laFuga

Alejandro Fernández Almendras

"Me interesaba mucho-en Huacho y en todas mis películas- esta dispersión de la realidad"

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine chileno | Cine contemporáneo | Procesos creativos | Estudios de cine (formales) | Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Con cuatro largometrajes a la fecha, la del chileno Alejandro Fernández Almendras debe ser una de las filmografías más coherentes en el panorama cinematográfico nacional acaecido en la segunda década del dos mil. Lejos de categorías estancas o pretensiones excesivas de internacionalización, la búsqueda de sus imágenes se ha entroncado de lleno con la ficción y con lo que ya podríamos llamar una narrativa de la desintegración social del Chile actual. Ya en **Huacho** (2009) se centraba —a partir de una narrativa coral— en las transformaciones del mundo del trabajo y el campo, universo que retomó en **Sentados frente al fuego** (2011), esta vez enfocado en el mundo interior de un hombre frente al duelo. A estas dos primeras películas se sumó **Matar a un hombre** (2014), donde el universo pasaba a los suburbios de regiones y a un relato sobre la culpa y la ley de tintes kafkianos, que representaba, de paso, la violencia al interior de las clases sociales. El año 2016 estrenó **Aquí no ha pasado nada,** verdadera contracara o espejo social de sus tres filmes anteriores, que se centraban en los estratos de clase media y media baja. En ésta, a partir de un hecho noticioso real —el presunto atropellamiento a un transeúnte por parte de Martín Larraín, hijo de un político de derecha—, nos sumerge en un mundo atravesado por la impunidad: el de la elite política del país. Lo de Fernández Almendras es el realismo, pero no un realismo "sucio" sino procesual y de rigor formal, con ciertos guiños al género policial y a la tradición del cine chileno del sesenta. Con todo esto en mente, fuimos a encontrarlo para dialogar sobre sus procesos e ideas fílmicas, realizando un recorrido abarcativo y transversal de sus cuatro filmes a la fecha.

Inquietudes iniciales

Iván Pinto: Has dicho en varias partes que cuando empezaste a filmar tenías una inquietud respecto a cómo se estaban representando algunas clases sociales y cómo se estaban narrando ciertas temáticas. Antes, incluso, de Huacho, están tus cortometrajes…

Alejandro Fernández: Sí, está **Desde lejos** (2006); otro que se llama **Lo que trae la lluvia** (2007); y antes de eso había hecho uno en Nueva York, que se llama **Ofrenda,** que era también político, medio social. Lo que pasa es que yo viví 10 años en Nueva York trabajando de periodista, y en ese tiempo se me abrió una distancia con Chile que fue súper significativa. Mis primeros cortos y largos tienen que ver con el choque entre mi recuerdo del campo en los años setenta y ochenta y el campo de hoy. Además, sentía que la representación del campo se había quedado muy atrás respecto a lo que estaba ocurriendo. En las telenovelas, obras de teatro y películas siempre se hablaba como el acento falso del *huasito*, cosas que están súper lejos de la realidad del campo. Entonces pensé en contar lo que yo veía, que estaba lejos de mi recuerdo del campo, pero también de las formas de representación de ese espacio.

En general mis películas tienen que ver con mostrar como yo creo que son las cosas. No son películas objetivas, tampoco son películas que tengan una elaboración intelectual muy grande. Simplemente veo algo y quiero ponerlo en una película. En el caso de **Huacho**, nace luego de que mis padres se fueran a vivir al campo después de jubilarse. A través de ellos entré en contacto con ese mundo; con el mundo del campo de hoy en día. Y empecé a investigar, empecé a conocer gente, y empecé a inventar una historia que abordara ese mundo y lo vinculara con ese otro gran tema que cruza la película: la economía. **Huacho** es una película que habla de plata. De cuánto cuestan las cosas, de cuánto te cuesta ganarlas, de qué tanto te defines a ti mismo a partir de las cosas que tienes, del acceso. Así se armó una película que por otro lado integra también la imagen de un campo que cambió, de un mundo que existía pero que ya no existe más. Por eso tiene cuatro historias que son cuatro generaciones, o tres generaciones y media, pero siempre pensando que el viejo era más viejo y que representaba una forma de vivir que ya no existe y que se va a perder. Me interesaba mucho eso; me interesaba capturar formas de lenguaje, que la gente hablara de verdad, pero no desde un documental, pues obligué a estos personajes a tomar roles de ficción. Me parece que la ficción, en ese sentido, se acerca más a la verdad que el documental.

Yo creo que la gente actúa en documental mucho más de lo que lo hace en la ficción. Hay una escena que siempre recuerdo, del primer largo de Apichatpong Weerasethakul, **Misterioso objeto al medio día** (2000). Un narrador en *off* sigue a una persona que trabaja en un mercado y le pregunta: "Cuénteme algo de su vida". Y una mujer empieza a contar una historia terrible de cuando tenía 7 años, cuando su propia familia la vendió a un tío, quien la llevó a trabajar y una serie de cosas terribles. Apichatpong interrumpe la narración y le dice: "No, no, no, ¿sabe qué? No me cuente eso, cuénteme otra cosa", y la descoloca completamente. "Ya, pero ¿qué cosa cuento?", pregunta la mujer. "Invénteme una historia", le dice el narrador. Para mí eso es brillante, porque te muestra que en el proceso de narrar esa historia de ficción se van descubriendo pliegues dentro de la persona que son mucho más interesantes que la narración documental que cada uno tiene de sí mismo. Por eso yo quise meter estos personajes "reales" en una ficción; no hacerles aprender textos, sino situaciones. Desenvolverlos en situaciones de ficción de tal manera que se pudiera conseguir un efecto que es distinto a la ficción y al documental, algo que te permite llegar a un nivel de cercanía con el personaje mucho mayor.

IP: Huacho aborda 4 historias y 4 puntos de vista que, en el fondo, van abarcando un proceso vinculado a la desaparición de cierta forma de trabajo, de cierta economía; cómo el neoliberalismo económico va entrando en el campo. Eso también está en Sentados frente al fuego.

AFA: Claro. Obviamente las dos películas tratan de eso: de gente a la que le cuesta mucho vivir; gente que está todo el día trabajando para ganar lo mínimo para subsistir; gente que si deja de trabajar un día no tiene que comer; gente que, si la echan, no tiene ni un mes de seguro de desempleo; gente que va saltando de un mes a otro, como una ranita, de hoja en hoja. Me parecía importante mostrar esto porque en general las películas dan una serie de cosas por sentadas. El trabajo se da por hecho, la plata se da por hecha. Es muy raro ver una película donde alguien tenga problemas para pagar una cuenta. Quería hacer una película sobre eso, sobre algo súper pedestre y cotidiano, sin actores profesionales. Quería empezar desde abajo y mostrar la irrupción del neoliberalismo en el campo; cómo trastoca las relaciones de amistad, de colaboración, las relaciones de familia; y cómo viene a reemplazar una relación feudal que existía en el campo y que ahora es una relación empresarial.

IP: Lo otro que es interesante —tanto en Huacho como en tus otras películas— es ver cómo al interior de un registro de clase hay muchos matices de acuerdo a las condiciones de vida, a la relación con la economía, de la cultura que viene.

AFA: Claro, las clases sociales o los grupos humanos no son bloques monolíticos que funcionan en pos de beneficiarse a sí mismos, sino que se trata de sistemas complejos. Dentro de cada grupo hay otros grupos más pequeños, y cada grupo tiene sus propios intereses que se enfrentan con los de otros grupos. **Huacho** era bien claro: las 4 señoras que van a vender queso, les suben la leche entonces se ponen de acuerdo para subir el queso. Pero luego descubrimos que todas están peleando entre ellas, sin que eso signifique una gran tragedia para ninguna, aunque uno como espectador entiende esa división, esa segregación. Lo mismo pasa en **Aquí no ha pasado nada**, pues uno tiende a pensar que la clase alta —la gente con plata; la gente que tiene casa en Zapallar—, es un bloque monolítico que tiene un solo interés y que responde sólo a ese interés de clase. Pero ese mundo también está lleno de

cruces, de sub-categorías, de intereses propios que están traslapados y se oponen a otros.

Realismo disperso

IP: Me decías que era importante trabajar con no-actores y que los pones en un lugar de ficción. Ya en eso me parece que hay también cómo construir otra cosa: no son sólo sujetos documentales, sino que son capaces de hacer ficción. Y bueno, ahí descubres a Alejandra Yañez, que primero aparece en Huacho y luego en Sentados frente al fuego.

AFA: Me gusta trabajar con actores no profesionales, pero siempre y cuando su actuación no me recuerde como espectador que no son actores. O sea, que no me lleve al lugar del tipo medio nervioso, mirando a cámara. Porque hay varios tipos de actuación con no-actores. Está la actuación del no-actor al que sólo le falta entrenamiento, pero en rigor es un actor, que es por ejemplo el caso de la Alejandra. Alejandra es una actriz, claramente. Aunque no tiene una educación formal como actriz, es una actriz. Hace procesos internos, maneja sus emociones, su cuerpo, su voz, es una actriz completa. Pero, por ejemplo, Cornelio no era así, él era Cornelio antes y después de la toma, hablaba igual, se movía igual, sus emociones son propias, no prestadas de un personaje. Entonces hay varios tipos de actores no profesionales. Está el actor que no es actor, y que se nota que no es actor, que está nervioso. Y uno puede aprovechar ese nerviosismo en cámara o esa incomodidad, o esa distancia, para provocar algo en el espectador, que siente que está viendo a esa persona contar su vida. Esa es una alternativa. A mí me gusta cuando la gente ve a alguien y piensa que está viendo la realidad, pero no un documental, sino un instante de la vida de una persona que existe, aunque no necesariamente en la forma y el lugar en que ocurre la ficción. Eso es lo que yo llamo realismo, y el realismo es lo mío.

Tal vez en algún punto trataré de hacer algo que sea distinto, moverme hacia géneros en los cuales la manera de entender la realdad sea distinto, pero creo que incluso ahí el realismo seguirá siendo fundamental. Si no en las situaciones, en las tramas o los contextos, sí en la manera imperfecta y discontinua en que nos comportamos como seres humanos.

IP: Bueno, eso que dices es para mí una de las cosas que más me interesa de tu cine. Me llama la atención esta vocación realista, pero una vocación realista que no es solamente entendida como un realismo chato sino que un realismo con una distancia. Está la identificación pero también hay momentos de distancia y reflexión.

AFA: Para mí el realismo no es únicamente mostrar algo de una manera verosímil, sino tratar de reproducir la esencia misma de la realidad, que a mi juicio es dispersa, discontinua, contradictoria. Tiene una narración que es una suma de voces distintas y opuestas. No es una línea recta. Me interesaba mucho en **Huacho**, y en general en todas mis películas, esta dispersión de la realidad. Por eso lo que yo hago es muy disperso, al menos hasta cierto punto. No tiene por ejemplo el ritmo y el rigor de los hermanos Dardenne, que te meten en un discurso realista y te llevan de la mano hasta el final; te empujan por lo que es importante. En algún punto, yo saboteo eso, y las películas divagan hacia un lugar que puede ser contemplativo. Por ejemplo en **Matar a un hombre,** que tiene toda una vuelta súper contemplativa, toma distancia del personaje. En el caso de esa película, esto es así porque yo creo que podemos entender a un psicópata o a un asesino hasta el momento en que comete el crimen. En el momento en que comete el crimen ya es difícil seguirlo porque entra en un nivel de experiencia que nosotros muy probablemente no vamos a tener en toda la vida, a menos de que matemos a alguien en esa misma circunstancia. Es una experiencia que es muy difícil de hacer compartir con el público y es una experiencia que finalmente yo tampoco quería compartir. Entonces, en el momento del crimen, la película se va para atrás, se aleja y el personaje se vuelve en un punto lo que te diste cuenta que fue toda la película: un personaje completamente extraño para ti. Lo mismo pasa en *Aquí no ha pasado nada*, donde al mismo tiempo que tiene un tremendo lío judicial, el personaje de Vicente sigue preocupado de la chica con la que sale, de sus amigos, de sus riñas con la madre, de sus cuentas pendientes con el padre, etc.

IP: Matar a un hombre es una película donde la idea de realidad difusa está muy presente. No todas las líneas están cerradas ni tienen explicación, por ejemplo respecto a la justicia. En muchos niveles impacta con la violencia y es eso lo que produce preguntas…

AFA: No me gusta cerrar las películas, ni a nivel de la historia ni a nivel de personajes. Y esto es a veces complejo, porque en general lo que se entiende como "una buena película" manifiesta un

cambio claro en un personaje, muestra un "viaje" de un lugar a otro. En **Matar a un hombre** es un personaje que tú lo ves y claro, tiene un quiebre muy grande, pero después de ese quiebre vuelve a ser el que era y te das cuenta de que no era el que tú creíste que era. En **Huacho** los personajes se dan una vuelta muy grande para volver al inicio; en **Sentados frente al fuego** lo que hay es un duelo que no termina; y en **Aquí no ha pasado nada** vemos un niño que parece que en algún momento va a aprender, va a cambiar su vida y tomar las riendas de su existencia, pero que al final encuentra un acomodo bastante poco heroico, pero que me parece que tiene mucho más que ver con lo que en verdad somos. Cambiar cuesta mucho y sin embargo en las películas está lleno de gente que cambia, que tiene grandes epifanías. Yo creo que la vida no tiene grandes epifanías. Si me preguntas te diría que es muy raro que una persona cambie o experimente grandes cambios. Por eso mis películas pueden quedar un poco al debe en ese sentido, pues te seducen pero no te entregan esa cosa que yo creo que es muy reconfortante de ver en una película que es ese "gran aprendizaje"; el "viaje del héroe". Si mis películas carecen tal vez de esa convención narrativa, es porque me parece que la vida no es así. Yo creo que la vida es mucho más circular de lo que uno quiere pensar, que los cambios que se producen son en general de muy corta duración, de un espectro muy limitado, y que después uno vuelve a encontrar un equilibrio que es bastante más parecido al que uno era antes. Esa es la forma en que entiendo el realismo, como un sistema que reproduce la manera imperfecta en que actuamos en la vida diaria.

Encontrar la distancia

IP:¿Cómo vas encontrando la distancia desde donde filmar?

AFA: En el mismo rodaje, más que en el guion. Mis guiones son súper secos en ese sentido. Nunca describo un movimiento de cámara, por ejemplo. Son sólo situaciones y diálogos. Como sé que después la voy a dirigir yo, quiero tener la libertad de improvisar, de descubrir y hacer cosas que se me ocurran en el rodaje. Encontrar la distancia en **Huacho** nos costó una semana. Al inicio filmamos dentro de la casa, con los cinco personajes. Fue súper difícil encontrar la distancia correcta. Probamos muchas cosas y al final con Inti Briones fuimos acercando un poquito la cámara cada día, hasta que dijimos: "esta es la distancia y aquí nos vamos a quedar". **Sentados frente al fuego** era una película que tenía más pensada, pero igual nos costó cuatro o cinco días leerla correctamente. Si uno la mira bien, *Otoño*, que fue lo primero que filmamos, tiene todavía una cosa más de primeros planos que después vamos abandonando. La cámara se va quedando más fija. En un principio, el material obligaba a hacer más cortes, más movimiento. Después dije: "a esta película le corresponde, por la musicalidad, es tener harto *Dolly*. Va a tener movimientos muy clásicos, va a tener varios reencuadres dentro del mismo cuadro". **Matar a un hombre** fue una película cuyo encuadre, con gran espacio en la mitad superior del cuadro, lo descubrimos de casualidad. Era el primer día de rodaje y estábamos en unos cerros, cerca de un bosque. Candia (el actor) tenía que subir hasta la cima de un cerro y mirar hacia abajo, porque era un plano que después íbamos a pegar con el mar. Durante los ensayos la cámara quedó puesta en un trípode muy alto y Candia se paró de casualidad frente a la cámara a fumarse un cigarro. De pronto vi que estaba todo el cielo rojo por el amanecer y Candia muy abajo en el encuadre y me dije: "¡Esto es! Este es el encuadre". Le mostré a Inti Briones y le dije: "Así vamos a hacer toda la película". **Matar a un hombre** es una tragedia griega, una ópera, y por eso empieza con una imagen que es como una obertura de una ópera. El personaje baja a los infiernos en cámara lenta, con humo, con una música ominosa. No es una persona: es un héroe griego que cae y se hunde en la oscuridad. Entonces, a partir de ahí, dijimos: "el coro no va a ser algo físico, no va a existir como tal, pero sí va a existir este cielo, que va a ser como el fondo en el cual va a ocurrir toda esta tragedia". De ahí la distancia y el encuadre.

En **Aquí no ha pasado nada**, que es la última película que hemos hecho, empezamos a filmar y como teníamos 10 días para filmar no alcanzábamos a pensar mucho. Por eso filmamos muy intuitivamente los dos primeros días, sin tener yo idea de cómo iba a resultar todo. Al tercer día nos fuimos a Zapallar y empezamos a filmar la escena del inicio; el despertar de Vicente y su deambular por la casa de playa de unos amigos. Cuando terminamos de filmar esa escena yo me quedé pensando un rato para tratar de encontrar coherencia en lo que habíamos hecho hasta ahí, y por suerte me di cuenta de que inconscientemente todo lo que ocurría antes del accidente lo habíamos hecho con cámara en mano y todo lo que ocurría después del accidente lo habíamos grabado con cámara fija. Y esa fue la

regla. Todo lo que pasa en el carrete es con cámara en mano, seguimiento, corte rápido, se va a filmar mucho material para poder editar, y todo lo que ocurre después es mucho más pensado, más calmado, más tranquilo.

Géneros y emociones

IP: Aquí no ha pasado nada y Matar a un hombre tienen como elemento en común cierto coqueteo con el thriller y el policial, pero utilizados muy libremente. Siento que ambas tienen bastante de rabia en su interior, mucho más que las dos primeras…

AFA: Claro, respecto a las dos primeras, yo creo que **Huacho** tenía un tema con la nostalgia y **Sentados frente al fuego** con la pena, pues es una película de mucho dolor, de un duelo, como el *réquiem* a una persona que se va. **Matar a un hombre** es una película que tiene otro tono, tiene que ver con la rabia, la impotencia. Es una película mucho más panfletaria en ese sentido, más de combate, si se quiere. Y claro, tiene elementos de thriller, pero en el marco de este realismo del que te hablaba antes, un realismo disperso. Es un thriller que suelta. **Aquí no ha pasado nada** es un thriller que en el momento en que tú dices: "chucha, aquí se lo van a cagar los amigos", el personaje empieza a hacer otras cosas. Sale con una chica, trata de ir a carretear, se va a bañar en el mar, etc. Son personajes que funcionan con una identificación a medias con el espectador, porque son personajes con los que uno se identifica a pesar de que sabe que son unos pelotudos. O sea, al tipo de **Matar a un hombre** uno le puede tener toda la compasión del mundo, pero alguien que resuelve así las cosas es un criminal, es un asesino. Y el protagonista de **Aquí no ha pasado nada** es un inconsciente que no es capaz de tomar decisiones por sí mismo; que no se hace responsable de sus actos; que no tiene consciencia del lugar que ocupa en el mundo y de la responsabilidad que tiene. Son personajes bien complejos. No son personajes que te caigan muy bien. Siento que la lógica tradicional del relato cinematográfico siempre apunta a que el personaje protagónico te tiene que caer bien, o que tienes que empatizar con él o justificarlo. Yo me salto esa convención. Mis personajes te atraen y te repelen al mismo tiempo. Especialmente en las últimas dos películas, puesto que los de *Huacho* y *Sentados frente al fuego* eran personajes más transparentes, en parte también, podríamos decir, porque estaban fuera del influjo del crimen.

IP: En Aquí no ha pasado nada la contingencia se vuelve fundamental, una película que está basada en un caso real y tú en la película misma juegas todo el rato con esa dimensión del hecho real, noticioso, de la reacción social en redes entonces nuevamente ahí aparece la realidad pero desde otro lado

AFA: O sea, **Huacho** es una realidad social para la gente que vive ahí. Me acuerdo cuando la presentamos en Chillán, en San Nicolás, y al final se acercaban muchos niños y nos decían "yo hago lo mismo, yo también voy al colegio, me dicen huaso", etc. En ese sentido también hablaba de algo que es real y súper concreto para alguna gente. Lo que pasa es que **Aquí no ha pasado nada** fue un caso que tuvo más repercusión y tiene que ver con algo que estaba ocurriendo ahí mismo, en los medios, en las redes sociales, que también es la razón por que la película está llena de redes sociales por todos lados. Para mí fue una película que nace de la indignación. Cuando yo supe de la existencia de este personaje que andaba en el asiento trasero, que se andaba agarrando una mina con un bidón de piscola, me dije: "este es el testigo que va a contar la película, no el que va manejando". Porque si cuentas la historia como Martín Larraín vas a necesariamente o monstrificar a alguien que ya sabes que es un monstruo, o vas a humanizar a alguien que no me interesaba humanizar. O sea, yo no tenía la más mínima intención de meterme en la piel de Carlos Larraín o de Martín Larraín. No me interesan ellos; nunca me interesó ninguno de los dos como personaje. Me parecían que estaban salvándose como se hubiese salvado casi cualquier persona, sin mayores matices ni drama. O sea, el verdadero drama en esta historia es el que sufre la víctima y su familia, en la injusticia que sufren. Ese punto de vista de la víctima por supuesto que indigna al espectador, por supuesto que es dramático. Pero yo tampoco quería hacer esa película, pues me parece que esa película ya se ha hecho muchas veces, que es una película en la que hubiera repetido lo que todos sabíamos, hubiese provocado lo mismo que provocaba ver las noticias. Yo quería que la película provocara otra cosa. Entonces dije: "me voy a meter aquí, en este personaje secundario, en este testigo ciego, sordo y finalmente mudo". Y a partir de ese personaje traté de entender cómo funciona ese mundo.

Aquí no ha pasado nada fue una película hecha con un guion escrito súper rápido, en seis semanas, y que por lo mismo resultó muy largo, casi 130 páginas que se daban muchas vueltas, pero giraba en torno a la irresponsabilidad y la sensación de tener siempre la razón por el sólo hecho de tener dinero, que creo caracteriza a la clase alta en todo el mundo. Por eso, para mí, lo que mejor explica la película es una entrevista que dio Carlos Larraín en enero del 2016, cuando dice que todo el caso fue un aprovechamiento político en su contra y que su familia sufrió mucho. En su visión del mundo la injusticia se cometió contra él. ¿Qué hace que un tipo como Carlos Larraín en esta situación se victimice él mismo? Esa es la pregunta que mejor explica la película, que parte precisamente de esa idea, de que uno ve únicamente su metro cuadrado. Entonces la cinta se coloca en el metro cuadrado de Vicente, su mamá, su tío el abogado y también el abogado Barría. En ese metro cuadrado la gente que no es de su clase no existe. Hay un momento que me gusta mucho que es cuando están robando los fuegos artificiales y Vicente habla con el cuidador y le dice "¿Se toma un trago?", y el cuidador responde "No, no tomo porque me hace mal". Y Vicente empieza a contar una historia de cuando una vez en Ciudad de México se emborrachó con mezcal con unos amigos. Para Vicente su mundo, que es viajar a Ciudad de México de gira de colegio, es lo mismo que la vida de un pescador que probablemente lleva años peleando con el alcoholismo. Eso refleja una absoluta inconsciencia respecto del otro, al mismo tiempo que se tiene una autoridad única respecto a lo que esta otra persona vive. Vicente cree saber perfectamente lo que vive el cuidador, aunque sea totalmente incapaz de siquiera darse cuenta de que existe.

IP: Siento que hay algo muy irónico en toda la primera parte: empieza como un filme de Larry Clark con jóvenes, drogas y diversión, pero después te vas a la institución, el crimen. Es como que le tiras un yunque al espectador.

AFA: Al principio de la película es una especie de "fantasía zorrona", un spot de la UDD o la Adolfo Ibáñez. Lo que imaginamos que es el mundo perfecto en que puede vivir un joven como Vicente. Una playa que es la zorra, casas increíbles, minas ricas, amigos buena onda, nunca falta el copete, bailas, lo pasas la raja, haces cosas divertidas. De alguna manera todos quisiéramos vivir así, en esa eterna fiesta. Y después, claro, la película te muestra que para vivir en esa eterna fiesta tienen que haberse cumplido una serie de condiciones. No tener que preocuparte de trabajar ni de estudiar, saber que si la cagas vas a tener una red de protección muy grande tiene un costo, que se explica un poco al final, en la escena en que se encuentran de nuevo Vicente con Manuel, el hijo del senador. Ahí Vicente se tiene que tragar la vergüenza y la rabia, porque sabe que es el piso que le toca pagar. El costo de vivir esa vida es respetar las reglas al pie de la letra, no salirte ni un poco, no traicionar a la gente que no puedes traicionar, no decir las cosas que no puedes decir, quedarte dentro del marco, que es algo muy chileno. La rebeldía de la gente de clase alta en Chile es muy de goma, es muy de mentira, porque al final los beneficios que tiene pertenecer a ese mundo son demasiados. Lo curioso es cómo esos privilegios se normalizan y se llega a creer que se trata de derechos ganados a punta de trabajo. Como el hijo del senador, presidente o alcalde que se presenta a una elección apoyado por el partido del papá y las empresas de su familia, y que se jura que es un justo representante de la ciudadanía porque "ha trabajado duro". O como el artista que salió del Verbo Divino, que después estudió en la Católica, que se consiguió un trabajo súper bien pagado a punta de pitutos o de refregar los apellidos en la cara de sus jefes, y que desde el púlpito que otros construyeron para él se lamenta luego de la injusticia del mundo del arte y de la infinita crueldad de los rotos que se criaron tomando té en bolsa. Por más independiente o libre o progresista que te creas, en Chile si eres de clase alta nunca vas a traicionar a los tuyos.

IP: Cerrando ya y volviendo al realismo disperso ¿Sientes que la ficción es una mejor forma de retratar la realidad que el documental?

AFA: Para mí el cine es primero querer mirar, y luego querer comunicar lo que descubro o pienso durante ese mirar. Me llama la atención un montón de cosas, muchos detalles de las personas, las cosas que hacen, las formas de hablar, las formas de conversar, esos actos que no tienen mucha lógica o que siguen una lógica que no entiendo. El hecho de observar es súper importante para mí, y hacerlo desde la ficción, con la libertad de saber que después puedes hacer lo que tú quieras con eso, es lo que más me gusta. Creo que la observación desde el documental es una observación mucho más contaminada que desde la ficción, o al menos mucho menos libre, que es parte también de lo que creo permite alcanzar cierto ideal de verdad. Verdad y libertad deberían ir juntos, y la ficción permite eso. Yo creo que nunca somos nosotros mismos cuando nos miramos a un espejo. Cuando nos miramos a

un espejo estamos actuando para el espejo, estamos actuando para nosotros mismos. Entonces esa cámara que se pone ahí, que es como un espejo, que nadie más ve, pero que está ahí, ya establece una falsedad respecto de tus gestos, de las cosas que dices. Yo no le creo mucho al documental cuando me dice: "Mira, esto es algo que es tan secreto que tiene que ser real", porque yo creo que si tú le quitas la cámara ese evento deja de existir. La física cuántica lo explica de manera más clara. Cuando tú observas un elemento, inevitablemente lo alteras al punto de no poder describirlo con certeza. Creo que el documental hace lo mismo. Para mí es mucho más interesante observar el mundo sin grabarlo, elaborar ese material a través de la ficción y después hacer que un actor o un no actor reproduzca algo que se quedó en tu memoria. Encuentro que esa reproducción desde la memoria es algo mucho más real, o más decididamente fallido, y por lo tanto, más honesto.

Como citar: Pinto Veas, I. (2017). Alejandro Fernández Almendras, *laFuga*, 20. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/alejandro-fernandez-almendras/873