laFuga

Conversación entre Claire Denis y Alicia Scherson

La política de las autoras

Por Carolina Urrutia N.

Tags | **Cine contemporáneo | Cultura visual- visualidad | Estética del cine | Lenguaje cinematográfico | Francia**

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. Ir a Claire Denis: Hermosa Ausencia, por Roberto Doveris.

Esta entrevista fue realizada durante SANFIC6 2010.

Alicia Scherson: **Me interesa revisar ciertos elementos, tanto como directora y como espectadora de tus películas. En primer lugar, me es difícil explicar donde estás tú en relación a la conexión con la realidad. Eso me parece muy interesante. Pensando en dos extremos; un realismo en el que parece volverse a los sesenta y se busca sacar todo artificio, usar no actores, ese tipo de realismo que para mí no es tan interesante; y el otro extremo, el artificio. Tus películas parecen estar en una tercera opción, donde si bien todo está coreografiado no parece rígido. ¿Cómo te conectas tú con la realidad o con la idea de la realidad?**

Claire Denis: En realidad no busco una opción diferente. Viene sin pensar. Cuando escribía mi primer guión, me di cuenta de que estaba tratando de describir detalles muy simples de la realidad, pero en la escritura misma estaba conciente de que era muy abstracto, porque no era un realismo psicológico, sino visiones inspiradas en cosas reales. No estoy preocupada por dar explicaciones; no porque quiera hacerlo difícil para los espectadores, sino porque disfruto mirar; me gustan sus misterios. No estaría feliz de saber mucho más de lo que muestro en las películas. Cuando comencé a hacerlas no pensé que iba a crear mi propia narración, no estaba conciente de eso, simplemente eliminaba ciertas cosas sin saber bien por qué. Pero ahora, cuando pienso en ello, me doy cuenta de que quizás nunca quise expresar mucho de mí misma, y siempre me gustó adivinar sobre la gente, entonces ese lugar entremedio, que no es un estilo pero si el tipo de relación que tengo con la vida, la religión, la gente, etc.

A.S.: Y ¿siempre comienzas con algo de la vida real que te interesa?

C.D.: *35 Shots of Rum* (2008), por ejemplo, es la historia de mi padre y madre y es la historia que escuché toda mi vida, la sé de memoria, sólo cambié ciertas cosas, pero sabía todo sobre ella, era completamente real para mí. En *The Intruder* (2004), aunque vino de leer el libro, también sucedió que conocía bien al actor y la locación donde filmamos era donde vivía mi tía, eso era absolutamente realista, incluso en los pequeños detalles.

A.S.: Pero posteriormente, te gusta construir la película con mucho control, en la narración y en la imagen, en el encuadre. Lo que me sorprende es que ese control no se percibe cuando se ve tu película. Estaba el otro día en el Q&A cuando te preguntaron si improvisabas, y tú respondiste que no, que no había improvisación en ellas…

C.D.: Siempre quiero que los actores se sientan libres al moverse, aunque en la medida en que fue planeado. Cuando hice mi segunda película recuerdo que le dije a Agnes Godard y a la persona a cargo de la luz, que no quería que los actores estuvieran atrapados por su luz. Entonces les señalé cuál era la locación y no quería que se vieran detenidos porque no había luz. Y realmente disfruté eso, porque estábamos concientes de cosas, la cámara iba detrás y ellos se sentían liberados. He decidido evitar que los actores se sientan restringidos y que sientan, aunque no es así, que están improvisando.

A.S.: Pero muchas veces la cámara no está fija. ¿Qué es lo que hace qué la cámara en tus películas parezca que respira?

C.D.: Como dices, me gusta que la cámara esté respirando, porque pienso que si el cuadro no se mueve al menos un poco, hay un límite. Si se mueve, delicadamente pareciera que hay algo cambiando en el marco.

A.S.: ¿Investigas los temas antes escribir o rodar?

C.D.: En *Beu Travail* (1999), por ejemplo, pensé que todo iba a ser rápido. Y fue todo lo contrario. Todo me detenía, teníamos presupuestos muy bajos, y pensé que con la ayuda de la armada sería más fluido el trabaja y al final no sólo no teníamos ayuda de la armada para transporte y alojamiento, sino que por el contrario nos intentaban detener. Teníamos que pagar por todo. Tuve que organizarme con ayudas de otras partes. Finalmente, el único lugar donde podía ver a los legionarios reales era en los clubes locales, donde iban a emborracharse y salían con prostitutas de Etiopía. Entonces cada noche iba al Club, los miraba con las chicas, hasta que un día, un legionario me vio, como si fuese una espía y secretamente decidió decirme muchas cosas, en completo secreto y fue bueno. Me dio todas especificaciones, los ejercicios. Me dijo los ejercicios pero no lo vimos. Entonces lo interpretamos y ensayamos nosotros en París, en un estudio. Ensayamos con actores y físicamente el entrenamiento era muy duro.

Carolina Urrutia: Se ve muy duro. Da la idea de un documental de National Geographic, donde están los hombres con sus rituales en medio de un paisaje tan rudo.

C.D.: Eso es lo que parece, de verdad, yo los veía desde lejos y los veía muy pequeños, saltando de acantilados, etc. Estaba impresionada de verlos trabajando. Y cuando filmábamos ellos nos espiaban a nosotros y al final nos ayudaban. Sentíamos su mirada.

C.U.: ¿Hay alguna intención política o ideológica en *Beau Travail* **o** *White Material* **(2009)?**

C.D.: En *White Material* hay cosas que están medio escondidas. Lo que pasó, en África fue que de repente la gente del sur decidió que en el norte había extranjeros. No era necesariamente gente blanca. Muchos de ellos estaban allí hace muchos años, pero de pronto estaban en medio de una pelea y se sintieron superiores en vez de intentar de comprender qué estaba ocurriendo. Y tuvieron que enviar a la armada francesa a rescatarlos en helicópteros por medio de ser atacados. Y yo los vi en sus entrevistas en la televisión, que pensaban que era su país, que no entendían, etc. No tenía conciencia política de lo que ellos representaban para sus trabajadores en los campos. Ellos siempre eran los blancos. Entonces decidí hacer una película de una mujer que decide quedarse, sin quejarse, confiando en si misma. Hay una escena que corté en la película, donde ella cuando conoce a dos mujeres blancas escapando, ella las desprecia por débiles, realmente blancas. Esa escena no es política, es más bien un manifiesto de que nosotros no podemos pedir a la gente africana que haga con nosotros lo que por 3.000 años no hemos hecho por ellos. Yo sé lo que ocurre con los inmigrantes en Francia. Hay una constante, la gente habla sobre África con compasión. Compasión es decidir para siempre que somos superiores.

A.S.: Entonces en *White Material*, **¿tú vas desde lo político hacia lo muy íntimo? Porque finalmente es la historia de esta única mujer...**

C.D.: Pensé que ella iba a experenciar que, aunque ella se siente como una blanca "buena", no le iba a doler. Porque ella es blanca. No es suficiente con ser buena, ella es blanca y en un caso como ese sí hace una diferencia. Por otro lado intenté poner a un niño soldado, un niño en un filme que no es de acción, pero que es un soldado. Pensé que era importante poner todos los elementos de una película de acción o de guerra y después, poco a poco, dejar la acción sólo sobre el personaje femenino. La

guerra que viene no es el tema de la película, es ella perdiendo su estancia. Porque ella, aunque no es completamente ciega, siente que debe conservar su tierra. A mi me gusta esta mujer. Cuando escribimos el guión con Marie, decidimos que la mujer tendría todo lo que nos disgustaba. Fuimos a una plantación de café. Marie es negra, pero creció en Francia, entonces no sabía de ese tipo de gente blanca. Cuando estábamos en Gana, fue divertido, porque le dimos a esta mujer todo lo que no nos gustaba, aunque sabía en el fondo que ella era de los nuestros.

C.U.: Cuando escribiste este guión, ¿tenías a Isabelle Huppert en mente de antemano?

C.D.: Sí. Isabelle me había pedido hace tiempo que quería trabajar conmigo, entonces decidí esta historia para ella. Y sabía, desde el guión, que a veces ella sería una mujer fuerte, que podría manejar un tractor, pero que también podría ser muy frágil. Isabelle es una actriz muy brillante y se transforma tanto que es fácil trabajar con ella.

A.S.: Es verdad que puedes estar muy cerca del personaje, aunque no es una película psicológica. Lo que es, nuevamente, parte de este juego con la distancia que para mi es muy importante.

C.D.: Marie (N' Diaye) es una escritora con distancia, puede escribir escenas muy crueles, sin compasión. Isabelle es una actriz que trabaja con distancia. Cuando el film estaba listo, la novela de Marie también estaba lista; ella estaba escribiendo mientras yo trabajaba en el rodaje y la edición y es extraño, porque el título de su libro es algo así como *Tres mujeres fuertes (Trois femmes puissantes)*. Y cuando el libro salió, se escribió mucho sobre eso. Es verdad que Isabelle, Marie y yo somos pequeñas pero tercas. Entonces, para responder a la pregunta de si éramos políticos, éramos personalmente políticas. No necesariamente con un punto de vista frente a África, sino frente a estas mujeres. Y eso es también político.

A.S.: A partir de eso, ¿cómo haces los *casting*?, ¿cuál es el proceso?

C.D.: En general trabajo con actores que conozco, al de *Beau Travail* lo conozco desde que era una estudiante, porque trabajó en la segunda película de Godard, *Le Petit Soldat* (1960). Él había desaparecido, no era ya un actor y lo busqué y lo encontré y luego *The Intruder* era pensando en él. Después cuando realicé *35 Shots of Rum*, que era la historia de mi familia, también conocía a Alex Descas por muchos años, habíamos trabajado juntos seis veces y no podía ser nadie más, era como el padre que me hubiese gustado tener. Entonces, en general si tengo en mente a alguien y cuando no lo tengo, si no tengo un actor o actriz, el personaje se convierte en un huérfano y adopto al personaje y el casting se hace simple, porque apenas me gusta un actor, decido que ese es el ideal para la película.

A.S.: ¿Y qué tipo de actores te gustan? ¿Te gusta la posibilidad de ser amigos y que tengan una completa comprensión del guión?

C.D.: Son todos diferentes. Alex Decas es un poco tímido. Nos conocemos hace veinte años, pero aún cuando quiere proponer algo, siempre lo hará muy tímidamente, indirectamente, etc. En *35 Shots*, donde el personaje conducía el metro, fuimos juntos mucho y de a poco y en secreto fui comprendiendo lo que quería. Isabelle en general no hace preguntas. Le dije, por ejemplo, que no quería maquillaje y ella dijo, ¿por qué? Le respondí que no es bueno tener maquillaje con la luz de África. Ni siquiera un poco de máscara. "Bueno, Ok", respondió. Sólo me preguntó si quería que el personaje estuviera sudado. Sólo eso durante el rodaje. Michell de El Intruder hace muchas preguntas, quiere muchas respuestas sobre el porqué, el como, pero también es bueno. En general me gustan los actores como Alex (Decas), que juegan pequeños juegos conmigo, sin hacer directamente la pregunta, sino como un "hide and seek". Me gusta que me den la impresión de no estar haciendo siempre lo que yo espero.

A.S.: ¿Y tú explicas a los personajes la película, de una manera psicológica o sólo la acción?

C.D.: A veces del modo psicológico. Me gusta hacerlo sin explicarles completamente los personajes. Me gusta pasar tiempo revisando los vestuarios, conversando. Más que una reunión para explicar el personaje, que es muy fácil hablar sobre un personaje. ¿Porqué aprender a manejar un tractor? Por ejemplo, cuando escribimos el film con Marie queríamos a un personaje con un peinado como de niña pequeña, con un moño. Isabelle nunca preguntó por qué. Cuando ella andaba en moto, nunca me preguntó por qué tenía el pelo de esa forma. Comprendió que nosotros habíamos estado usando su

pelo como pequeñas señales, y no preguntarme fue mucho mejor, porque ella hacía algo con esa pregunta. Me gusta que se sientan bien, no me gustaría un actor que se sienta mal o miserable: Christopher Lambert era muy tímido al principio. Y tenía miedo de no usar maquillaje, más que Isabelle. Y yo entendí que él pensó que hacía películas de acción, no este tipo de escenas e Isabelle va a juzgarme, porque va a pensar que era estúpido. Y eso no sucedió, así que después de una semana, él se relajó, pero la primera semana, sufrió bastante.

A.S.: Entonces, ¿había una buena atmósfera o energía durante el rodaje?

C.D.: Yo no podría soportar una mala atmósfera. Cuando veía a Cristopher Lambert pasándolo mal yo sufría mucho.

A.S.: Está esta imagen tradicional del director de antaño, grande, gritándole a los actores. Y la gente se sorprende que se pueda dirigir en voz baja, o en una atmósfera amistosa.

C.D.: Yo creo, Welles también actuaba en sus películas, eso lo hace distinto. Creo que Welles estaba enamorado de sus actores y actrices y el tipo de actor que le gusta firmar forceando la escena, puedes gritar, pero hay algo en la dirección que no se puede alcanzar, y que está en la mente y en el deseo del actor. Eso es secreto y no se puede forzar. Cuando se hacen imágenes de amor, con desnudos, hay una parte que no se puede dirigir, que es lo que el cuerpo siente. Eso no se puede dirigir aunque se grite. Si alguien se siente feo, aunque le digas que es bello. La dirección es, de antemano, un poco mentirosa. Pero por el otro lado, a veces no soy dulce. Necesito sacar mucha energía. Es importante ser dura, no masculina. Si alguien necesita hacer algo peligroso en una escena, me gusta experimentarlo personalmente antes. En *White Material*, una moto pasó por mi espalda. Creo que es una catarsis.

A.S.: Entonces, ¿haces las escenas de acción antes de los actores?

C.D.: Claro, porque pienso que ser una mujer no es fácil en la dirección de cine. Siempre hay que probar que se sabe lo que se hace, que no es el caso de los hombres. Igual yo lo hago sin que nadie me pregunte por qué. Cuando filmábamos *Beau Travail* a veces no tenía una idea de lo que estaba haciendo, todos hicimos el entrenamiento.

A.S.: ¿Crees que como mujer tienes que probar ciertas cosas?

C.D.: No probar, pero creo que es igual que los directores. Estar segura de que hay escenas de ansiedad a tiempo completo. Pero ser una mujer en el set y tener dudas sobre las escenas, se puede ver –menos ahora que antes– mal, que hay personas que asumen que, como mujer, no sabes dónde poner la cámara, etc. Entonces era bien agresiva, en un sentido. Cuando hicimos *Beau Travail* había un actor joven que era muy rudo. Y quería ser más rudo que yo. Y aunque nunca había cacheteado a nadie en la vida, pero le pegué porque había una chica joven y una mañana él le habló a ella de tan mala manera que yo fui hacia él y le pegué. Él me miró y le dije que si le hablaba una vez más a la chica de esa manera, se iba a casa. Pienso que es difícil ser mujer, no necesariamente ser directora, sino mujer. En la vida, cuando tienes que tomar decisiones, como mujer no está tan permitido dudar.

A.S.: Las mujeres aprecian la contradicción, puedes tener momentos de duda y contradicciones.

C.D.: Yo también fui asistente de dirección de directores hombres, y sentí que tenía que ser capaz de tomar rápidas decisiones, con grupos de hombres que eran profesionales como técnico, y no siempre fueron buenas experiencias. Entonces ahora que yo dirijo quiero ser clara en que hago lo que hago, no más sensible, más ruda, más femenina o masculina. Ahora me doy cuenta de que las películas, de algún modo, existen sin mí. Por ejemplo, *White Material*, fue producida por tres mujeres. La productora es un macho-mujer. Yo, Isabelle, siempre sentimos, o yo personalmente, que era heroico que tenía que ver con el hecho de hacer la película. Cuando terminó el filme había una proyección en París y un director de cine vino hacia mi y dijo: "es muy extraño, pienso que es una película sobre una directora haciendo su película contra todos los problemas y no sobre una mujer en una plantación de café".

A.S.: Sí, porque está esta sensación de que hacer una película es algo absurdo. Cuando estoy rodando, a veces me pregunto "por qué está toda esta gente preocupándose por esto, es tan ridículo". Y creo

que en *White Material* **toda esta obsesión que no es el dinero ni el café, sólo queriendo seguir con su proyecto.**

C.D.: Imagina el mismo personaje, interpretado por un hombre. Sería completamente distinto el efecto. Pensaría que lo que le sucede al hijo y a la plantación con un problema con la guerra. No se daría cuenta de que ella tiene algo que ver con el problema. Pienso que si comienzas con un hombre, sería dramático, pero el sentimiento de concientización no estaría allí. Sería un gesto de desesperación.

A.S.: Sería como un gesto de Herzog, como *Aguirre la ira de Dios* **(1972), que nunca tiene un momento de vacío.**

C.D.: Hace algunos meses conocí a un hombre que era un especialista en efectos especiales -humo, fuego, etc.-, no digitales, sino en el set. Y él tenía que hacer todo, comenzar el fuego, romper el vidrio, etc. Y la producción me puso a mí a ayudarlo a hacer el humo. Y me gustó mucho el oficio. Y hace un mes, me llamó su hijo para contarme que su padre había muerto y que me había dejado su "caja de joyas", todas sus herramientas me las dejó a mí.

Y después de todos estos años él me recordaba a mí. Siempre me explicaba porqué funcionaban las cosas.

A.S.: Entonces esa fue tu escuela. Ahora, ¿enseñas?

C.D.: Voy a *La Femis*, pero tengo que decirte que el último año yo no estaba muy feliz con el modo de enseñar guión. Así que pensé en dejar de ir.

A.S.: Al menos en Chile en los últimos años la enseñanza del cine se ha convertido en un buen negocio y hay un número ridículo de escuelas y de graduados en un país donde apenas hay dinero para tener diez estrenos al año. Y yo enseño porque pienso que es una manera decente de vivir, pero lo hago con una contradicción, porque no sé si debería ser enseñado, durante cinco años…

C.D.: Por eso, por lo mismo es que peleé con *La Femis*, pensé que para dirigir y escribir guión lo mejor que se le podía dar a los alumnos era tu experiencia o la posibilidad de practicar los pequeños detalles. Pero no enseñar reglas. Se puede dar un poco de tu experiencia, la manera como uno comprende el cine, pero no más que eso. Ahora pienso que cuando estaba en la Escuela de Cine, me gustaba conocer personas que me dieran ciertas claves. Pero era especial, no nos enseñaban, nos daban un poco de sus emociones. Eso es lo mejor.

A.S.: Es tan difícil hacer películas, tú ya hiciste muchas. Es algo que dar en término de experiencias. Usualmente los directores tienen menos películas que los técnicos, que tienen quince en el cuerpo…

C.D.: Pero sí, si hay un vacío de tres años entre películas, el director es el que está avanzando y los técnicos muchas veces pienso que tienen tanta experiencia en comparación conmigo, pero al mismo tiempo, estar pensando en una película te hace hacer cosas que jamás harías de otra manera. Entonces aunque tengan más experiencia que yo, yo me siento con más conocimiento sobre el material.

C.U.: ¿Vas seguido al cine? ¿Hay algún director contemporáneo que te guste especialmente?

C.D.: La otra noche que vi **La quemadura** (René Ballesteros, 2009), chilena, me gustó. Hay dos directores sur coreanos que me gustan mucho. El cine de Apichatpong. No tengo una línea de películas, me gusta ver películas, me gustan también las películas americanas. Creo que los directores somos mucho más abiertos que otras personas con otras profesiones.

Como citar: Urrutia, C. (2011). Conversación entre Claire Denis y Alicia Scherson, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/conversacion-entre-claire-denis-y-alicia-scherson/454