

laFuga

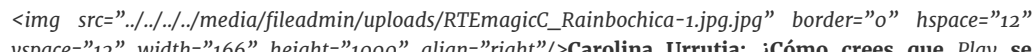
Conversación/Entrevista a Alicia Scherson

Por Carolina Urrutia N., Iván Pinto Veas

Tags | **Cine de ficción** | **Afecto** | **Espacios, paisajes** | **Estética del cine** | **Festivales** | **Representaciones sociales** | **Lenguaje cinematográfico** | **Chile**

Carolina Urrutia Neno es académica e investigadora. Profesor asistente de la Facultad de Comunicaciones de la Universidad Católica de Chile. Doctora en Filosofía, mención en Estética y Magíster en Teoría e Historia del Arte, de la Universidad de Chile. Es directora de la revista de cine en línea laFuga.cl, autora del libro *Un Cine Centrífugo: Ficciones Chilenas 2005 y 2010*, y directora de la plataforma web de investigación *Ficción y Política en el Cine Chileno* (campocontracampo.cl). Ha sido profesora de cursos de historia y teoría del cine en la Universidad de Chile y la Universidad Adolfo Ibáñez y autora de numerosos artículos en libros y revistas.

Junto a Alicia, analizamos algunos temas de *Play* (2005), su ópera prima, que se estrenó hoy en las salas nacionales y que viene antecedida de varios premios de festivales extranjeros. Lo que descubrimos, fue a una directora lúcida y autoconciente.


Carolina Urrutia: ¿Cómo crees que *Play* se inserta en el contexto actual de producción del cine chileno?

Alicia Scherson: Cuando estaba armando *Play*, no me sentía conectada con ninguna película chilena, desde *Palomita blanca* (Raúl Ruiz, 1973) y algunos documentales. Tampoco conocía a nadie, ni era miembro del medio, ni trabajaba en cine, entonces tenía una postura que, por un lado, lo hacía más difícil, pero que también lo hacía más ligero, libre de ataduras, para hacer lo que quisiera. Y esta película está toda armada sin referencias concretas dentro del cine chileno, ni de historia ni a nivel de modelo de producción . Yo trabajé con una productora que nunca había hecho ficción, con una empresa argentina que nunca había trabajado en Chile, con un formato que nunca se había filmado. Todo fue con ganas de hacerlo distinto, pero también por necesidad, porque tampoco tenía la manera Standard. Se fue todo armando en el camino. En ese sentido se inserta como una cosa nueva. Yo realmente creo, si lo pienso para atrás, que empezamos un poco de cero.

C.U.: ¿Cómo ves tú el tema “Santiago” en tu película. ¿Es un retrato...?

A.S.: Yo creo que sí, a pesar de que no tiene nada de naturalista, es un retrato subjetivo. Mi subjetividad, y en algún momento la subjetividad de los personajes, dicen mucho. He leído que el Santiago de *Play* es tan colorido, como si estuviese adornado... y la verdad es que no está nada tratado, simplemente, un plano de los créditos del principio que resume un poco esa idea y que es uno de los primeros planos que yo tenía en la cabeza, que había fotos de eso de hace años atrás... ese edificio de Abastible, en el Barrio Brasil, que está pintado entero de naranja, pero que es latón pintado naranja. No es una versión romántica de Santiago... que sí tiene colores. Es una cuestión de metal en barrio Brasil: es un latón pintado naranja con el personaje cruzando. Yo creo que ahí, tiene esta fuerza de los colores, están buscados lugares con colores, pero yo creo que la fealdad de Santiago está metida. Y desde ahí hay una cuestión con los audífonos. Santiago tiene esa cosa de que hay días que te encanta y días que lo odias. Y esta cuestión de tener un soundtrack, de repente todo te parece distinto, o eso, estás deprimido, y lo ves de otra manera.

C.U.: En primera instancia *Play* pareciera una topografía emocional. Este tema de la música que está presente, ligada a una suerte de sentimiento del “estar”...

A.S.: Es subjetivo de cada momento del personaje. Cristina sin audífonos versus Cristina con audífonos. Cristina espionando, cómo ves la ciudad cuando espías, o cuando admiras a la otra mujer, que todo te parece tan glamouroso, o lo mismo Tristán, cuando va caminando cuesta arriba. Este vía crucis de ir subiendo la montaña hacia el barrio alto. Son todas visiones subjetivas... y quizás la parte más documental es la parte de la Estación Central, pero que está enmarcado en la locura de este tipo que está pegado en la cabeza...

C.U.: Retrato y no retrato. El realismo, pero que es irrealista finalmente. Muchas veces uno busca el retrato realista de lo que tiene que ser esta ciudad, y claro, no es así. Está la interferencia, está el director. En tu película hay mucho énfasis en la apuesta de dirección.

A.S.: Bueno, yo creo que de fondo a todo nivel en la película está un escepticismo mío que se pueda hacer algo realista. Para mí esa es la base teórica. No hago documental por lo mismo. El único documental que he hecho tenía voz en off, negando totalmente la posibilidad de tener una visión objetiva o realista. Y frente a eso, tampoco me importa mucho la identificación, o sea que la gente se identifique con el personaje, que se sienta uno con la historia... tampoco es algo que me preocupe mucho.

C.U.: Pasando a otro tema. ¿Qué crees que vieron la crítica extranjera y los festivales extranjeros en tu película? Pensando un poco en las críticas que te hicieron...

A.S.: Creo que depende quien. Hay una crítica en *Variety* en que leen la película como de clase, total de clase. A mí me gustó ese comentario porque es bueno, si a la gente le gusta la película a mí me gusta que le guste. Ahora, si la leo objetivamente, estoy en desacuerdo, no me parece una película social en un sentido tan político como le quería dar ella. Ahora sí está ese elemento. Hay comentario social que es inevitable, hay clases sociales distintas. Pero yo le discutía mucho a eso, la cuestión de que todo cineasta latinoamericano, está entregado a ese paternalismo de los europeos, de los fondos y de la manera en como ellos te quieren o no acoger.

C.U.: Pero cuando hablan de realismo mágico...

A.S.: Yo creo que saben poco no más, creo que saben poco, porque para nosotros el realismo mágico es una huevada que nos da alergia y que sabemos muy bien qué es lo que significa y es algo muy concreto. Yo creo que para los gringos menos....

C.U.: Haciendo la conexión con los personajes, ¿cuál es la opción por elegir a esta niña mapuche y a este tipo de clase media alta? ¿Cuáles son los referentes para estos personajes?

A.S.: Porqué no, porqué no podía ser mapuche... fue una opción un poco arbitraria. Claramente tenía una gracia, que como ejemplo de esta mezcla cultural era tan didáctica que funcionaba bien: una mapuche identificada con una heroína de video juego japonés. La cuestión mucho más gráfica, la mezcla, que si fuera una chilena con descendencia alemana. Por otro lado me encantan los subtítulos. Está el viejo que es de origen húngaro... es decir, Santiago no es Nueva York, pero en la lista del colegio hay tres apellidos españoles. Esa sensación de inmigrante con tu propia ciudad, distancia con la ciudad, lo da mucho más una persona que viene del sur.

C.U.: Y con esos personajes, con la ciega, el mago... ¿hay un tema con eso?

A.S.: Personajes más ridículos... si yo la verdad es que no puedo acordarme porqué es ciega la ciega, porqué se desarrolló de esa manera, tenía ganas de que la casa donde llegara Tristán fuera una casa de familia, pero una casa un poco inhóspita, de cierta manera. Hay un tema en la película, de las vidas que nos armamos, de las vidas cinematográficas, de los cuentos de personajes que jugamos. Y hay como niveles de personajes, la Cristina, como está tan solita, tiene un personaje muy simple y su alter ego... Aline tiene su total personaje, de chica glamourosa, y mientras más te vas metiendo, mas rebuscados son estos personajes, y en este espionaje que hace Cristina va mirando todas estas opciones de personajes y finalmente no se queda con ninguna. Ella no cambia tanto. Estas vidas son como falsas, como cuáticas, exageradas...bueno, no sé porqué mientras más arriba te vas yendo más complicadas se van haciendo.

C.U.: Entendiendo que uno de los ejes es el cruce, está también el tema de las clases sociales... todo un sistema de proyecciones de clases sociales, de arriba hacia abajo y de abajo hacia arriba, digamos.

A.S.: En el caso de *Play*, no hay movilidad social, y en ese sentido, si hay un comentario duro político, o no sé... no hay esperanza en esa película... De hecho, la mina, que es el único diálogo como explícito de la película, que a la única persona que no le gusta es a mi co productora francesa, que encuentra que pierdo la sutileza, y es verdad, es un diálogo sin ninguna sutileza, es el diálogo del cementerio. Cuando ella dice, "sí, hijos pobres". Es un momento en que la película se hace completamente clara, está dicho *in your face*.

C.U.: Y está dicho así y está también puesto a partir de los obreros.

A.S.: Somos mundos distintos, no hay posibilidad de moverse, esta mina por más que se vista... no.

C.U.: Pasando a otra cosa, qué pasa con la ironía, entendida como una suerte de autoconciencia de obra. En general el cine chileno es muy poco autoconciente...

A.S.: Yo creo que hay un susto de la gente en general, no sólo en Chile, lo que pasa es que acá se hace menos cine, porque el cine es muy caro, entonces como que la identificación lleva espectadores al cine y atreverse a salir de la identificación es un riesgo que implica lucas y esfuerzo de gente. Y por eso lo que hablábamos el otro día, que a mi me parece que el cine está tan atrás con respecto al teatro , a la literatura, la pintura. Claro, es verdad que tiene menos años, pero las películas que suelen salir no son ni siquiera comparables a los best seller de aeropuerto. *El código da Vinci* tiene más complejidad que la mayoría de las películas. En el fondo se invierte la narrativa. Cuántos libros que compras en el Jumbo y puede ser una novela totalmente posmoderna, que empieza por el final y que tiene catorce narradores. En cambio las películas son todas lineales... el cine va súper atrasado. Y eso a mi, ese cine me da una lata espantosa, como espectadora y como directora.

C.U.: Ahí está un poco el chiste, en el sentido que uno trabaja con una estructura, un punto de partida de un guión, pero es la forma en que tú te acercas, la forma específica, está el desmarque, el distanciamiento, y algo más que eso también: es la visualidad, son los guiños, son una serie de elementos que... incluso la forma en que están estas paradojas son los acontecimientos, como falsos. Y la película juega entonces con esa falsedad...

A.S.: Claro, confiando que la gente... hay otras películas así, libros así, yo como espectador prefiero ver eso, prefiero que sepan que yo sé, yo sé que tu sabes e igual podemos estar tristes porque cuando se muere es triste. Y cuando se muere el viejo en la película es triste. Y que yo te esté diciendo: esto es una película, esto es falso, la cámara está puesta aparatosamente, todo lo que quieras para sacarte de esa identificación, no impide, espero yo, que te sientas triste porque se muera alguien. Porque la muerte es triste. Pero ese es el desafío. Yo creo que hay gente que esta película lo deja frío. Sin riesgo. Pero ponte tú, yo lloro con *Life Aquatic* (Wes Anderson, 2004), otra forma de películas con las que podemos contactar...

Como citar: Urrutia, C., Pinto Veas, I. (2005). Conversación/Entrevista a Alicia Scherson , *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2019-12-11]
Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/conversacionentrevista-a-alicia-scherson/75>