. C'était un mécanisme de défense. C'était une question de vie ou de mort. Il fallait me défendre contre mon environnement et me dissocier des horreurs qui m'entouraient.

Il est certain que le cinéma m'a sauvé la vie. Si je ne devais pas manger ou dormir, je travaillerais sur des films jour et nuit. Dans le métro pour me rendre à Manhattan, mes écouteurs sur les oreilles, je vois, gravées sur chaque visage, des épopées mythologiques.⁵” (CAOQUETTE, [en línea] Fecha de consulta: 9 de enero, 2008)

Asumiendo que lo contingente deviene necesario sólo después, y siempre a condición de la gradual elaboración del sentido del evento, es evidente que dicha declaración sólo puede ser realizada *a posteriori*, bajo la operación del despliegue gradual de una posibilidad de sentido que solicita la propia inscripción del sujeto involucrado en la representación.

Es cierto que el cine me salvó la vida, declara Caouette, y en tal afirmación se deja entrever un nivel de autoreflexión y autoreflexividad en el que lo jubiloso transcurre por vía de la reproducción aut documental. En el lienzo de la pantalla. En el espejo. En el reflejo invertido que se encuentra más allá del sujeto y que, sin embargo, lo constituye en la imagen unitaria que reconstruye “técnicamente” de sí.

Bajo estas condiciones, la emergencia de la materialidad que hemos distinguido y puesto sobre aviso puede ser discutida a partir de la época de la reproductibilidad técnica, época que –desde Benjamin hasta nuestros días- se vuelve problemáticamente sobre las actuales condiciones disponibles de reproducción; condiciones técnicas contemporáneas donde aquella disponibilidad de la obra de arte a ser reproducida a la que aludía Benjamin en su momento (1973: 18) se vuelve ya no sólo de cara a la obra/objeto sino de cara al individuo, en donde nos encontramos con la, diríamos, “muy moderna” disponibilidad de la identidad a ser reproducida.

En términos estructurales, la particular –y azarosa- articulación narrativa proporcionada por el montaje se afana en organizar residuos/huellas de y para una realidad posible. Representación que bordea [siempre el borde, el impreciso límite infranqueable, jamás el centro] precisamente lo real y que devela la ilusión que sostiene la misma representación que acude en el lugar de la presentación imposible (de la cosa, de lo vivido, de la existencia, de lo real).

Las explosiones caleidoscópicas que intervienen, cada tanto, la estructura unidireccional, equivalen a una suerte de pseudo atentado temporal. Dicho de otro modo: las explosiones caleidoscópicas son ilusorias. Un instante, apenas, en la estructura de la conciencia narrativa organizadora del total. Relevadas las explosiones, se cuele el rastro de la progresión unidireccional y en avance.

Y es que en *Tarnation* nos encontramos ante una representación aut documental narrativa que insiste, obcecadamente, en reconstruir linealmente la propia historia de Caouette. Esa pequeña ficción que el realizador se cuenta y nos cuenta, escrita desesperadamente sobre la forma transitoria y mortal que es la naturaleza.

Por su parte, las fotografías y grabaciones familiares, personales, íntimas, que dispone Caouette en *Tarnation* dirigen la interrogación crítica respecto del valor cultural *versus* el valor exhibitivo (Benjamin, 1973: 28) que asume en este caso el objeto/reliquia familiar –y sólo familiar- en una representación que se dispone en el mercado industrial como obra/objeto de representación cinematográfica contemporánea en la que la intimidad ha sido transada por la exhibición: el objeto/reliquia familiar deja su lugar consagrado [el último cajón –quizá- de la mesa de noche; la caja de cartón –quizá- perdida y desvencijada en el fondo del closet de la habitación] y asume condición de reproducción y circulación.

La fórmula es técnica:

Fotografías | Reliquias | Restos | Residuos | Caja | Closet | Habitación.

versus

Técnica | Reproducción | Pantalla | Exposición | Circulación | Mercado | Visibilidad.

Con estos antecedentes, es posible distinguir que la estructura narrativa de *Tarnation* transita sistemática y problemáticamente entre desechos y ruinas. Una identidad –la del realizador, la del personaje, la de la obra, la de la representación- forjada sobre anacronías y desperdicios. Y una historia que se vuelve técnicamente posible vía la reactualización mecánica, la reproducción técnica y la duplicación de residuos/huellas en una estructura de

sentido con sentido lineal.

Del desgarrar de una de las escenas iniciales (la escena dramatizada de Caouette llamando al hospital para enterarse que su madre sufrió una sobredosis de litio), pasamos a las múltiples imágenes de registro documental para retomar luego, ya hacia el final, fragmentos de la misma escena dramatizada de la llamada telefónica al hospital.

La cuestión no es menor. Esta estructura alerta respecto de la condición de dramatización, de puesta en escena técnica-teatral post registro documental que solicitan los residuos documentales originales para su puesta en forma narrativa audiovisual industrial.

En la misma línea, siempre hacia el final, nos encontramos con la escena –en nuestra lectura, escena dramatizada- de madre e hijo corriendo al borde del mar en un final feliz que distinguimos, francamente, como un final que ha sido a todas luces violentado: escena que ha sido dispuesta deliberadamente hacia el final del filme y que ha sido producida dramática y teatralmente a la manera de una postal de *souvenir*.

Dudoso cierre para este aut documental de Caouette. Habría que dudar no sólo del final feliz, sino principalmente de las imágenes tipo postal. No precisamente por la imagen de felicidad que éstas promueven, sino porque la felicidad en esa postal es una felicidad técnica: la escena ha sido deliberadamente encuadrada y producida para el registro de la cámara que luego la difundirá en su condición esperanzadora como postal.⁶

La pantalla en la que el sujeto –aquí, el aut documentado Caouette- finalmente se refleja, adopta la condición de un espejo roto que ha sido restaurado precariamente por vía de la intervención técnica y teatral. Precariedad que es posible leer bajo la agotadora emergencia múltiple de la materialidad y la necesidad de incorporar escenas teatralizadas de articulación, vía por la cual la restauración final que pone en forma el filme aut documental se lee como violentada.

Conclusiones

En *Tarnation* no sólo la técnica aparece naturalizada, sino que el reflejo lo mismo.

En una entrevista realizada por Rebecca Murray a Caouette, disponible en el portal web About.com subsidiario del *New York Times Company* (MURRAY, [en línea] Fecha de consulta: 10 de enero, 2008); la escena de conversación y, digamos, de razonamiento que proporciona la instancia de la entrevista adopta una condición crítica.

Afirma la periodista a Caouette (el subrayado es nuestro):

“You used your camera to get to the truth about your life and your family. I’m wondering if you could have just put the camera down and talked to let’s say your grandfather, or did everything always have to be through the camera to distance yourself?”.⁷

A lo que Caouette responde (los subrayados son nuestros):

“It would depend a lot on the subject matter. I was always using the camera as some sort of quasi-defense mechanism or a weapon of some kind to ultimately make sense of everything, just a lot of the stuff that I was being subjected to. And it was just a way to validate things. It was more of a confirmation. “Is this really happening? Pinch me if this is really happening.” Or, “This is so spooky and I’m alone in this situation. If I document it maybe I can look back on it and piece things together.” Because you know documenting things sometimes can enable you to hold onto memories, which I’m really into. I love the idea of holding onto moments”.⁸

Reparo en este diálogo por cuanto en él se produce un movimiento contradictorio, desde la misma pregunta que es planteada a Caouette, hasta la respuesta que éste ensaya.

Este “utilizar la cámara para encontrar la verdad” que introduce la periodista –contraparte de Caouette-, plantea un contrasentido desde el momento en el que nos encontramos ante una verdad que es susceptible de ser recogida y aprehendida técnicamente, vía la prótesis mecánica de visión que el sujeto adopta en su propio registro. De modo que esa verdad que

el sujeto encuentra, se encuentra en el lugar de la reproducción y de la representación y le es estructuralmente exterior.

En aquel “utilizar la cámara para encontrar la verdad” habría que distinguir no sólo la prótesis mecánica de visión -mágica prótesis capaz de hallar técnicamente la verdad-, sino la preeminencia que adopta la imagen reflejada. Para construir sentido. Construir sujeto. Construir unidad.

Por su parte, la cámara, para Caouette, se convierte, en sus propias palabras, “en un mecanismo de defensa para darle sentido a todo”. Y el “todo”, aquí, es la construcción narrativa que el sujeto hace de sí en una unidad violentada vía la técnica que utiliza (tanto de registro como de montaje).

“Usted sabe –dice Caouette-, documentar las cosas a veces puede hacer que uno guarde recuerdos, recuerdos de los que uno fue parte. Me gusta la idea de guardar momentos”. Surge, en ello, la necesidad no sólo de registrar, sino de quedarse en la cosa, guardar momentos, construir memoria, construir cuerpo, construir sentido, construir historia y -con ello- posibilidad. Posibilidad que se mueve, siempre problemáticamente, entre la transitoriedad y la inscripción.

Con los alcances que hemos realizado, *Tarnation* puede ser leído, en el trayecto, como una suerte de desvalimiento y angustia del cuerpo fragmentado (Lacan, 1949), situación que es subvertida técnicamente bajo la condición de autoreflejo que proporciona la construcción imaginaria del aut documental.

El resultado es la historia que el aut documental recompone y que refleja en el lienzo de la pantalla-espejo. Una imagen del cuerpo como totalidad –ese cuerpo que configura, aquí, al sujeto-, que es anticipada, para el caso, técnicamente, y que reemplaza la angustia fundamental del cuerpo fragmentado: El hombre fabrica su doble y confía su aprehensión unitaria al reflejo.

En esta línea, es posible ensayar la noción de “estadio del espejo autodocumental” que en nuestra era de la reproductibilidad técnica posibilita y promueve la técnica contemporánea. Complejo mecanismo en el que el mundo explota no sólo representacionalmente, sino material y técnicamente en un registro indiscriminado y desesperado de fragmentos de realidad.

Noción de sujeto constituido por la angustia, la falta, la ausencia. Y en donde las posibilidades de registro disponibles en la actualidad vienen en auxilio del fantasma de hombre que es en pro de construir y representar, al otro lado del espejo, en la exhibición industrial provista por las redes y pantallas de difusión contemporánea, la experiencia perdida de una identificación fundamental: La conquista de una imagen especular de sí.

Tarnation se construye como una imagen especular hecha de fragmentos y de ruina, de montaje y de cartones-leyendas, de espasmos de realidad y de espasmos de técnica que acuden en auxilio del fantasma de hombre que era (el invisible) para producir al fantasma de hombre que es (el reproducido).

Reprodúcese y anda, dijo la voz.

Y la técnica acudió al fantasma de hombre en su auxilio.

Y auxilió, pues, su ilusión.

Lo reprodujo.

Referencias

Allocine.com [en línea] <http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=55775.html>

Fecha de consulta: 3 de enero 2008.

Benjamín, W. (1973). *Discursos Interrumpidos I*. Madrid. Taurus Ediciones

Caouette, J. En: *Secrets de tournage. Tarnation*. [en línea]

<http://www.allocine.fr/film/fichefilm_gen_cfilm=55775.html> Fecha de consulta: 9 de enero, 2008.

Lavutaca.net - revista de cine [en línea]

<<http://www.lavutaca.net/films/29/tarnation.htm>> Fecha de consulta: 3 de enero, 2008.

Lacan, J. *El estadio del espejo como formador de la función del yo (je)*. Comunicación presentada en el XVI Congreso Internacional de Psicoanálisis, en Zurich, el 17 de julio de 1949. [en línea] <<http://www.galeon.com/elortiba/lacan5.html>> Fecha de consulta: 6 de enero, 2008.

Murray, R. En: Interview with Jonathan Caouette, [en línea]

<<http://movies.about.com/od/directorinterviews/a/tarnation101504.htm>> Fecha de consulta: 10 de enero, 2008.

Ultimate DVD [en línea]

<http://www.ultimatedvd.org/en/trailers/details.aspx?trailer_id=2142859440> Fecha de consulta: 3 de enero, 2008.

WORDS@RANDOM [en línea]

<<http://www.randomhouse.com/wotd/index.pperl?date=19961218>> Fecha de consulta: 10 de enero, 2008.

Filmografía |

Caouette, J. *Tarnation*. USA. 2003. DVD. 88 min. Fourfilms, distribuidor en Chile.

¹ Diseñadora, Licenciada en Estética y Diplomada en Estudios de Cine; Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister en Artes con mención en Teoría e Historia del Arte, Universidad de Chile. Desde el año 1992 a la fecha: Docente Escuela de Diseño PUC, Chile. Área de investigación y enseñanza: Diseño y Narrativa Audiovisual. El año 2005 crea, diseña y produce el concurso "Micrometrajés de Campus", concurso anual organizado desde la Escuela de Diseño PUC, Chile. Más antecedentes en: www.micrometrajésdecampus.cl y mparadap@uc.cl

² Trad. "¿Pueden darme alguna luz acerca del significado y del origen de "tarnation"? Ni siquiera aparece en mi diccionario.

El significado exacto de tarnation es difícil de pesquisar, porque se usa como un OATH en construcciones relativamente vagas. En muchos casos, "infierno" o "el demonio" sería un buen sustituto. Puede ser usado como una interjección (solo "Tarnation!", como "maldición!") así como intensivo en distintos sentidos ("¿De qué demonios estás hablando?"); como un sustituto para "infierno" o "el demonio" (...) Tarnation es probablemente una mezcla de tarnal, que es una pronunciación dialéctica de eternal y que fue usada como una suerte de maldición suavizada, y darnation, una variante eufemística de damnation. ("Darn" mismo es también un eufemismo para "damn"; su origen es oscuro.) Tarnation es original y principalmente un Americanismo. Fue primeramente atestiguado a fines del siglo dieciocho en Nueva Inglaterra."

³ Trad. "trazar el retrato de una familia americana bombardeada por múltiples crisis pero reunida por la fuerza del amor."

⁴ Trad. "un documental del corazón (...) la devastadora y sin embargo esperanzada visión de Caouette se convierte en una obsesionada y bella revisión del alma inquieta de América."

⁵ **Trad.** “Filmar no era solamente para entretenerme. Era un mecanismo de defensa. Era una cuestión de vida o muerte. Necesitaba defenderme de mi entorno y dissociarme de los horrores que me rodeaban. Es cierto que el cine me salvó la vida. Si no tuviera que comer o dormir, trabajaría en películas día y noche. En el metro que me lleva a Manhattan, con mis audífonos en los oídos, veo, grabado en cada cara, epopeyas mitológicas.”

⁶ La escena de la playa es seguida de la escena de cierre, en la que nos encontramos con la madre durmiendo en el sofá y con Caouette que dispone la cámara para ser registrado por su novio en diversos planos que cubren el trayecto que el mismo Caouette recorre desde las escaleras hasta el sofá para arropar a la madre y luego, en un plano muy cuidado, recostar su cabeza junto a la de ella. La escena transcurre con el sonido sobreimpreso de la voz de la madre en la contestadora telefónica pronunciando un parlamento de consejos de vida esperanzadores para el hijo.

⁷ **Trad.** “Usted utilizó su cámara para encontrar la verdad acerca de su vida y su familia. Me sorprende que haya podido sólo poner la cámara allí y hablado para permitir que su abuelo dijera y contara, ¿o tuvo que pasar todo a través de la cámara para que usted pudiera distanciarse?”

⁸ **Trad.** “Dependería mucho de lo que está sucediendo. Siempre usé la cámara como una suerte de mecanismo de defensa o como un tipo de arma para darle finalmente sentido a todo, a todo lo que estaba expuesto. Y fue sólo un medio para validar las cosas. Era más bien una confirmación. “¿Esto está realmente pasando? Pellizcame si esto está realmente sucediendo”. O, “Esto da tanto miedo y estoy solo en esta situación. Si lo documento es posible que pueda mirar atrás y reconstruir las cosas. Porque usted sabe, documentar las cosas a veces puede hacer que uno guarde recuerdos, recuerdos de los que uno fue parte. Me gusta la idea de guardar momentos.”