

## Alicia Scherson, la ciudad y las alcachofas

por Ricardo Greene\*

La recientemente estrenada “Play” se tiende como un puente entre lo mínimo y lo grandioso, entre lo que se dice y lo que se calla, entre lo duramente real y lo asombrosamente fantástico. Una película que muestra Santiago sin mostrarlo, y que nos habla de emociones desgarradoras sin nunca exponer la carne de las heridas. En una anónima tarde santiaguina Ricardo Greene, director de **bifurcaciones**, almorzó con Alicia, directora del film. Esto es lo que conversaron.

**Ricardo Greene:** “Play” es una película muy paradójica. La imagen que construye de Santiago, por ejemplo, es una imagen indecisa. Por un lado tenemos una ciudad estática, sin movilidad, sin oportunidades, una ciudad prácticamente congelada. El que los personajes casi no hablen, por ejemplo, nos puede llevar a preguntarnos si no hablan porque no quieren, porque no es necesario, o porque no tienen quién los escuche. Pero por otra parte está también la imagen de un Santiago bullante, lleno de posibilidades, interacción e interclasismo. Tristán va a tomar a un bar de mala muerte, muy lejos de donde vive. Es un personaje que no se mueve por sus barrios. Por otra parte los protagonistas, que son de condiciones muy distintas, se encuentran en las calles. Eso configura un mapa distinto.

**Alicia Scherson:** Pero se encuentran por la premisa de la película. Justamente la premisa es esta ilusión de movimiento, de movilidad, a la que finalmente la ciudad no responde.

**RG.** Pero la ciudad permite el encuentro, no es la ciudad clausurada que aparece en películas como “Caluga o menta” o “Mala leche”.

**AS.** Yo creo que en el fondo la excusa de la película, el maletín, es lo que permite ese paso, que Tristán vaya a un barrio al que nunca ha

ido. Pero ojo, que es un lugar donde no sabe cómo actuar... porque el tipo llega al bar pidiendo un vodka.

**RG. No conoce los códigos...**

**AS.** Claro, y esas cosas ocurren por la película, no son cosas que estén pasando siempre. Lo mismo ella. Cristina también vive eso por la narrativa. Tiene que pasar algo para que se detone esta especie de prueba o de ilusión de un Santiago intercambiable y más plástico, y que al final... bueno, ahí depende como leas el final. Pero para mí el final sí termina siendo muy estático: las cosas terminan siendo todas iguales, salvo internamente.

**RG. Así que para ti la historia es una excepción...**

**AS.** Si, la movilidad social es eso... no sólo en Santiago, en toda Latinoamérica.

**RG.** Puede ser que en “Play” no haya movilidad, pero las alternativas tampoco se ven mucho mejores. Te digo esto porque es común que esta desesperanza se contraste con un barrio alto catectado o con un Sur ideal, pero aquí no.

**AS.** De acuerdo, es común ese pesimismo, esa visión individualista de buscar algo que no está en el lugar donde estoy... por eso al final el silbido de ella, que es encontrar una música autogenerada.

**RG. La misma música del principio...**

**AS.** Claro, que ella había abandonado pensando que esta música envasada podía ser mejor.

**RG. Y finalmente vuelve al mismo silbido...**

**AS.** Si, pero ahora con más conciencia. Ahora lo elige, porque sabe más. La próxima vez lo hará mejor. El conocimiento es lo único que se puede ir acumulando. Hay gente que piensa que el final es totalmente pesimista, que ella va derecho a encontrar otro viejo y otro maletín, pero no, yo la veo bien empoderada, bien segura... con más conocimiento, con más

---

\* Sociólogo y urbanista, director revista **bifurcaciones**. E-mail: revista@bifurcaciones.cl

conciencia de cómo funciona el mundo. Esta película es mucho sobre maneras de vivir. Ese es un título que a mí me gustaba pero que nadie me dejó ponerlo, “saber vivir”. Sonaba a teleserie. Pero es algo no trivial, en la ciudad, sobre todo.

**RG. Toda la película es un juego, el mismo nombre lo hace evidente. Eso de jugar a ser otra cosa. Dejando entre paréntesis lo que hablas en el film, ¿crees que Santiago es una ciudad que juega a ser otra cosa?**

**AS.** Yo creo que sí, que se debate entre ser Europa o Buenos Aires y ser Nueva York o incluso Shangai, una ciudad ultramoderna. Santiago es súper inconformista. Y eso es lo atractivo también, la ausencia de tradición literaria o cinematográfica que ayuden a construir ese discurso, el que nadie tenga una idea de Santiago.

**RG. ¿Una ciudad sin rostro?**

**AS.** Santiago no tiene identidad, no tiene sensación de sí misma, no se siente cómoda en ningún barrio. Es más o menos el Bellas Artes, ahora quizás *Sanhattan* o el barrio alto... yo que sé, hay lugares que tratan de sentirse más cómodos consigo mismos. Creo que Santiago no es una ciudad que se sienta cómoda en su personalidad, para nada. Supongo que leíste un libro que yo leí cuando estaba terminando el guión, y<sup>1</sup> que me influenció mucho, *La muralla enterrada*. Ahí se intenta decir que sí hay todo eso, y nos va mostrando y contando, pero tiene que rebuscar ahí con todo para encontrar algo (risas)... ¿Qué *pensai* de ese libro?

**RG. Me parece un muy buen ejercicio, pero también que está escrito como tesis más que como libro. No me agradó mucho la narración... siendo sincero, para ser escritor, me faltó el escritor. En cuanto a su contenido, bien... pero creo que tiene más valor por lo recopilatorio que por lo novedoso.**

**AS.** Sí, es más que nada una recopilación. Pero igual, por ejemplo lo de los jardines para mí fue muy importante al construir la casa de la madre. Esa sensación de los jardines de Santiago es espectacular... yo me crié con mucho verde, y cuando vuelvo los fines de semana a ver a mis papás, es casi como un día de campo.

**RG. Claro, es verde, pero un verde controlado, “lo necesito, pero bajo mis reglas”. Un verde domesticado como el que trabaja Thomas Demand, un artista alemán que están exponiendo ahora en el MOMA.**

**AS.** Ah, sí lo vi. Es impresionante.

**RG. Lo del color de las ciudades es un tema en <sup>2</sup> sí mismo. En “Santiago imaginado” se hizo una encuesta a los santiaguinos preguntándoles cuál era el color de su ciudad. Y por supuesto que el gris fue el color dominante.**

**AS.** Pero eso es un lugar común; “la ciudad gris” es una frase hecha, que se le aplica a cualquier ciudad.

**RG. No creas. La misma encuesta se hizo en otras ciudades, y en casi la mitad no se eligió el gris. Caracas era una ciudad verde. Y si escuchamos a Soda Stereo, Buenos Aires puede ser una ciudad de calles azules.**

**AS.** Sí, puede ser. Hay ciudades blancas también, como Arequipa, creo...

**RG. Leí comentarios que denunciaban lo colorida que aparece la ciudad, hablaban de una cierta cosmetización.**

**AS.** Sí, también lo he escuchado. Hablan de contestar el Santiago feo y marginal de las películas tipo “Los debutantes” o <sup>3</sup> “Mala leche” con este nuevo Santiago más *cuico*, más limpio, más bonito y más colorido. Y está bien, esas

<sup>1</sup> Franz, C. (2001). *La muralla enterrada*. Santiago: Planeta.

<sup>2</sup> Richard, N. y C. Ossa (2004). *Santiago imaginado*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.

<sup>3</sup> Perteneciente o relativo a la clase alta.

son películas distintas. La mía es más luminosa, más diurna... el director de "La sagrada familia" me dijo que la película le parecía filmada en un Santiago de quince años más, le pareció algo futurista. Es un comentario bastante raro. Tenía la impresión de que en quince años Santiago va a ser igual, pero va a haber algo distinto en la manera de vivir.

**RG. Lllaman la atención esos comentarios, es como que la gente pensara que para que Santiago se vea colorido hay que pintarlo.**

**AS.** Hay que pintarlo, claro (risas). Puede ser, pero yo no lo he maquillado. Es interesante esto, porque hay gente que me ha dicho que mostré un Santiago demasiado lindo, con muchos colores. Pero yo estoy mostrando colores que existen, un fondo naranja que puede ser muy vivo, pero que es sólo una lata pintada. O sea, no es una casita maravillosa, naranja o de maderas nativas, es una pared de la oficina de Abastible<sup>4</sup>, que es latón y que está pintada de naranja. Sí, uno puede encontrar que esa cosa colorinche se ve bonito, pero también ves que es un pedazo de lata...

**RG. Que tu película sea más colorida o diurna que la gran mayoría de las filmadas en los noventa puede ser la razón por la que la han comparado con los últimos estrenos chilenos, como "Secuestro" o "Paréntesis".**

**AS.** Bueno, puede ser algo generacional... aunque con "Secuestro" sí que lo encuentro insólito.

**RG. Sí, "Secuestro" es una cosmetización de ciertas piezas de ciudad, un ejercicio de marketing urbano diametralmente opuesto a lo que haces tú. Tú hablas de los espacios mínimos, residuales, cotidianos, pero curiosamente –para bien- sin caer en una mirada pro-patrimonial, del rescate del barrio.**

**AS.** Alguien me criticaba el otro día que no había mostrado ningún lugar icónico de

Santiago, que no se reconocía la ciudad. Pero es que eso ES Santiago. En cualquier caso, Santiago no es una ciudad que tenga muchos de esos lugares. ¿De qué Santiago me hablan? ¿El del barrio del Bellas Artes? ¿Ése es nuestro Santiago, el de las postales? Santiago no es París, no es Buenos Aires. No tenemos esos lugares icónicos. Santiago son esas calles sin salida, esas trastiendas... y de repente encuentras mucha belleza en una esquina, pero te mueves una cuadra y se acabó.

**RG. ¡Pero eso nos da mucha libertad! No tiene la carga de Nueva York o de París. Santiago tiene una plasticidad que le permite jugar a ser cualquier cosa...**

**AS.** Exacto, eso te da mucha libertad. No tener ese peso en el arte... porque en *Baires*, si haces arte o cine urbano tienes que necesariamente plantear si estás de acuerdo o no. Negar Buenos Aires, como en "El bonaerense", es justamente ponerse en contra de una imagen. En Santiago *tenés* mucha libertad para crear, porque creas desde la nada.

**RG. Pero igual se cae en el mismo hoyo. Con toda esa libertad, los cineastas han caído en la ciudad dividida de "Caluga o menta" o de "Taxi para tres".**

**AS.** Creo que eso es injusto. Son películas aisladas, no hay números para hablar de tendencias. *Juntai* cuatro películas y son cuatro con una misma temática... ¡pero son cuatro! Porcentualmente son muchas porque se filman pocas, pero igual son cuatro cineastas que pensaron... es una casualidad.

**RG. Yo no creo que sea una casualidad. Creo que en eso ahí un contacto con un "sentir de la gente". No creo que el cine sea necesariamente democrático, porque siempre es la visión artística de un par de personas, pero también creo que en este caso puede hablarse de una conexión con un sentir común, con una idea de ciudad.**

**AS.** Pero el hecho de que haya habido cuatro películas con tema marginal no quiere decir que la cinematografía nacional de los noventa sea así... hay muy poco números para esas

<sup>4</sup> Empresa repartidora de gas licuado, cuyo color distintivo es un anaranjado brillante.

conclusiones. No tenemos cinematografía, tenemos gente que hace cine. Coincide que fueron cuatro a los que les gustaba el tema de la droga y la prostitución. Lo mismo pasa ahora. Ahora, sí hay algo que nos une a lo que estamos viniendo ahora, que es “el digital”. Creo que hay una cuestión de formato y de relajó con respecto a lo que es el cine, y ahí sí tenemos ciertas coincidencias. Pero tampoco por el hecho de haber mostrado un Santiago más *cuico*, yo y los chicos de “Paréntesis” tenemos necesariamente una unidad creativa.

**RG. No hablo de organización. Puede haber cuatro o cinco cineastas sin ninguna conexión personal, pero si ellos filman películas que tocan los mismos temas, creo que eso está captando una idea compartida de lo que se vive, de las experiencias cotidianas, del territorio común. En los ochenta fue la ciudad más marginal, en los noventa la segregación y la droga, y ahora este Santiago distinto, que se debate entre lo moderno y lo mínimo. Creo que tú te haces parte de eso. Películas como “Play” o “Y las vacas vuelan...” no podrían haberse filmado en los ochenta.**

**AS.** No, es verdad, no podrían. Pero yo creo que las condiciones de producción también son parte fundamental del cine, más que solamente la producción. En los ochenta hicieron cine sólo los publicistas, que tenían plata de sobra, incluyendo al propio Caiozzi. Y salieron algunas películas buenas, pero también salió “La rubia de Kennedy”, que es una película *cuica*, del barrio alto. Yo creo que el modelo y el diseño de producción tienen que ver con los públicos, con las escuelas de cine, con todo lo que rodea el acto creativo puramente, es inseparable.

**RG. Entonces tú crees que si las condiciones técnicas hubieran estado hace quince años, esta película se habría filmado.**

**AS.** No son sólo las condiciones técnicas, es todo el aparato que rodea al cine. Mi película es así porque estuve en Cuba, porque Chile está más conectado y tuve contactos con el extranjero, y además de todo eso porque soy

parte de una generación y tengo mi imaginario y todo eso. Pero creo que en el cine es muy importante separar todo lo que no es puramente creativo; el modelo de producción que rodea a las películas sin duda influye el producto, no se puede negar eso. El otro día en un foro trajeron al director de “Japón”, Carlos Reygadas; él hablaba y hablaba como si fuera finlandés, su sueño es ser finlandés, y él se niega mucho a representar un cierto discurso latinoamericano. Pero andar por el mundo negando eso cuando sus películas son financiadas por Europa no sólo porque son buenas, sino también porque son latinoamericanas, me parece... Es el Tarkovsky mexicano. Y eso para los europeos les produce una onda, un redescubrimiento de Latinoamérica. Y él no se hacía para nada cargo de todo eso, él creía que estaba creando en el vacío, en un limbo, cuando tienen toda la manito buena onda de los fondos públicos europeos, con una mirada paternalista de Latinoamérica. Por eso te digo que todo lo que rodea al cine es parte del cine, y hay que hacerse cargo de él. Especialmente en el cine, porque es un arte caro.

**RG. O sea que reniegas el pensar las películas como obras de arte independientes, con la capacidad que ello nos da para discutirlos y vernos afectados por ellas sin tener en cuenta a su autor o al contexto en que fue creada.**

**AS.** Sí. Es una pena, pero es así. Siempre el cine ha estado ligado a la empresa, y es lo que es.

**RG. Volvamos a la película, y volvamos al juego. ¿Fue Borges una referencia, en esto de jugar a ser otro y de finalmente serlo? ¿O de no ser ninguno de los dos, sino un tercero?**

**AS.** Yo creo que no. Tendría que buscarlo, pero no fue una influencia directa. Hay tanto de dobles y de juegos en el arte, de replicar...

**RG. De juegos que en general son masculinos...**

**AS.** Sí, creo que tradicionalmente es el hombre el que sigue y la mujer la que se deja seguir. La posición del voyeurista, y del que está detrás de la cámara, suele ser masculina. En este caso hay una doble cuestión de roles invertidos porque era yo, una mujer, la que estaba detrás de la cámara.

**RG. Hilando con uno de tus argumentos iniciales, uno podría pensar que esto del juego viene del que en la ciudad, en la sociedad, no hay ninguna salida. Y entonces imaginar es lo único que nos queda. ¿Es la imaginación la única salida?**

**AS.** Creo que sí, los juegos siguen esta misma idea de que las cosas pequeñas pueden ser las más importantes. Yo soy jugadora del todo, de esos juegos con reglas, y de gastar tiempo en un juego que es totalmente autocontenido, que no va a ninguna parte... creo que es tiempo bien gastado. No te voy a hablar de la ausencia de ideales, pero creo que en eso gastamos la vida, y está bien que así sea. Juegas con otros, y te comunicas con otros, y uno se va inventando. Y el cine no es más que otro juego, que otro proyecto. Cristina agarra el proyecto de obsesionarse con esta gente y lo cumple, y yo creo que el modelo del juego es un salvavidas existencial, sin duda.

**RG. Y la película está llena de eso.**

**AS.** Sí, por todas partes. Incluso es autorreferente en eso cuando Tristán y el argentino están tirados sobre la colchoneta, y Tristán le hace un comentario ingenioso y el otro le dice que muy bien, pero que ser ingenioso no sirve de nada. Y obviamente yo estoy del lado de Tristán. La gente que dice que no sirve de nada es el enemigo, los que nos tratan de convencer que hay lugares importantes a los que ir o que hay cosas realmente importantes frente a otras que son tonterías, eso es contra los que uno se está defendiendo todo el rato. Y así me *tenis* aquí un poco angustiada porque a la película no le está yendo bien en taquilla, pero es algo que sé porque no dejan de llamarme los propios

periodistas. Son esas cosas supuestamente importantes, pero que no son las importantes. Y en ese sentido, la película es autoconsciente de la tontería y está llena de chistes tontos, de cosas mínimas.

**RG. Cristina es esencialmente un flaneur, quizás distinta a la Scarlett Johansson de “Perdidos en Tokio”, quien también camina “simplemente buscando”, pero en ese caso desconociendo los códigos. En “Play”, aunque Cristina está recién aborizando la ciudad, da la impresión de manejarse a la perfección. Ella no está perdida en la ciudad, Santiago es su entorno.**

**AS.** Sí, totalmente. Eso es lo que ella hace. De hecho, al final de la película lo dice, “me gusta caminar por Santiago”. Así de simple. Y se va construyendo un Santiago a partir de sus peregrinaciones, de sus pequeñas exploraciones. Y todo, en la mirada de Cristina, podría tener que ver con “Perdidos en Tokio”, pero en esa película está la mirada del turista, la jerarquización de lugares. Scarlett Johansson igual se va al templo, igual jerarquiza ciertos atractivos frente a otros. Y a mí lo que me interesó fue que la mirada de Cristina era una mirada súper democrática, de eso que hablábamos antes. Cualquier cosa puede ser importante o no, y esa cosa no tiene nada que ver con la visión común. Unas escenas que no quedaron después de la edición mostraban a Cristina que recogía estos folletos que te dan en la calle, y en vez de devolverlos los leía atentamente, les prestaba mucha atención al panfleto de *Telepizza* o al catálogo de ropa interior. Todos esos objetos culturales para ella formaban igual parte de su colección de cosas que construían su ciudad, como los *juegos Diana*, los afiches, y todas las cosas que después agrega desde el maletín. Pero ella ya tenía, antes de encontrarlo, esta especie de misión detectivesca de agarrar Santiago pero sin menospreciar, sin dividir entre importante y no importante. No iba a los monumentos. Todo es importante, todo es parte de, todo suma, todo guarda un significado. La película

---

<sup>5</sup> Cadena de juegos electrónicos muy popular durante la década de los ochenta.

está llena de claves pero sólo porque uno las asume como claves. El maletín de Tristán, que puede estar lleno de cosas muy importantes, en verdad está lleno de cosas que se muestran como fallidas, que nos sirven para nada. No sirven más que el folleto de *Telepizga*.

**RG. Es interesante eso, porque algunos críticos han dicho que Tristán está tan vacío que todo lo que él estaba guardado en ese maletín, algo así como ese otro maletín, el que aparece en “Tiempos Violentos” y que guarda el alma de Marcellus Wallace. Por eso mismo uno podía forzar el argumento y decir que al comienzo del film Tristán lo pierde, y se pierde a sí mismo, y que al final lo encuentra, y de alguna manera vuelve en sí, despierta. Igual no estoy muy de acuerdo con esa idea. Él podía haber perdido todas sus pertenencias, pero seguía siendo Tristán.**

**AS.** Cristina tiene la ilusión de que va a conocer a este personaje a través de los objetos, pero en verdad no es así. Los objetos no parecen significar mucho más. Tristán, en todo caso, no pierde sólo el maletín, pierde a su novia también. Y tiene la sensación de que lo ha perdido todo, y efectivamente descubre que no es así. Pero sí, está esa falsa importancia de los objetos, ese fetichismo de Cristina, ella cree que va aprendiendo a través de los objetos que recolecta, pero va aprendiendo en verdad por otras cosas.

**RG. Nuevamente, por eso termina silbando.**

**AS.** Por eso termina silbando, vuelve a una música más orgánica...

**RG. En relación con la naturaleza, algo curioso se ve en “Play” con el Sur. En el cine chileno es muy recurrente, o casi obligatorio –con la excepción del guiño irónico aportado por el director Andrés Wood y un par más- mostrar un Sur que es el resguardo de nuestras raíces, de nuestras tradiciones. Hay cien películas donde el personaje va al Sur todo aproblemado y**

**confundido, y allá se transforma en un hombre.**

**AS.** Yo la verdad tuve una conversación una vez con una persona que era del Sur, con una *nana* justamente, y ella realmente tenía unos recuerdos terroríficos de su infancia, de una naturaleza opresiva. Y eso uno lo siente cuando está allá. Cuando uno está solo en la naturaleza da miedo. Y no es bucólico ni libre ni abierto, es una naturaleza que te encierra y te impide moverte, es la selva impenetrable. Esos días de lluvia en que no puedes ir a ninguna parte. Hay que acordarse que los primeros caminos que se hicieron en el Sur significaron la maravilla, porque eran la posibilidad de salir. Cuando la naturaleza está sobre ti por completo no *tenés* nada que hacer. Y ella tenía esos recuerdos de infancia, espantoso. Piensa en cuando estás en un lugar maravilloso en el Sur, paradisíaco, y tu cabeza simplemente no está al ritmo del paisaje. A mí me pasa eso, de tener la cabeza andando a ritmo de ciudad, de querer estar en un lugar no tan calmo. Creo que igual todas estas idealizaciones son absurdas, que un lugar va a significar siempre una cosa u otra. Creo que siempre va a pasar por una cuestión subjetiva, por el estado emocional. Y Cristina no quiere volver al Sur, pero no sólo por las oportunidades; es una cuestión física, de no querer estar en un lugar en que llueve y llueve y llueve y no puedes salir y los árboles te aplastan. La naturaleza que nos gusta es la naturaleza domesticada, la del turista que va a la selva amazónica con un guía y saca muchas fotos y vuelve a su casa, pero no es lo mismo vivir ahí, vivir en el caos.

**RG. ¿Y el jardinero viene de ahí? Su deseo de irse al Sur, ¿tiene que ver con su profesión?**

**AS.** Sí, realmente le gustan los árboles y la naturaleza. Es un personaje medio cómico.

**RG. Cuando renacen las ciudades en Occidente, allá por el año mil, en la entrada de algunas ciudades había un cartel que decía “el aire de la ciudad libera”. Tenía que ver más con la opresión del poder, pero**

---

<sup>6</sup> Empleada doméstica.

**también podría ser la opresión de la naturaleza. Cristina parece compartir esa frase.**

**AS.** Claro, de que al menos puede respirar en Santiago. El jardinero tiene una visión más simple, más básica. Un tipo de La Cisterna, de la fealdad urbana; un tipo sensible que le gustan los árboles, para el que un lugar con muchos árboles debe ser muy maravilloso. Pero no está haciendo un *statement*, sino simplemente repitiendo lo que cree que debe ser. Y probablemente si se va al Sur lo va a pasar bien por un tiempo, cada uno con lo suyo.

**RG.** Antes te dije que me parecía que tu película presentaba una mirada muy negativa, pero que también presentaba salida. Rescato nuevamente la idea a propósito de Cristina y del Sur. La heterogeneidad cultural que tiene ella, de jugar juegos japoneses, de escuchar música que no hubiera escuchado en el lejano Sur, la tiene sólo porque vive en Santiago, porque vive en una gran ciudad.

**AS.** Es que Santiago para Cristina está todavía por conquistar. Por eso la hice un personaje que venía de afuera. Cuando Cristina mira la ciudad desde arriba se da cuenta de lo grande que es, y todavía se siente en proceso de conquista. A diferencia de un santiaguino que está dentro, que nunca ha tenido pretensión ni necesidad de apropiarse de ella porque ya la tiene, ya está dado. Pero Cristina todavía está en esa cosa de conquistar la capital, y da un paso con esa mirada media épica de “allá voy”. Y sí, los santiaguinos siempre están queriendo irse. Todo el mundo quiere irse a Valparaíso, el cliché máximo, pero nadie se va, nadie nunca se va a Valparaíso.

**RG.** Pero me llama la atención eso que dices. Que los santiaguinos ya la tienen.

**AS.** Creo que sí, hay poco esfuerzo de apoderarse realmente de la ciudad. Hay mucha queja, pero poco esfuerzo. Es distinto a otras ciudades donde la gente más joven hace

esfuerzos por apoderarse, por hacer cosas. El barrio Brasil ha estado ahí con ganas de convertirse en no-se-qué desde los años noventa y no pasa nada, la gente no se apodera de los lugares, se quedan tranquilos... pero no sé si la película habla de eso.

**RG.** Por los personajes yo creo que sí. Porque la mayoría de ellos son inmigrantes, son personas que están de paso, y que por eso no sienten suyo a Santiago. Excepto Cristina, que tienen una voluntad por quedarse. Para el resto, no es su ciudad. Como Milos, que se la pasa leyendo sobre tierras lejanas en la *National Geographic*, el jardinero que quiere irse al Sur o Tristán que sueña con el mar.

**AS.** Claro, son todos inmigrantes de alguna manera.

**RG.** Hablando ahora sobre la violencia, me llamó la atención algo que se retrata con mucho humor en tu película: el personaje de Walter. La escena más injustificadamente violenta de la película es cuando asaltan a Tristán en la calle... y me da la impresión de que tuviste la necesidad de justificar esa violencia, de demostrar más adelante que no había sido una violencia sin sentido, injustificada...

**AS.** Porque lo estaban confundiendo con otro.

**RG.** Claro. Porque con ello finalmente le das un motivo a la violencia, muestras que fue un error, un accidente. No es que la ciudad sea violenta...

**AS.** Lo del Walter también era porque en el fondo Tristán no sabe quién es, y el hecho de que se parezca a otro me parecía divertido. No sólo no sabe quién es, sino que la gente cree que es otro... en el bar lo vuelven a confundir con Walter, y entonces a lo mejor ese Walter existe. Quizás es él, o una mejor versión de él. Es un tipo que se mete más en problemas, como que vive más. Hay alguien que le quiere pegar, hay una chica que lo quiere besar. A Tristán nadie le quiere pegar... pero volviendo

---

<sup>7</sup> Comuna de población mayoritariamente popular, ubicada en el sector sur de Santiago.

---

<sup>8</sup> Barrio tradicional del centro de Santiago.

a lo anterior, sí. Me han dicho que la película tiene una ausencia de violencia. Hay gente que le gusta, y otros que la encuentran irreal. En general no hay violencia tampoco en las relaciones. Salvo el argentino, pero es mínima. La escena de Walter fue muy complicada para mí porque era una escena de *plot*, y yo como puedes darte cuenta le rehuyo al argumento, a funcionalmente tener que explicar, tener que dar información. Creo que hay que entregar lo mínimo para que la historia se cuente, el hilo narrativo necesario para surgir la película, pero igual me estresan mucho esos momentos... el cementerio, el encuentro del maletín, el asalto... son como los momentos que hacen que la película se cuente, y siempre le trato de buscar el lado, de atacarlo por la tangente.

**RG. A propósito, la escena del cementerio no me calzó mucho, me costó entenderla en el contexto general de la película...**

**AS.** Es la escena más explícita.

**RG. Si, algo de eso me pasó. Porque durante toda la película ella se había guardado sus opiniones, parecía casi un ente neutro ante el mundo. Un ente curioso, pero neutro. Y esa escena rompe mucho el esquema.**

**AS.** Sí, en esa escena ella se rebela... hay otra persona a la que no le gustó esa escena, mi coproductora francesa. Pensé que era un problema de la sutileza de los franceses, pero parece que no. Es una escena que no es sutil. Es una escena en que por única vez en la película ella se muestra con todo: "No quiero tener hijos pobres", dice.

**RG. Dice ahí también que no le gusta el Sur...**

**AS.** Sí, claro. Es un momento fuerte. "No quiero tener hijos pobres, no me quiero ir al Sur". Ese es su problema. Y quizás pueda ser una decepción que su problema sea tan material como no tener hijos pobres. Es un momento que puede limitar la lectura. Yo sentí que era un acto de valentía finalmente dejar que Cristina en algún momento dijera lo que pensaba. Que no todo sea sólo cosas sugeridas

y miradas, y jugármela por cuál es el problema de Cristina, por qué no se queda con el jardinero... y reconocer el arribismo.

**RG. Siempre tuviste claro que no iba a ser una película de amor...**

**AS.** Siempre. Lo primero que hubo en la película fue la estructura de historias que casi se cruzan, de líneas que pueden rozarse, pero que se separan. Esa imagen era el esqueleto.

**RG. Como nuestro nombre, bifurcaciones, en parte un tributo a ese Borges que rescata esta idea de la ciudad como un escenario dispuesto para encuentros y desencuentros, de líneas que se abren, se multiplican, se mueren, se cierran.**

**AS.** Algo así, pero en el caso de la historia son más roces que encuentros... ¿Viste la nueva película "Crash"? Acaba de salir en Estados Unidos, no es la de Cronenberg. Es una película que ocurre en Los Ángeles, con la idea de que en una ciudad como L.A. la única posibilidad de estar cerca es chocándose con alguien. Es del guionista de "Million Dollar Baby".

**RG. Tenía que ser en L.A...**

**AS.** Claro... y hay muchos choques de autos, y la idea es que la única manera de encontrar cercanía es con el accidente.

**RG. Una de las críticas mas extendidas a Santiago, y a cualquier gran ciudad, tiene que ver con la indiferencia. "Una ciudad donde nadie te mira a los ojos", se dice, donde la gente camina apurada, y hay poco contacto de persona a persona. Pero en tu película me dio la impresión de que no había esa indiferencia... me dio la impresión de que aunque sea una diferencia media violenta, nadie era inocuo. Hay una serie de choques y miradas y sueños y accidentes y envidias, y como que en las calles pasaban cosas. No había esa indiferencia que uno encuentra en Londres, por ejemplo...**



**AS.** Mira, esta no es una visión de Santiago sino que es una mirada de Santiago a partir de los ojos de los personajes. Y esos personajes sólo existen porque Cristina los sabe mirar, y porque Tristán los aprende a mirar. Antes de pegarse en la cabeza él no sabía mirar. Cristina sí, ella es una observadora, una espía. Y ella mira y descubre esos personajes que si no estarían al frente, invisibles, como hablábamos antes. La idea es que Tristán aprende a mirarlos también, personajes que están en la ciudad. Y eso nos pasa a todos. Uno sale en cierto estado de ánimo, con los ojos abiertos, y vas descubriendo cosas y te parece la ciudad más exótica del mundo, y otro día te parece que todo el mundo está vestido exactamente igual. Ahora, sobre lo invisible hay otro tema. Los gringos le fuerzan mucho a que ella es mapuche, y de ahí le dan a la lectura política, de la invisibilidad de los indígenas en la ciudad.

**RG.** No te había hablado de los mapuches porque no sentí que fuera un tema en la película. Lo de la invisibilidad sí, pero eso le pasa a todos...

**AS.** Claro, de a veces ser invisible en la ciudad. Pero por supuesto puedes hacer una lectura de “la invisibilidad por años de los indígenas”. Y de hecho, cuando lees los argumentos de los gringos, son notables...

**RG.** Para mí fue muy clave cuando ella llama a su mamá, cuando se muere Milos, el viejo al que estaba cuidando. Y la primera palabra que dice es “mamá”. Le habla en español. Pese a que antes, cuando había hablado con ella, habían conversado en mapudungun.

**AS.** Sí. Pero eso sí que es falso, porque aquí los mapuches urbanos no hablan una gota de mapudungun. Eso es una mentira, pero la puse porque quería usar subtítulos. Puede haber una, pero numéricamente es despreciable yo creo. Pueden entender, pero que llamen a su mamá y hablen en mapudungun no creo.

**RG.** En cualquier caso, que hablara en español me dio luces de quién era. Porque es en momentos de tensión cuando uno se muestra como es.

**AS.** Claro. Uno puede llevar años viviendo en otro país, pero si te *pegai*, la *chuchá* la *mandai* en español igual.

**RG.** Has dicho que Hal Hartley es un referente obligado tuyo. Sobre el lugar de las mujeres en el cine de Hartley, un crítico del *New York Times* dijo: “Son bellas pero elusivas, curiosamente autocontenidas. Evaden el ojo de la cámara. Se mueven como bajo el agua. Pueden estar bullendo por dentro, pero en su superficie están compuestas”. ¿Hay algo de esto en tus personajes femeninos, en Cristina?

**AS.** Interesante. Yo creo que el personaje de Aline (Kupenhaim) tiene bastante más de eso, de contención. No sé cuanta contención tiene Cristina. Creo que es un poco más transparente.

**RG.** Pero se mueve como si estuviera bajo el agua...

**AS.** Sí, eso sí... qué bonita frase. Hartley tiene una manera de hacer los diálogos que me cambió la manera de pensar el cine, son realmente geniales. También tiene esta cosa ligera y pesada a la vez que me parece el desafío del arte en general... y tiene como esta relectura de Bresson y de Godard en los noventa. Muy hijo de los noventa.

**RG.** Me llamó la atención el género en tu film, especialmente por haber estudiado en Cuba, donde la revolución había sido también una revolución de género. Fidel de hecho habla de “la revolución dentro de la revolución”. Y el cine cubano rescata esto con mucha fuerza, como en “Retrato de Teresa”... y sin embargo no me pareció que hubiera grandes diferencias de género en “Play”. Los personajes buscaban lo mismo, tenían maneras parecidas de funcionar. Me pareció que en la construcción de los personajes no hubo un sesgo de sexo, no había hombres ni mujeres.

**AS.** Es curioso lo que me dices porque mucha gente me ha criticado a Tristán, lo encuentran demasiado débil, demasiado *mamón*, poco

hombre, y me han preguntado por qué mis personajes masculinos son tan débiles, como él o el argentino, que es un *chanta*. Y sí, ahí hay algo de género al plantear el hombre frágil, el hombre débil. Algunos lo terminan odiando. El hombre incapaz de asumir nada... no hay mucho discurso porque sí creo que muchos hombres están medios perdidos, con esto de asumir la masculinidad, de entender cómo actuar, el problema de los modos, de las formas, de cómo se hace, cómo hablo, cómo me muevo. Los protagonistas de esta película no saben, están completamente despojados de todo lo secundario. Por eso Cristina termina arriba mientras que Tristán vuelve al punto cero.

**RG. Sigamos con Cuba. La misma revolución cubana, en una variante similar a la propuesta por el protestantismo, habla del trabajo como una labor que dignifica al hombre. En tu caso, completamente lejano a Hitchcock, ningún personaje se define por su oficio, quizás con la única excepción del jardinero. La escena del parque, cuando Cristina ve una mujer llorando, nos habla de eso. Ella es enfermera, pero su indiferencia ante el llanto nos dice que el dolor ajeno no es su preocupación. Ser enfermera es sólo su profesión, no algo que la defina.**

**AS.** Creo que es parte de lo mismo que hablaba del juego. Las profesiones son inventos. Uno juega porque hay que salir adelante, porque hay que vivir el día a día, y si no se hace mucho más difícil. Yo creo que hay gente que no está de acuerdo conmigo, así que no puedo generalizar, pero el hacer una película es un invento. Por eso me gustan tanto las películas de Wes Anderson. Yo lloro con "Life aquatic" porque me parece autoreferente con el propio trabajo del cineasta, que nos metemos en una película y la sacamos adelante por el entusiasmo. Las películas de Anderson son sobre el entusiasmo. Te inventas un proyecto, y con ese entusiasmo te alimentas... y en el fondo sabes que el proyecto no importa nada. Uno sabe que hacer una película es una cuestión totalmente absurda. Es la manera que me inventé para pasar la vida. Hay una

conciencia de juego... Esa idea de la vocación me es totalmente ajena.

**RG. Pero a la vez los obreros de la construcción que salen en la película nos dicen otra cosa... En uno de los cortos que componen "Mala época", a unos trabajadores paraguayos que viven en Buenos Aires se les aparece la Virgen, que les da un mensaje en guaraní. Y ellos escuchan el mensaje pero no tienen idea qué hacer con él. Saben que es importante, pero no saben cómo cambiará sus vidas. Y entonces dejan de trabajar, porque dicen que trabajando no pueden pensar. Algo igual pasa en tu film.**

**AS.** Si, es verdad... y yo ví esa película. ¿Lo habré copiado de ahí? (risas). Pero lo del pensar cansa. Los trabajadores están en eso.

**RG. Se juega a trabajar, por ejemplo... pero no sé si es un jugar para pasar la vida o un jugar para escondernos.**

**AS.** Por eso la conciencia de que es un juego es importante. Si te la crees completamente entonces ya no jugaste más, no pensaste más. Dejé de ser un juego. Te olvidaste que hay otra cosa... yo viví dos años en Cuba, en la época mas "existencialista" de mi vida. Estaba en esta escuela, y los horarios eran bien flojos, y no sabíamos cuál era el último *hit* de la música, no había como un avance cultural notorio en ningún sentido. Porque tampoco estábamos en La Habana, estábamos en un internado. Y con mucha gente de distintos países con quienes no tenías un referente cultural como para conversar. No tenías noticias... y entonces se daba una conexión como de alma a alma. Totalmente intensa y desprovista de contexto. Era una comunicación...

**RG. De espíritu a espíritu, como dice Jaspers.**

**AS.** Sí, tan despojada de estos elementos con los que nos relacionamos siempre... o sea, yo me junto contigo, y tú *tenís* esta ropa, que significa algo en esta ciudad, en este restaurante, en la manera que *tenís* de hablar... pero claro, si tú eres de Paraguay, no tengo idea

si está a la moda o no. Si no tenemos las noticias que comentar del día ni la última película, realmente hay una reducción de todos estos elementos que nos rodean, y hay una comunicación esencial... y dos años viviendo tanto en eso que yo creo que algo queda. Todas las “otras cosas”, toda esta reinención en la vida normal... creo que nunca más me va a abandonar la conciencia de que son cosas extras a nuestra condición humana.

**RG. Esa afirmación nos lleva de nuevo a lo que hablábamos recién, de que –como nos advierte Rousseau-, es la civilización, con toda su artificiosa vida, la que nos aleja de lo verdadero.**

**AS.** De esa relación esencial, sí. Pero no es un comentario negativo. Es sólo una cosa de saberlo, de no olvidarlo o de forzarse a no olvidarlo. Por ahí decía yo en una entrevista en la que me preguntaban por la especialización. Yo estudié biología, y es este recordar todos los días que soy “generalista”, que me gusta todo. No me gusta estar en una fiesta con cineastas analizando el trabajo de Hitchcock, ¿me *entendís*? Lo encuentro *fomísimo*. Y esta idea es producto de la ciudad no más, de que cada uno se mete en su canal de trabajo, esa importancia que la gente le da a su profesión es una pérdida al final; dentro de todo, el cine es una ocupación bastante general.

**RG. Para terminar, quiero volver al tema de la identidad. En alguna parte decías que esta era una película sobre la identidad. Luego de haber hecho todo el recorrido que hiciste, ¿es Santiago una ciudad que huele a autos y a plástico, como dice Cristina? ¿Es esa su característica?**

**AS.** Creo que justamente es imposible encontrar una característica de Santiago. La única manera de sentir Santiago, de atrapar Santiago es ese abrazo más amplio, ese aceptar su complejidad. No tratar de que exista un centro o una postal, o una característica como para igualarla a lo que sabemos de Buenos Aires. Es aceptar esta ciudad extendida y escurridiza, y sentirse cómodos con eso, no pelearle a la identidad. Al final de “Play” hay una vista panorámica de la ciudad, y es como

un abrazo. Con *McDonalds* incluido y todo, porque es parte de. Ese *McDonalds* tratamos de sacarlo, de cambiar el ángulo, hasta que al final me di cuenta que es tan parte de Santiago que era vergonzoso sacarlo, era poco ético. Finalmente, es el último plano de la película.

**RG. Me gustó mucho lo que dice un personaje sobre las alcachofas, “monstruos de la naturaleza, pero sin embargo las comemos”. No sé si esto sea forzado o no, pero pensé de inmediato en la ciudad. Porque una idea que se viene arrastrando desde el nacimiento de las ciudades es que ellas son construcciones artificiales que nos alejan de lo que es bueno y verdadero. Son una especie de monstruos que nos confunden y depravan, pero sin embargo vivimos en ellas. Sé que “¿son las ciudades como las alcachofas?” no era una pregunta para empezar, por eso la hago ahora (risas)... ¿Son las ciudades como las alcachofas?**

**AS.** No, me encanta esa pregunta... Y sí, creo que es algo que no ocurre sólo acá, sino en la mayoría de las ciudades. Quizás en Santiago más marcadamente, pero siempre la gente se está queriendo ir y no puede, o parece que no puede, o no se quiere ir lo suficiente. Yo creo que hay una certeza de que las cosas no van a cambiar. La gente es lo suficientemente inteligente como para intuir eso. Y que si te vas te volverá a pasar lo mismo. Entonces puede ser mejor vivir con la ilusión de esta posibilidad de escape que enfrentarse a ello.