

laFuga

Las traducciones de Martín Seeger

Director de Piotr: una mala traducción

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine de ficción** | **Cultura visual- visualidad** | **Representaciones sociales** | **Lenguaje cinematográfico** | **Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. 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. Editor de <http://elagentecine.wordpress.com>, blog de comentarios y crónicas de cine. Colaborador de diversos medios nacionales e internacionales. Ha realizado clases en varias universidades nacionales, entre ellas: Universidad de Valparaíso, Universidad de Chile, Universidad Católica, UMCE. Entre los temas que desarrolla se en docencia, se encuentran: historia y estética del cine latinoamericano; historia y teoría del cine documental; crítica de cine. Actualmente realiza los cursos "Cine contemporáneo" en la Escuela de cine ICEI, y "Sensibilidad contemporánea" en la escuela de cine de Chile. Crítica de cine en Diplomado de teoría y crítica de cine (UC) y en Diplomado de escrituras críticas (UCV) Co- editor de la antología sobre Raúl Ruiz "Fantasmas, simulacros y artificio" (Uqbar 2010), y de "La zona Marker" (Ediciones Fidocs, 2013) en torno a la obra del fallecido Chris Marker. Ha colaborado además en diversas publicaciones sobre cine chileno y latinoamericano entre las que destaca su participación en los libros "El Novísimo cine chileno" (Uqbar 2011) y "Prismas del cinelatinoamericano" (Cuarto Propio, 2012). Durante el año 2013 y 2014 programa junto a Claudia Aravena el ciclo "Visones Laterales" de cine y video experimental en Cineteca Nacional de Chile. Actualmente: cursa Doctorado en estudios latinoamericanos (Universidad de Chile) y es becario Conicyt. Durante el primer cuatrimestre del 2015 se encuentra realizando un seminario en la Universidad Nacional de Córdoba sobre cine latinoamericano. Ir a Crítica de Piotr.

En Bafici nos encontramos con Martín Seeger en un rincón y lo abducimos luego de ver una película sobre Nicolas Ceaușescu.

Iván Pinto: La idea de esta conversación hablar de tu opera prima, que está hace varios años, primero como rumor, después como película de festival, y ahora por fin se va a estrenar en abril en el Centro Arte Alameda, lo cual es importante para nosotros, porque estábamos esperando que saliera para hablar un poco de ella a nivel formal.

Martín Seeger: Para mostrarla al fin. La primera vez que se vio fue en Sanfic, después en Valdivia, quedó por ahí cerca del baño, después en Cine B, ahí le fue bien, que fue como el público de la película de estudiantes de cine que habían escuchado hablar de la película y fueron.

I.P.: ¿Tuvieron buena recepción en Cine B?

M.S.: Sí, me sorprendió porque como habíamos estado también en Sanfic un par de meses antes, y ya la curiosidad de los amigos se había saciado, porque ya habían llenado una sala de valientes que iban a aplaudir sí o sí, y en el Festival Cine B había poca gente conocida, ya habían ido todos los amigos, y ahí me di cuenta que la película funcionaba un poco más allá que para los amigos. Entonces fue interesante saber que rindió por otras partes.

I.P.: ¿Cuándo empezó a concebirse la idea de esta película?

M.S.: Nace en la época en que era estudiante de cine en la escuela, y veía muchas películas subtituladas, como cualquier estudiante que piratea todo, vi todas películas subtituladas, y en un momento los subtítulos se transformaron en un elemento fundamental del cine, es decir, para mi no existe la historia del cine sin los subtítulos, no puedo concebir la historia del cine sin que la imagen no sea leída, y a partir de eso empecé a encajar los subtítulos como parte de un resultado visual, no

solamente como la traducción de un texto a posteriori, sino también como parte de la imagen. La palabra escrita sobre la imagen, se transforma también en una parte visual sobre la película. Por ejemplo, como cuando se unen con el fondo, y a partir de ese fenómeno, que me pasó una vez, había un tipo en una película diciendo algo muy importante sobre el sentido de la vida, tal vez era una de Bergman -eso digo pero no me acuerdo bien- y ahí me produjo una angustia que podía ser también una traducción de lo que pasaba con la película.

I.P.: De ahí surgió primero tu cortometraje que se llama *Las traducciones de Piotr Herroll*.

M.S: Claro, ese corto lo hice para probar qué sentido tenía esa obsesión que estaba teniendo, y ponerla en juego con todos estos detalles que en verdad son idiotas, que pasan muy rápido los subtítulos, etc. Pero mi idea en ese corto fue, ubicar a una pareja que tenía un problema de comunicación y través del juego de los subtítulos, tratar también el problema de la pareja.

I.P.: Eso es muy interesante, porque desde ahí se da la génesis del mundo de los personajes que van a aparecer en tu largometraje, que son Piotr y Danka, -el casting impresionante- y desde ahí ya está el modo de pensar de hacer una película. Partir de un problema formal y desde ahí narrar y crear un mundo. Es una película que tiene a veces una obsesiva y muy conceptual a ratos. Entonces, ¿cómo surge eso, a partir de esta motivación del tema de los subtítulos?, ¿cómo empieza a cranearse esta maquinaria Piotr?

M.S: Fue construir la película desde algo formal, de una herramienta propia del cine, o sea, a mi me ha disgustado siempre cierta idea narrativa, me disgusta como cine, pero no como relato. Pero esa situación donde la gente ve películas, porque le da lata hasta leerse un libro, cuéntame una historia, es como hazme el storyline o la sinopsis un poco más larga, hazme un retrato de, o resumen visual, no sé. a partir del corto que fue para probar estas estrategias formales del titulado, me puse un poco ambicioso con el cortometraje, pude haberla hecho en finlandés o japonés, y daba igual, pero en esa ambición de que se transformara en un problema visual para cualquier espectador del mundo, decidimos inventar un idioma con la estructura del castellano e hicimos variaciones que finalmente, el resultado parece un idioma de Europa del Este, socialista, como la que acabamos de ver... Entonces creamos este mundo, que pudo ser un corto, que ocurría en cualquier parte, o por allá lejos, entonces después, cuando esto se transformó en largometraje, que también fue cosa de una presión de estudiante, porque tenía que hacer una tesis, pero también tenía esta obsesión con esta idea de corto, y decidí agarrar estos personajes y transformarlo en una colonia en Chile. Eso ya cambió también la formalidad y la estructura del tema del subtítulo, porque al final se transformó en una línea, en una de las líneas narrativas de la película, como el subtítulo, de la actuación con subtítulos, la idea de que actuar con subtítulos es más fácil que no hacerlo, o sea... no sé si ustedes vieron la versión del Bafici del año pasado, que tenía una escena que hablaba sobre eso, pero después la saqué. Y justamente era un personaje explicando que había visto un personaje de Liv Ullmann, de Bergman, y encontraba que actuaba pésimo porque, en realidad, él hablaba sueco y nos daba a todos ese existencialismo, esa frase en sueco sonaba lo más cursi que hay, sonaba impresentablemente increíble, inverosímil. Y para un espectador que lee ese texto suena fascinante el sentido de la vida y no sé qué cosa, qué mierda, para nosotros que estamos leyendo esa película, como la literatura evoca un mundo más personal o una abstracción más de uno, uno lo internaliza de otra manera que cuando uno ve a alguien diciéndolo. Ahí se transforma en creíble o no creíble.

I.P.: ¿Cómo se creó ese idioma?

M.S: Yo estudié un año alemán, un amigo que estudiaba filosofía sabía alemán y también griego, él tenía más claro ciertas cosas estructurales, por donde formar y por dónde deformar el lenguaje. Al principio hicimos una estructura en castellano de los tiempos verbales, los pronombres y la misma estructura de conjunción del castellano y cambiándole el sufijo y regularizando verbos. Al principio, era algo super estructurado, pero tenía esa frescura o el tartamudeo que estoy teniendo ahora, o como esa improvisación, o variación media espontánea. Entonces yo empecé en el vocabulario a mezclar muchas palabras, a hacer muchas palabras compuestas, como los alemanes que tienen palabras compuestas y acentuándolas como esdrújulas. Y empecé a deformar palabras en mi pieza, por ejemplo, había un frasco de no sé qué y salió "fraquescu" y después había otra que era -cuando el tipo estaba encerrado- fraquescurian, como funcionan las palabras que vienen de otras partes. Así era más fácil traducir a los actores. A ellos a veces se les hacía muy difícil pero ya manejaban más o

menos cómo mentirse y que no pareciera tan mentira.

I.P.: Hablemos de este país que también está inventado, no solamente es un idioma sino que también es una especie de mitología histórica, que es bastante curiosa, es el primer país que hace una revolución aristocrática. ¿Estos serían los tipos que quedaron medios exiliados después de la revolución?

M.S: Al personaje que está en Chile, un amigo le dice que lo más fácil para hacer plata es hacer concursar a un fondo de cultura nacional, porque es voto popular. Esto no estaba en el guión, apareció en el montaje, porque cuando Piñera postuló a candidato presidencial dijo en un momento que quería que los fondos se entregaran a través de fondos populares, y que la gente votara por Internet, lo cual me pareció una idea fascinantemente bananera y espectacularmente imbécil, entonces hice como si ya estuviera instalado ese sistema, y el tipo le dice que lo más fácil aquí es ganar un Fondart, es cosa que le pongas un nombre como *Comedia sexy social* que abarca como los tres ítems que el pueblo va a votar. El pueblo votaría por algo sexual, algo cómico y social, entonces eso te aseguraría el éxito. Después, el personaje le pregunta “y si me gano el fondo, ¿qué hago?” Y el otro responde, “haces una obra de nacrovía y ahí sorprendes a una chica, qué se yo, cualquier cosa...” Ahí aparece el tema de Nacrovia que es la independencia de su país natal, que es justamente lo contrario a nuestra banana, una banana al revés pero una banana igual, que es una dictadura demócrata que había mantenido al país en un nivel de mediocridad absoluto. Entonces necesitábamos a unos aristócratas revolucionarios que venían a salvarnos con una idea que los mejores realmente iban a gobernar, esa era un poco la fábula que a interpretar el personaje pero tampoco lo logra. También es una línea secundaria del trabajo, pero como la película está metida en el centro de Santiago y aparecen un montón de iconografías de La Moneda y de Pedro Aguirre Cerda, que es como ícono de la revolución educacional en su época en Chile, genera como un paralelo.

I.P.: Como una parodia al monumento histórico, a la parsimonia. Por un lado, está esa parsimonia y por otro hay como un afán de desmitificar muy desde la iconografía.

M.S: Muy cerca del monumento del Pedro Aguirre Cerda, donde aparece él con dos niños, y donde dice “Gobernar es educar”, yo pasaba por ahí con mi papá y siempre encontré de lo más pedófila esta estatua. Aparte que es amorfa la cabeza de Cerda y el niño... es rara la weá, y está tirada en una zona de Santiago que recién se activó con Lagos, antes estuvo muy abandonada. Muy cerquita de ahí están Los canallas, que es un bar de dictadura, clandestino en su momento, de la vieja escuela marxista leninista y tiene escrito también “gobernar es educar” que es una de los pilares fuertes de esa área izquierdista. Cuando yo entro a Los Canallas por primera vez sale escrito en la muralla “Allende presente ahora y sienpre”, el emblema del bar estaba mal escrito. Era representativo de nuestra unidad popular, entonces me burlaba de eso.

I.P.: Sobre la obra de teatro que desarrolla el personaje es importante porque genera un segundo nivel discursivo dentro la película.

M.S: Ahora que lo pienso, la obra de teatro tiene tres funciones, una es ser los módulos ejemplificadotes de la frustración del personaje, la vida del personaje originalmente en el guión, porque después cambia un poco en el montaje, no cambia. Su vida en general es bastante plana, sin embargo, en la obra de teatro cambia. Es decir, es la contraparte de la vida del personaje, porque la vida del personaje mantiene esa estética o esa situación de planos, del imaginario nórdico del idioma, donde evolución muy lenta y eso se contrapone a la evolución que va teniendo la obra de teatro, frente a sus frustraciones de no poder llevar a cabo su obra de teatro.

En un segundo nivel, la obra de teatro intenta ironizar temas como revoluciones chilenas o latinas, la idea de los revolucionarios aristócratas que vienen a cambiar este mundo mediocre y democrático y que son los verdaderos responsables del éxito de la república nacroviana, que es todo lo contrario a lo que pasa en nuestro país, que hace un paralelo ironizante con las estatuas que aparecen y los emblemas izquierdistas que aparecen mal escritos. Y en un tercer nivel, está el tema de la actuación, de los actores como reflejo, o como algo que responde al subtítulo en el cine. Y en eso, la obra se transforma finalmente en la línea narrativa de los subtítulos, porque la frustración de no poder llevar a cabo esta obra, en que los actores no interpretan bien en el español la ideología que quiere llevar a cabo por el protagonista, lleva a que el protagonista, guiado por Danka que es su cómplice nacrovés,

le dice que mejor deberían hablar en el idioma original y lo subtitulamos. Entonces los tipos empiezan a hablaren el idioma original y se subtitula, aún así el personaje no está satisfecho, porque a pesar de que tenemos el texto que nos hace leer la obra de teatro, no tenemos el gesto que comentábamos antes propio de su país. El gesto chilensis predominaba.

Partimos hablando de los subtítulos en el cine y al final, en la obra de teatro, el protagonista tampoco ha reasignado completamente y que se entienda lo que él quiere. Que se apaguen las luces y que los personajes actúen y se subtitula. Básicamente es el triunfo del subtitulaje por sobre la imagen, entonces la obra de teatro se acaba, y lo que queda es el texto, que al final, en muchas películas de subtitulaje, es lo único que queda.

I.P.: Hay algo muy fuerte en esa escena de cómo está filmado, en la escena del teatro, hay una relaciones de plano y contraplano. La forma que tiene es de filmarlo frontalmente, después desde donde está mirando Piotr, hay una relación con la mirada, casi te diría que es una sala de cine en proceso, como que fuera un proceso de la propia creación.

M.S: Me pasó que entre toda mi inexperiencia general con el cine improvisé un montón de cosas, pero hay una premisa que traté de mantener, que era intentar que el plano, en general, fuera un plano-contraplano irónico. No es nuevo lo que voy a decir, pero un plano general de una situación, por ejemplo, donde hay una conversación entre personajes, si no haces un plano contra plano –el plano lo que busca es emular la mirada y la naturalidad del diálogo, yo te miro y lo más importante de la conversación es mi boca, tu boca, tus ojos y mis ojos, busca esa naturalidad visual del diálogo. Cuando tú transformas ese diálogo en un plano general empiezas a enfrentarte con cierta distancia a la emoción del diálogo, y después de que pasa mucho tiempo, la imagen se empieza a desgastar y se empieza a volver irónica, porque empiezas a pensaren el diálogo, o sea tomas distancia y empiezas a pensar con el diálogo y a aburrirte, o a parecerte ridículo o, al menos el tipo de diálogo que hago yo, doblemente ridículo, uno por el tipo de si bien hay una pelea entre director y los actores, al mantener un plano fijo de esta situación se vuelve como un conjunto de idioteces que están pasando y no un drama.

Ese plano irónico, fijo que va desgastando la imagen por que la viste y sigues viendo la misma imagen y al pasar mucho tiempo esta se desgasta y uno se distancia de ella. Y empiezas a pensar en que es irónica, o idiota o absurda, que se vuelva absurdo es el resultado más optimo al que puedo llegar.

I.P.: Tengo la impresión de que es una película de muchas entre comillas, y que funcionan los enunciados, funciona la narración, los planos, los personajes, los demos, etc. pero a la vez también vemos algo además de eso, por eso funciona también la canción kantiana, o sea puede ser una sátira a la canción, un juego, o también puede ser una canción romántica. Entonces puede ser vista como un juego intelectual de alto calibre, pero también como una comedia de personajes, relaciones amorosas. Eso es lo interesante, ese forzamiento del material.

M.S: Eso se debió a mi “popdización” por el montaje a través del tiempo, porque sí, la canción de amor kantiana buscaba, no sé po, cuando yo me pasaba por la Facultad de filosofía de la Chile, y eran todos heidergerianos y estaban los neokantianos y tu les decías, weón, eres un acólito de iglesia, weón ridículo, y eras un diablo, no te podías reír de Heidegger, y a mi me importa un pico, o sea, que se cojan entre ellos, y si tu te burlas de eso con una canción de pop romántica, se volvió gracioso. No sé, de alguna manera la gente se quiere burlar de todo, pero también quieren emocionarse. Mi película no les da eso, pero lo buscan y lo encuentran igual.

Como citar: Pinto Veas, I. (2012). Las traducciones de Martín Seeger, *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2019-12-11] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/las-traducciones-de-martin-seeger/520>