

## EL AGENTE: Critica de Cine

Héctor Oyarzún

20 abr, 2022



### **Su Friedrich: "Las obras que poseen una estructura narrativa me parecen más interesantes que leer el diario de alguien"**

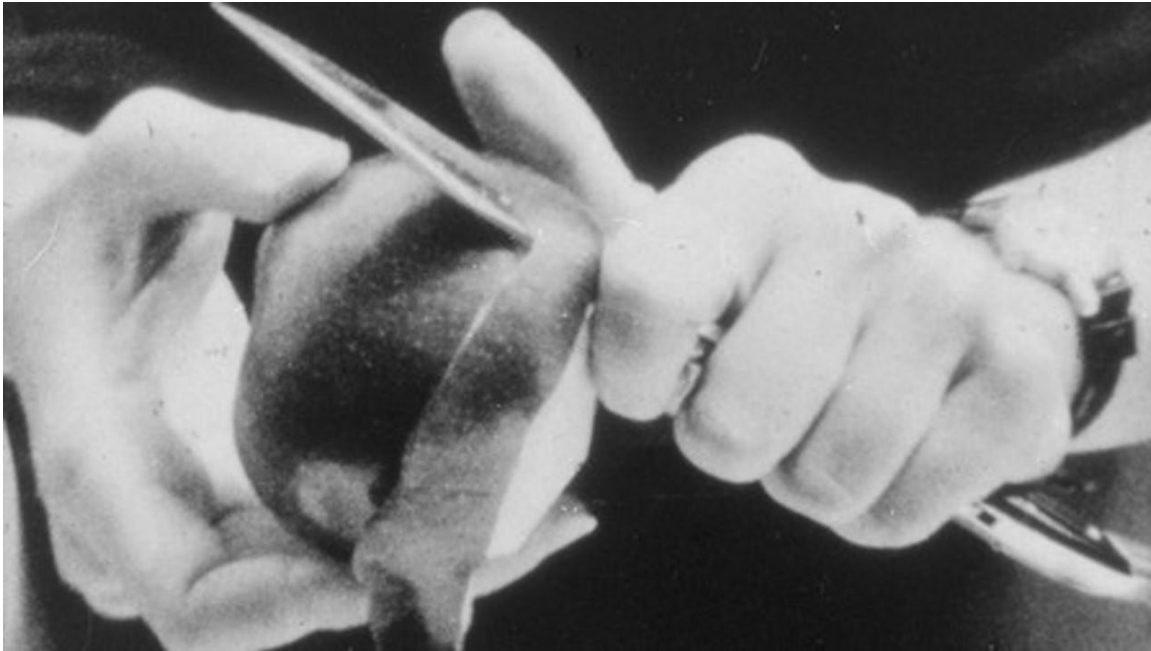
En el marco de la última edición de Femcine, se exhibieron cuatro obras de Su Friedrich: *Cool Hands*, *Warm Heart* (1979), *Sink or Swim* (1990), *Hide and Seek* (1996) y *The Odds of Recovery* (2002). Para celebrar la ocasión, nos reunimos con ella para conversar sobre sus estrategias narrativas, sus técnicas de rodaje clandestino y su fascinación por la música pop.

**Héctor Oyarzún:** Quería comenzar con algunas preguntas sobre las películas que mostraron recientemente en tu foco de Femcine, compuesto por cuatro películas. He visto esas cuatro y algunas otras por mi cuenta, pero no he tenido la suerte de ver todas tus películas, así que partamos por ahí. Comenzando cronológicamente, quería preguntar por un detalle que aparece en *Cool Hands*, *Warm Heart* (1979) y en *Damned If You Don't* (1987). En ambas incluyes en los agradecimientos a la gente que "no estaba consciente de estar en la película", lo que me parece gracioso. ¿Cuál fue tu idea al tener este primer acercamiento performático que incluía a gente que no sabía que estaba siendo filmada?

**Su Friedrich:** *Cool Hands*, *Warm Heart* fue la tercera película que hice. Era necesario hacerla en Orchard Street porque, en ese tiempo, la calle se llenaba cada fin de semana con gente comprando, sin autos, eran grandes multitudes. Entonces, tenía sentido realizar

estas performances de los personajes en ese tipo de lugar, ya que yo era joven, no tenía dinero, hubiese sido imposible reunir una multitud pagada.

Fue una experiencia interesante porque, como se puede ver en la película, algunas personas estaban totalmente confundidas, no sabían qué estaban viendo. Otra gente parecía muy interesada. También fue difícil de filmar porque no teníamos un equipo, éramos solo yo con la cámara y la actriz, y a veces alguien más. No podíamos poner a alguien a controlar a la muchedumbre. Así que solo podíamos entregarnos a la casualidad y a lo que sucediera ahí cada vez que montábamos y filmábamos. Entonces, fue una estrategia que nació de la necesidad, era el ambiente que requeríamos



Con *Damned If You Don't* no aparecen multitudes tan grandes como las de *Cool Hands*, *Warm Heart*, pero en Coney Island hubo mucha gente que nos observaba mientras hacíamos las escenas del acuario y cosas por el estilo. Hubo un momento muy gracioso en que Peggy Healy, la actriz que interpreta a la monja, se acercó y me dijo: “Su, no sé qué puedo responder, alguien pensó que soy una monja y me pidió rezar por su padre”. Y yo me dije “Eso significa que el disfraz nos quedó bastante bien”. Después quedamos en que si eso pasaba de nuevo, Peggy debía seguir la corriente, rezar por sus padres y fingir que era una monja real.

En ningún caso tuvimos problemas con alguien o reclamos. Además, en esas películas tempranas tuve que aprender a rodar prácticamente en secreto. No utilizaba una cámara escondida, pero tuve que aprender a manejar la cámara de forma que no llamara la atención. En muchas de mis películas rodamos en lugares no autorizados, así que también me ayudó darme cuenta que muchas veces no tomaban a las mujeres en serio, así que no les preocupaba que usáramos la cámara. Fue un buen entrenamiento para las películas posteriores.

**Oyarzún:** Siguiendo con *Cool Hands*, *Warm Heart*, tenemos estas multitudes mezcladas con las performances y esta aproximación documental, pero en la segunda parte de la película aparece una historia de ficción en el sitio de videojuegos, donde se hace más evidente que son actrices. No he visto tus dos películas anteriores, pero, ¿fue allí donde comenzaste a mezclar estrategias documentales con ficción?

**Friedrich:** Sí, sin duda. Las primeras dos mostraban imágenes de la calle y de interiores, pero eran películas bastante simples y pequeñas. Así que sí, sería la primera.

**Oyarzún:** ¿Cuál era tu interés al combinar esas estrategias?

**Friedrich:** No creo que haya pensado en esos términos, simplemente tenía una idea que quería desarrollar con los personajes, y esa idea concluía en un espacio público. No pensé: “Esta parte es documental y la otra es ficción”. De hecho, nunca me lo habían planteado en esos términos, es gracioso, no lo había pensado de esa forma. Pero, de alguna forma, sí, es un documental sobre Orchard Street y una ficción al mismo tiempo.

**Oyarzún:** En el foco también mostraron *Sink or Swim* (1990) y me gustaría hacer un vínculo con otra película, *Rules of the Road* (1993). En ambas tienes una aproximación particular en cuanto a la relación de imagen y sonido, muchas veces utilizando una combinación lógica, y en otras partes haciendo un contraste conceptual entre lo que vemos y escuchamos. En *Rules of the Road*, especialmente, aparece constantemente el deseo de ver a la pareja de alguna manera, pero solo podemos ver los autos. ¿Cómo son tus ideas de montaje cuando separas imagen y sonido?

**Friedrich:** Bueno, esa fue una exploración que empezó antes de *Sink or Swim*, con *The Ties That Bind* (1985). Esa película trataba de mi madre y su vida en Alemania durante la guerra, por lo que no tenía material filmico de sus días allí, así que tuve que complementar sus historias con las imágenes que fui recolectando. Pero, como mencionas, no se trataba de ilustraciones de lo que se estaba diciendo. Eso me pareció interesante. En *Sink or Swim* el problema era similar, aunque en este caso eran historias escritas por mí. No quería que las imágenes calzaran del todo, aunque algunas sí lo hacen, pero en la mayoría de los casos están dissociadas. Entonces, gran parte del trabajo sucedió durante el montaje.

Siempre trato de pensar en la audiencia. Siempre me pregunto si el espectador puede entender la relación entre lo que se está mostrando y lo que se escucha en paralelo. No es una ficción ni un documental convencional, así que debo trabajar para que eso sea posible. Eso significa trabajar con el silencio a ratos, o tener que trabajar de acuerdo al ritmo del relato. Un pequeño cambio en el tono o en una frase pueden cambiar el movimiento o el corte de las imágenes. Hasta cierto punto, existe una idea diferente de sincronización. Eso fue algo que tuve que trabajar mucho en *Sink or Swim*.

En *Rules of the Road* también tuvo que ver con un asunto de materiales. Obviamente, no tenía material de archivo del momento previo a terminar con mi novia para describir esa historia, o de cuando nos repartimos el auto. Ese material no existía, nunca pensé en grabar esos momentos, mucho menos después. Nuevamente fue un trabajo de edición, tuve que buscar una forma de que el relato fluyera en paralelo a la imagen. Las imágenes fueron agrupadas para contar pequeñas historias visuales, al mismo tiempo que el relato general de la voz prosigue en su propia dirección.



**Oyarzún:** Pensando todavía en esas películas, quería consultarte por las estructuras. En *Sink or Swim*, obviamente, está el alfabeto en reversa, y en *Rules of the Road*, el hecho de que veamos los autos sin los personajes. Me parece que algunas de tus películas tienen estructuras previas fuertes, ¿son ideas que encuentras a la hora de montar? ¿O ya tienes la estructura pensada al comenzar a trabajar?

**Friedrich:** Me encantaría comenzar con una estructura previa, pero no creo que sea posible. Con *Sink or Swim*, al comienzo tenía algunas ideas, pero la idea del alfabeto apareció un poco después y solucionó el problema de la estructura. Utilicé la idea de asociar cada letra a una palabra, “Witness”, etc, pero antes también había pensado en utilizar otras palabras del alfabeto para que aparecieran sobre la imagen durante cada fragmento. Finalmente, resultó una locura, hice varias pruebas, pero era imposible, había una sobrecarga de información, por lo que deseché la idea.

En *Rules of the Road*, bueno, en ambos casos escribí la historia primero. A veces filmaba en paralelo porque la escritura era lenta, pero la escritura siempre terminaba determinando el montaje. En *Rules of the Road* tenía la historia y también sabía que quería trabajar con música, lo que cumplía una función similar a los capítulos de *Sink or Swim*. De nuevo, pensando en el espectador, era una forma de darles un descanso del relato constante.

**Oyarzún:** En muchas de estas películas apareces tú y existen elementos personales en el relato, pero al mismo tiempo son películas transparentes en el uso de dispositivos narrativos. Aparecen estrategias narrativas, no existe la intención de contar la historia “tal cual”, sino que revelas el hecho de que estás escribiendo una historia.

La máquina de escribir de *Sink or Swim*, por ejemplo, es un momento triste y personal, pero al mismo tiempo te hace pensar en el hecho de que tú estás creando algo, no estás solo contando tu vida. ¿Cómo mezclas el hecho de introducir elementos de tu vida real con estas estrategias y trucos narrativos que revelas?

**Friedrich:** Cuando empecé a trabajar, no sé si sabía que iba a hacer películas que se conectarían de manera directa con mis experiencias. Pero incluso entonces, ya sabía que esas historias no se pueden contar así nada más. Ya sea por los libros que leía, por la poesía, o lo que sea, las obras que poseen una estructura narrativa me parecen más interesantes que leer el diario de alguien.

Otra razón importante fue mantener un sentido lúdico en las películas. En la escena de *Sink or Swim* en que aparezco escribiendo y las palabras se repiten en el *off*, es una repetición que me resulta placentera, interesante. No sé si llamarlos trucos o técnicas narrativas, pero si me interesa revelar el hecho de que se trata de algo que fue construido. Porque las películas son una construcción. *Rules of the Road* me tomó un año o más, no fue que me senté a escribir de un tirón. O sea, también hago eso en un primer momento, me siento a escribir historias emocionales y directas, muy mal escritas, y después me paso seis meses reescribiéndolas hasta que sean historias elaboradas.

**Oyarzún:** Otro elemento interesante de tus películas más personales es que introduces historias o anécdotas ajenas, existe una idea colectiva, incluso cuando hablas en primera persona. A propósito, me interesaba preguntarte por el uso de las voces colectivas en *Hide and Seek* (1996) en contraste a las voces individuales de las películas anteriores.

**Friedrich:** Sí, es cierto, es una película que tiene muchas más voces si la comparamos con las otras. Pero, de nuevo, no fue algo que pensé antes, fue algo que simplemente sucedió. Vi unas poleras en una protesta que decían “Yo fui una niña lesbiana” que me hicieron pensar: “Oh, bueno, nadie ha hecho una película sobre esto. Yo podría hacerla”. Así que en ningún momento pensé en un formato que fuese yo misma contando mi infancia. Mi experiencia fue ver a estas otras mujeres y pensar en sus vidas, por lo que el paso siguiente era conversar con ellas.

Cuando hicimos el guion, mitad ficción y archivo y mitad entrevistas documentales, la ficción iba a transcurrir en tres tiempos diferentes, los 50, los 70 y los 90, porque quería comparar las décadas para ver si las experiencias habían cambiado. Pero no hubo dinero suficiente, así que nos quedamos con los 60, que fue la década de mi infancia y la de Cathy, mi pareja, con quien escribimos el guion. Tomamos notas y empezamos a comparar nuestros recuerdos. Así que, hasta cierto punto, la parte de ficción es nuestra historia o mi historia combinada con la suya. Pero, aun así, es cierto que el punto de vista es más general.

**Oyarzún:** En algunas de tus películas la música juega un rol clave, como en la escena que mencionamos de la máquina de escribir en *Sink of Swim* con Schubert, pero también con la música pop, especialmente en *Rules of the Road*, o en esa bella escena en que cantan “Stop! In the Name of Love” en *Hide and Seek*. Son películas que utilizan la música y reflexionan sobre crecer con las canciones, con la música como una compañía. ¿Qué te interesa de utilizar música, especialmente música pop, en tus películas?

**Friedrich:** Bueno, casi siempre es música pop. Creo que la canción de Schubert es la única pieza clásica que he utilizado, el resto es todo pop. Cuando empecé a hacer películas, pensaba que no debía utilizar música, creía que era un camino fácil para crear emociones que no existían en la imagen o en los diálogos. Así que estaba en contra.

Pero en *Sink or Swim* tuve que usarla porque era parte crucial de ese relato. Ahí descubrí lo maravilloso que era trabajar con música. Después me volví loca e hice películas como *First Come Love* (1991), donde hay música constante, soul, funk y R&B, esa mezcla. Después en *Rules of the Road* lo hice de nuevo.

Creo que simplemente acepté el hecho de que amo la música. Me encanta bailar, hasta el día de hoy nos encanta salir a bailar. Es una experiencia que conoce todo el mundo. Quizás a alguien le puede gustar música totalmente diferente a la que escucho yo, pero la mayoría de la gente tiene una relación profunda con la música. Creo que si quieres contar historias sobre habitar este mundo, tiene sentido que aparezca la música.

Hice una película que se llama *Gut Renovation* (2012) sobre la destrucción de nuestro barrio en manos de las inmobiliarias. Al final de la película, mostro varios edificios en un antes y un después, el archivo y las fachadas actuales. Para esa escena, creé un medley de una sola canción, “Auld Lang Syne”, una canción de año nuevo, pero utilizando versiones diferentes: hay una versión soul, una versión pop, una versión *country*, una en español. Fue muy divertido reconstruir la canción a partir de interpretaciones diferentes. Entonces, sí, es un elemento que me interesa mucho.

<http://elagentecine.cl/entrevista/su-friedrich-entrevista/>