

**LA MEMORIA EN MOVIMIENTO:
ENTREVISTA CON PATRICIO GUZMÁN**

Silvana Mariani

Universidade de Coimbra
silvana.mariani@gmx.net

Iván Villarme Álvarez

Universidade de Coimbra
Universidade de Santiago de Compostela
ivan.villarme@usc.gal

RESUMO: Transcrição editada da entrevista com o cineasta chileno Patricio Guzmán realizada por videoconferência no dia 3 de junho de 2021 durante a I Conferência de Estudos Fílmicos: Cinema, Estética e Memória, organizada pelo CEIS20 (Centro de Estudos Interdisciplinares) e o LIPA (Laboratório de Investigação e Práticas Artísticas) da Universidade de Coimbra.

Palavras-Chave: Patricio Guzmán, Entrevista, Documentário, Memória, Cinema Chileno.

ABSTRACT: Edited transcription of the online interview with Chilean filmmaker Patricio Guzmán held on June 3, 2021 during the I International Film Studies Conference: Cinema, Aesthetics and Memory, organised by CEIS20 (Centre for Interdisciplinary Studies) and LIPA (Laboratory of Research and Artistic Practices) of the University of Coimbra.

Keywords: Patricio Guzmán, Interview, Documentary, Memory, Chilean Cinema.

RESUMEN: Transcripción editada de la entrevista con el cineasta chileno Patricio Guzmán realizada por videoconferencia en el día 3 de junio de 2021 durante el I Congreso de Estudios Fílmicos: Cine, Estética y Memoria, organizado por el CEIS20 (Centro de Estudios Interdisciplinares) el LIPA (Laboratorio de Investigación y Prácticas Artísticas) de la Universidad de Coimbra.

Palabras clave: Patricio Guzmán, Entrevista, Documental, Memoria, Cine Chileno.

Patricio Guzmán es un cineasta del presente y de la memoria, capaz de filmar el ritmo vertiginoso de la actualidad en *El primer año* (1972), *La batalla de Chile* (1975-1979) o *Mi país imaginario* (2022) y también el tiempo largo del paisaje en la trilogía formada por *Nostalgia de la luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019). Sus películas han conseguido documentar tanto la efervescencia revolucionaria de los años de la Unidad Popular en Chile como el doloroso trauma que supuso el golpe de estado dirigido por Augusto Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende. Su doble condición de observador y participante de la historia de su país hace que su filmografía se haya convertido en un gran archivo de la memoria chilena – una memoria ‘obstinada’, como afirma el título de otro de sus grandes trabajos: *Chile, la memoria obstinada* (1997) – por lo que quisimos conversar con él a principios de junio de 2021 en el marco del Congreso ‘Cine, Estética y Memoria’, organizado a distancia desde la Universidade de Coimbra (Portugal). Este texto, por lo tanto, recoge y organiza las declaraciones de Patricio Guzmán sobre sus películas y sus métodos de trabajo en aquel momento, justo cuando en Chile se acababa de elegir la Convención Constitucional que iba a redactar una nueva constitución política para el país.

Chris Marker dice, en *Le fond de l'air est rouge* (1977), que nunca sabemos lo que estamos filmando, al referirse a las imágenes que filmó de César Mendoza en 1952, durante los Juegos Olímpicos de Helsinki – en aquel momento, campeón chileno de equitación; años después, miembro de la Junta Militar que organizó el golpe de estado de 1973. ¿Tú qué pensabas que estabas filmando a principios de los años setenta, cuando registrabas las imágenes que hoy vemos en *La batalla de Chile*?

El propósito fue siempre filmar lo que estaba pasando, es decir, la revolución social de Salvador Allende: eso era fantástico, un Chile en movimiento, en entusiasmo; como que tu país entero cambia. Durante muchos gobiernos anteriores, Chile se mantuvo estático: daba lo mismo

quién gobernarse. Recuerdo haber pasado por tres gobiernos chilenos y no pasaba nada. En cambio, cuando Allende se acerca, el país comienza a movilizarse y a cambiar. Yo vivía en ese momento en España – estaba de paso, porque estaba estudiando cine – pero cuando veo que Allende tiene posibilidad de salir [elegido], me preparo para un viaje y tres meses después, cuando Allende es elegido, tomo el avión y llego a Santiago, a un país lleno de movimiento. Todo el mundo se movía, todo el mundo desfilaba. Había gente que gritaba, que inventaba, los diarios eran diferentes, los titulares eran de otra manera. En la calle, en los ministerios, en el comercio, en donde tú fueras había un terremoto de gente entusiasta que se movía alrededor de Allende. Era un momento como nunca he vivido jamás en otro país. Probablemente lo que está pasando ahora [el proceso constituyente] en el Chile de hoy [2021] se parezca un poco, pero ya no es lo mismo la segunda vez que la primera. En la primera, yo estaba completamente emocionado, a tal punto que no hallábamos dónde ir en el día. Teníamos un vehículo pequeño, un Citroën 2CV, e íbamos en él por todo Santiago, ida y vuelta; empezábamos a las nueve y media o diez de la mañana y terminábamos cuando ya no había luz, a las ocho o las nueve. Era agotador: dormíamos poco, nos levantábamos el otro día temprano y seguíamos; y eso duró un año entero. No filmábamos para *La batalla de Chile*, sino para una película que hice antes, que se llama *El primer año*. Era fascinante filmar un país en movimiento.

¿Quién formaba tu equipo? ¿Cómo era vuestro plan de rodaje?

El operador de cámara era Jorge Müller, que después desapareció en 1974 con su mujer Carmen Bueno, una actriz fantástica. Jorge era un extraordinario *cameraman* con el que conviví un año entero [1973] filmando *La batalla de Chile*; una persona que tenía el ojo certero para hacer los mejores planos de un documental, porque era capaz de seguir una acción a medida que se desarrollaba con toda clase de variaciones: a él le gustaba el travelling, le gustaba la cámara en mano,

manejaba muy bien el teleobjetivo... Era un hombre muy alto, capaz de moverse con gran velocidad en torno a la acción. Yo manejaba el coche y él siempre iba a mi lado y hablamos durante todo el año, horas y horas. Detrás iba el ingeniero de sonido, Bernardo Menz, y el ayudante de dirección, que era un amigo español, José Bartolomé. Íbamos los cuatro en el Citroën 2CV por todo Santiago filmando en una fábrica, en un taller, en [el Palacio de] la Moneda, en el Congreso, en otra fábrica, etcétera. Toda la película fue un ir un de lado para otro según un plan muy extenso, porque no se puede hacer nunca un documental sin tener claro lo que vas a filmar: hay que hacer una lista, un guion, anotar cosas en una libreta. No se puede salir a la calle sin tener claro el trayecto y qué es lo que vas a hacer y para qué, aunque puedas improvisar. El documental siempre es improvisación: tú no sabes si vas a hacer un plano amplio o un plano cerrado, si vas a acompañar al personaje o no. Siempre hay improvisación, siempre, pero antes de la improvisación tienes que tener claro por qué y para qué estás ahí filmando a esa persona. No hacer guion es terrible: gastas todo el material, gastas días y días de trabajo, y luego hay una masa de imágenes que no tienen objeto, un alud que se te viene encima en la mesa de montaje. El guion documental es una pauta, una invención que te sirve a ti como guía: sabes que tienes que encontrar dos, tres personajes cuando vas a una ciudad, y llegas a ese lugar y hay que buscarlos. A veces te equivocas: esa ciudad donde tenías que encontrar a tres personas no vale, no era esa, había que ir a otra; pero ahí está tu olfato, tienes que tener intuición de documentalista. Si no tienes intuición, más vale cambiar de profesión, hacer otra cosa.

¿Cómo decidíais lo que queríais filmar?

Hay un momento en que la política y la ideología mandan, y lo demás se deja para después. En *La batalla de Chile*, por ejemplo, hay muy pocos planos de descripción: recuerdo un plano de un hombre que corre con un carrito de mercaderías por una calle durante mucho tiempo, y que no

tiene ningún propósito político, simplemente la descripción de alguien en la ciudad. Ese plano lo hicimos porque estábamos a su lado, pero hay muy pocos planos de ese tipo en la película; y lo que lamento mucho, porque creo que es algo que le falta. Teníamos poco material y había que decir constantemente «no, no se puede, hagámoslo después, esperemos un poco». Había que pensar cuánto iba a durar el plano que estabas haciendo, ya que los rollos tenían diez minutos de duración. Importar una bobina de 16 mm a Chile, además, era complicadísimo: solamente pudimos tener esa cantidad porque nos las regaló Chris Marker. Era muy delicado ser prudente y no filmar en un periodo como el de la Unidad Popular, en que daban ganas de filmarlo todo, porque la movilización popular en todas las ciudades era fascinante. El día del golpe de estado ya sólo nos quedaban tres rollos. Después de eso no teníamos nada más, hubiéramos tenido que terminar la película de todas formas, porque no teníamos película, no teníamos forma de continuar.

Tu compromiso con tu país atraviesa toda tu filmografía, a pesar de vivir lejos, en Europa. ¿Cómo has conseguido mantener ese vínculo durante tantos años?

Cuando hice *La batalla de Chile* estaba apasionado por lo que ocurría en Santiago. Me parecía insólito que hubiese en América Latina un presidente elegido democráticamente, Allende, que comenzase un programa de transformaciones sociales y que fuese una persona muy simpática, comunicativa, que hacía discursos, que conversaba con la gente y que entusiasmaba y movilizaba a la mitad del país, o quizás más. Eso era apasionante de filmar, era una maravilla. Había de todo: grandes escenas de masas, pequeños personajes, los discursos, los desfiles; era un espectáculo que filmé en *El primer año* y *La batalla de Chile*, que son cuatro películas en total. Después quedé atado a Chile, no podía abandonarlo; esa es una razón, no tengo explicación. Durante un tiempo largo no sabía qué hacer: estaba en España, perdí el contacto directo con mi país y me sentí perdido. Y de repente apareció el tema

de la religión católica. Yo no soy católico, pero en Chile se generó una iglesia contra Pinochet, lo cual era insólito: ¿cómo una iglesia, en lugar del proletariado, contra Pinochet? Entonces hice una película sobre ese tema, *En nombre de Dios* [1987], y después me desvié un poco: hice una película [*La Cruz del Sur*, 1991] a partir de esa que narraba todo el fenómeno de la teología de la liberación, que se generó en Brasil, pasó a Perú, Ecuador, Guatemala, México. Después volví ya definitivamente al tema chileno, aunque vivía en España. Hay temas apasionantes en España, pero siempre ganaba un tema chileno, y seguí en eso y ya no se me ocurre cambiar, ya no tengo imaginación para cambiarme, y me agrada; es bueno tener una orientación en lo que tú haces. Uno es libre, hace lo que quiere, tiene que estar abierto hacia todo; pero tienes que tener un camino, tienes que construir el camino de tu creatividad. Si no lo creas, te transformas en una especie de faro que ilumina distintos aspectos del mundo contemporáneo, y vas para uno y otro tema; también se puede hacer, pero yo creo que es mejor tener una línea, un cierto tipo de tema, porque a medida que avanzas vas profundizando y vas entendiendo, aprendiendo otros caminos.

Muchas de tus películas están estructuradas como un viaje de descubrimiento o de exploración hacia un lugar que, en realidad, conoces muy bien. ¿Cómo estableces esa posición: te sientes más como un cineasta viajero o como un cineasta local?

Son las dos cosas a la vez: yo me aproximo a Chile y por otra parte propongo un viaje; es decir, conozco la trayectoria, conozco dónde voy, pero hago el viaje, me pongo en los dos casos. Creo que el viaje es muy interesante para el espectador: con la estructura del viaje puedes hacer lo que tú quieras; puedes ir en línea recta, girar, bajar, subir, y el espectador te tiene que seguir. A mí me gusta mucho eso, por eso narro yo mismo mis películas: me gusta tomar la narración y decirle al espectador «vamos a hacer esto, fíjense bien, vamos a entrar a Chile por las piedras; ¿por qué por las piedras? porque cuando yo estaba pequeño en mi casa

había un patio con piedras, etc». Y tú comienzas a contar tu historia para conducir al espectador a donde tú decides ir.

Las piedras son una constante en tus últimos trabajos, que tienen una fuerte dimensión paisajística. ¿Por qué escogiste la geografía como hilo conductor para abordar temas políticos a partir de *Nostalgia de la luz*?

No tengo una razón especial. En películas anteriores, yo siempre quería narrar un poco la historia de lo que estaba pasando, como en *El caso Pinochet* [2001] o *Salvador Allende* [2004]. Allende es un personaje tan potente, tan inmenso, que hay que hacer todo un plan de filmación: los primeros momentos, dónde nació, qué hizo, dónde se formó, qué hizo después, cuándo comenzó a tener vida pública y qué pensaba la gente de él. En fin, hay tantos datos que el personaje te absorbe, estás siempre atado a ese tema. En el caso de *Nostalgia de la luz*, estaba libre: en ese momento no ocurría nada en Chile que me llamase la atención, y me acordé de la impresión que siempre tuve del desierto de Atacama; un paisaje misterioso que me llena completamente y que conocí cuando tenía unos treinta años, cuando hice mi primera película y fui al norte, a filmar las minas del salitre y del cobre. Treinta años después pude tener tiempo para volver a ese desierto, a filmar su paisaje, que me parece fascinante, y sus observatorios, porque me gusta mucho la astronomía; aunque también quería saber qué había pasado con los desaparecidos y con sus mujeres, con las que voy recorriendo los lugares donde fueron enterrados. Digamos que había una búsqueda trágica [los desaparecidos] y otra realmente extraordinaria desde el punto de vista estético [la astronomía], y con esos dos temas la película ya estaba hecha, había que salir y rodar; porque hay pueblos remotos en el desierto, hay ángulos que nadie conoce, hay ríos secos, hay volcanes, hay valles completamente desconocidos... y eso era fascinante de recorrer y de filmar. Y luego aparecieron otras perspectivas de esa gran llanura llena de vida, otros personajes, como los arqueólogos, que tienen un territorio inmenso donde buscar, investigar y encontrar nuevas civilizaciones.

¿Crees que la tecnología digital ha cambiado tu forma de filmar?

Tener una cámara digital contigo te da una libertad enorme para filmar, para divagar, para describir... sobre todo para describir. Recuerdo que en *Nostalgia de la luz* yo mismo tomaba la cámara pequeña – siempre llevo dos cámaras, una más completa y otra que llevo yo – y me ponía a describir el suelo, el piso, las paredes, los senderos o los riachuelos, o a filmar las piedras, que son estupendas. Mientras Katell Djian [la directora de fotografía de *Nostalgia de la luz*] hacía un tipo de imágenes, yo hacía otro; pero los dos describíamos. La descripción es un recurso narrativo espléndido en el documental y que no se usa demasiado: describir es casi tan importante como entrevistar.

Tus entrevistas, sin embargo, suelen estar muy trabajadas. ¿Cómo preparas los encuentros con los personajes de tus películas?

Suelo explorar el territorio, ver quiénes viven allí y qué es lo que me interesa filmar. Y en este caso [*Nostalgia de la luz*], y en todos los otros, suelo escribir un guion antes de salir a filmar: escribo las cosas que se me ocurren – por ejemplo, conocer a los astrónomos – para escribir una historia, porque si no hay historia no sabes qué hacer, no sabes qué filmar; lo puedes filmar todo, pero filmando todo acabas lleno de material sin forma. Lo primero que hago es buscar personajes en la teoría, en mi casa, con los libros, con la investigación que uno mismo hace; y así logré saber que había algunas mujeres de desaparecidos que vivían en el norte. No las conocía, pero sabía que había varias, más o menos como cuarenta o cincuenta personas al principio, porque en un año determinado de los ochenta se reunió mucha gente alrededor de los desaparecidos, de los familiares que quedaban vivos, y organizaron varias búsquedas de muchas personas que se internaban en el desierto a buscar rastros de dónde podrían estar enterrados los desaparecidos. Todo eso ya estaba escrito, habían aparecido artículos, y yo me impregné de todo eso, hice el guion y comencé a filmar. Hacer un documental no es complicado, es como hacer una búsqueda en una ciudad: ¿dónde están las plazas?, ¿qué tipos de árboles hay?, ¿cómo se

llega a ellos?, ¿tienen nombre? Y tú con eso vas avanzando de a poco: los documentalistas salimos a buscar lo que nos gusta o lo que nos desagrada, lo que nos causa temor o felicidad, y avanzamos.

¿Quiénes son, por ejemplo, las mujeres que aparecen en *Nostalgia de la luz*?

Se llaman Violeta Berríos y Victoria Saavedra. Estas dos mujeres me ayudaron mucho, son parte de la película: ellas me indicaron todo el trayecto que hacen las quince mujeres que todavía buscan restos humanos en el desierto. Es muy importante encontrar personajes en un documental: si no tienes personajes, no tienes cómo avanzar. Puedes describir, puedes mostrar el desierto, puedes ir piedra por piedra, puedes mostrar el cielo, los observatorios, las máquinas... Todo eso es fascinante, pero si no hay un personaje no sabes cómo continuar la historia. Es básico encontrar personajes, porque ellos te ayudan y te empujan. Hay que dedicarle un tiempo a la búsqueda de personajes, que aparecen solos; pero hay veces en que no aparecen, y avanza el tiempo y tu filmas y filmas y no hay personajes. Cuando eso ocurre es complicado: tú sigues avanzando, porque no te queda otro remedio, pero sabes que la película está coja, que le falta algo en qué apoyarse. Puedes desarrollar una *voz en off* amplia, puedes cubrir el espacio con tu voz, puedes describir cada vez más con palabras, pero llega un momento en que necesitas a alguien más, alguna contradicción, un pequeño coro de voces que te acompañen. Si eso no ocurre, la película se limita mucho. Puedes terminarla, pero una película con un solo narrador y el realizador es, si no monótona, fatigante. Hay que encontrar a las personas.

¿Y cómo encontraste a Gabriela Paterito, la anciana kawésqar que interviene en *El botón de nácar*?

Fue gracias a un hijo suyo que es investigador y trabaja con las distintas etnias de esa región de Chile. Él me habló de su madre, y se dio la casualidad que ella tenía que venir a Punta Arenas [la ciudad más grande el sur

de Chile] por varios motivos. Por suerte, en esos tres días, pudo darme esta entrevista. Si no, hubiera sido imposible haber ido a encontrarme con ella, porque vive en una isla que está más o menos a una noche de navegación, y tienes que bajarte y tomar un bote y llegar a una isla perdida entre Puerto Montt y Punta Arenas, en un pequeño archipiélago en donde hay un pueblo en el que vive junto con varios kawésqares, los únicos que quedan. Ella tiene una enorme memoria, una gran capacidad para describir y es muy atractiva. Nos hicimos amigos, aunque nos vimos muy poco, pero en el documental tú te llevas a la gente en las bobinas, transportas a la gente a la sala de montaje y la ves durante un año, o más, todos los días. A veces te encuentras con alguien en la calle, un personaje tuyo, y vas a abrazarlo, y la persona se echa para atrás, porque ya se ha olvidado de ti. Es muy curioso como tú haces familia con tus personajes en la mesa de montaje; me pasa lo mismo con las dos mujeres de *Nostalgia de la luz*, o con el astrónomo, o con el arqueólogo.

¿De dónde proceden las imágenes antiguas del pueblo kawésqar incluidas en *El botón de nácar*?

Un sacerdote [Martín Gusinde, 1886-1969] hizo una colección de casi mil fotografías de los habitantes de esa zona de Chile en las que aparece un pueblo entero olvidado [ver Palma Behnke 2013]. Fue mágico hacer una secuencia con esas sombras que ya no existen, porque nadie conoce a los kawésqares: fue como encontrar un país nada más que por las fotos. Ellos, además, se pintaban el cuerpo desnudo con anilinas, para imitar a algunos insectos, y se transformaban en otra cosa. Son espectaculares, un pueblo maravilloso, de otro planeta, de otro tiempo. Con esas imágenes logramos representar un trocito del mundo de aquellos años, de no hace mucho, del principio del siglo veinte, pero parece que fueran gente de hace miles de años, son fascinantes. Y sólo había fotos fijas: la única manera de narrar la película era reunir esas cuarenta o cincuenta imágenes y construir con ellas una secuencia sólida. A veces es agradable y a veces es difícil, ¿no?, cuando no tienes imágenes y te encuentras con

un callejón sin salida: tienes que renunciar a la secuencia o contarla tú mismo, con tu voz, con objetos, con planos, con piedras, con muros de piedra; eso es bonito en el documental, cuando el género te arrincona y te exige ir más lejos, hasta contar lo que quieres, lo que has descubierto.

¿Y cómo surgió, en *El botón de nácar*, la conexión acuática entre pueblos extinguidos y personas desaparecidas?

El océano es el camino, ¿no? Yo sabía que habían sido lanzadas al mar muchísimas personas en tiempos de Pinochet, con helicópteros que salían de Santiago: ponían a ocho o diez personas en cada vuelo y lanzaban a las personas en la costa que hay frente a Valparaíso. Cientos de personas fueron arrojadas al mar, envueltas en sacos. La mayoría estaban muertas, pero algunas personas llegaron vivas abajo y se ahogaron. Una de estas personas volvió: la marea la trajo a tierra y ahí se descubrió por primera vez lo que los militares hacían. Esta trágica historia tiene también una continuación en el sur, donde estaban los pueblos originarios, en las islas que hay entre la Región de Aysén y de Magallanes, donde no hay nada: no hay caminos, no hay electricidad, casi no hay la posibilidad de construir aldeas. Allí vivían pueblos que se movían de una isla a otra, en pequeñas canoas; algo increíble, porque hace mucho frío, hay vientos huracanados y aparte de lo que el mar tiene – mariscos, pescados – no tenían nada más. Tres mil o cuatro mil personas vivían allí, pero ya no queda nadie, murieron todos, aislados. El estado chileno nunca los reconoció, nunca los ayudó. Y antes fueron perseguidos por ser indios: los estancieros no querían intrusos en sus tierras y echaron a todos los indígenas a una isla, donde había algunos curas que formaron una especie de colonia de presos. Allí murieron de a poco, casi todos, porque no estaban acostumbrados ni a la comida ni a la ropa: los curas les dieron ropa usada que traían en barcos desde Europa y que venía cargada de enfermedades, y casi todos murieron a partir de que se vistieron. Yo quería contar las dos cosas, que están relacionadas con el mar: una, este pueblo antiguo y otra, la gente que Pinochet decidió asesinar y lanzar al océano.

El propio título de la película ya establece esa conexión entre ambas historias, ¿no?

Descubrí un botón adherido a un riel en un museo que demuestra que a los presos que arrojaban al mar los envolvían en un raíl para que se hundieran. Ese botón me dio una de las ideas para hacer la película. Siempre encuentras elementos que te sirven para dar forma a la película en el camino en busca de los personajes, la acción y los temas. Es muy curioso como pequeños objetos – un botón, un peine, una camisa, un zapato – dan pie a una reconstrucción. Un trozo de pintura en una casa abandonada te da pie para entrar a hablar de quién vivió allí, por qué no está ahora. Que la deducción indique el camino temático en el documental es muy bonito y, a la vez, muy peligroso, porque empiezas la película sin nada: estás solo frente a una búsqueda y no sabes a veces si hay búsqueda, porque hay temas que se esconden y que no aparecen nunca. Aparecen cosas tan secundarias que tú dices «no, no voy a hacer esta película de un naufragio, de un barco, si solo tengo un trozo de madera, es demasiado poco». No se puede ir a buscar el barco porque desapareció, el mar se lo llevó. ¿Qué queda? ¿Qué queda en la memoria, como objeto? Casi nada. Buscas a la gente, pero ya murieron. Hay temas que te conducen a la verificación de que no es tema práctico, hay que cambiar a otra cosa.

El encuentro con el cineasta Pablo Salas en *La cordillera de los sueños* es otro nexo entre pasado y presente. ¿Cómo ves Chile en la actualidad?

En *La cordillera de los sueños* encontré, afortunadamente, a Pablo Salas, y de pronto me di cuenta que él era un personaje fundamental para contarme Chile desde el punto de vista de un *cameraman*. Él me contó cómo había filmado años y años el régimen de Pinochet, y después durante los primeros años de la democracia; y en ese momento [después del estreno en festivales de *La cordillera de los sueños*] es cuando estalló la gran manifestación chilena de hoy [el estallido social que comienza

en octubre de 2019]. Se puede decir que después de Pinochet vinieron siete gobiernos democráticos completamente amorfos, insípidos y que no investigaron la memoria; y treinta años después estalla en Santiago una gran manifestación de un millón doscientas mil personas que nadie convocó, que se convocó sola, con internet, y partió como una pequeña insubordinación por el precio del metro: subió el precio del metro y los estudiantes invadieron el metro y no quisieron pagar. Sin partidos políticos, sin líderes, sin jefes, sin directores de movimientos, ese millón doscientas mil personas llegó al medio de Santiago y llenó las avenidas; y a partir de ahí estoy haciendo otra película, que empieza con ese hecho porque es extraordinario. Ahora vienen nuevas elecciones presidenciales en Chile [el 21 de noviembre de 2021], y en este momento hay un gran número de personas estudiando cómo cambiar la constitución: están escribiendo otro reglamento para que los chilenos vivan mejor, porque hasta ahora ninguna constitución ha sido escrita en público; siempre fueron pequeños grupos, que se reunieron a espaldas del pueblo y redactaron un reglamento. Ahora el reglamento lo hace la propia gente, lo que, simplemente, es fantástico. Chile me da otra vez, afortunadamente, para tres o cuatro películas más. Estamos muy contentos con eso.

¿Cómo es tu trabajo en la sala de montaje, a la hora de combinar imágenes de distintos tipos y procedencias?

Tú puedes trabajar con tus imágenes, con imágenes de archivo, con planos que te llegan de alguien que te los regala, de una persona que con un teléfono hizo imágenes estupendas y te las manda... pero hay que pensar de qué manera ordenas esa acumulación de imágenes. Es un tema árido, difícil, largo: puedes estar meses buscando cuál es el camino de esas imágenes. En este caso [*Mi país imaginario*], voy a empezar con pequeñas piedras que he encontrado a lo largo de muchas filmaciones y que resumen millones de piedras que los jóvenes han arrojado contra la policía. Tengo varias secuencias de jóvenes arrojando las piedras, de la policía recibéndolas y también reprimiendo, con violencia. Esas piedras

me dan la posibilidad de iniciar, pero eso es una secuencia. Hay que buscar la misma estratagema para otras secuencias.

¿Qué otras secuencias has pensado para *Mi país imaginario*?

Tengo otra secuencia filmada por LASTESIS, un conjunto de mujeres que cantan y que han transmitido ese canto a millones de personas; que han cantado la estrofa ['Un violador en tu camino'] en Santiago, frente al Estadio Nacional, en una multitud que son veinte mil personas. Ahí hay otra secuencia que prácticamente está hecha: las propias mujeres, las autoras, cuentan cómo han hecho esto, cómo llegaron a esto. Estas dos secuencias están más o menos en camino, pero hay muchas más a las cuales hay que encontrar el cauce para no aburrir, porque en definitiva se trata de hacer un discurso que atraiga a la gente para que siga tu película. Hay, por ejemplo, un montón de personas que hablan de política, y que hablan de lo que pasa en Chile, que son exdiputados o líderes sociales; pero escuchar a una persona hablar de un punto de vista político, ideológico, es bien aburrido: es un busto parlante, otro busto parlante, y otro busto parlante, y hablan, y hablan, y hablan... Me caen bien, son estupendos, pero no funcionan, detienen la acción. Hay que buscar algo que los acompañe, el cauce de un río, algo. Y en eso estamos. No tengo las soluciones todavía. Ya veremos.

¿Cuántas horas puedes llegar a tener en la sala de montaje para una película?

Para *La batalla de Chile* filmé 40.000 pies de 16 mm que son cerca de 20 horas de rodaje, que para hacer tres películas es poquísimo; y para las películas actuales suelo filmar de 40 a 100 horas. No es mucho, si tu rodaje es organizado. Lo que pasa es que hoy el material no tiene valor: lo que tiene valor es el cámara y las horas de trabajo. Un disco duro es tan amplio, tan grande, que la cantidad ya perdió

todo su valor. Digamos que el material siempre está ahí, y si falta se compra más, y listo. El problema es qué es lo que se filma, por qué se filma, cuánto tiempo se va a filmar en un lugar y no en otro. Ahí está la clave, que es igual que antes. La selección se ha extendido más, porque hay más material, evidentemente, pero tiene que ser igualmente rigurosa, porque si no te dispersas. Cuando tienes una cámara todo es bonito, todo puede valer: un muro, una ventana, una ciudad, un paseo, un travelling; todo es bello de hacer, pero hay que seguir el programa, elegir bien a tus personajes y avanzar con cautela, porque si la película se dispersa, se amplifica, después no hay quién monte eso. Es complicado, pero es agradable. El problema grave es cuando tú empiezas una película y no sabes qué hacer: tú tienes todo, la cámara, el equipo, el sonido, pero o bien no tienes el atrevimiento de entrar, o bien la realidad te rechaza y te quedas en la frontera, no puedes entrar al tema. Eso ocurre con frecuencia y no tiene nada que ver con la técnica, sino con tu actitud personal.

¿Y cómo concibes y grabas la voz en off?

Se va construyendo a trocitos. Primero la escribo en el pequeño guion que hago antes, en el pre-guion, por llamarlo así: escribo una voz en off que es mi propia opinión. Después, en el momento de filmar, no la puedes hacer, porque no hay nada construido; pero ya en la sala de montaje empiezo a imaginar qué voz en off voy a usar aquí, o si esta parte va a tener voz en off o no, y cuando tengo un poco más de familiaridad con la película, comienzo escribirla en la mesa de montaje. Escribo trocitos y los leo. La voz queda grabada a través del micrófono del AVI y entra en la película, que ya tiene narración; una narración provisional, claro, no es la narración definitiva, pero la voz ya está colocada. Después, cuando termina el primer montaje, todos esos párrafos que ya he hecho se escriben y en casa se rehacen, y ahí me vuelve a ayudar mucho mi mujer [la productora Renate Sachse], que me empuja en una u otra dirección, para estimularme.

¿Cómo es la difusión de tus películas, sobre todo en Chile?

El cine documental tiene poco público: digamos que, por ejemplo, en Francia, un documental de ideas o político como los míos puede llegar a 100.000-150.000 espectadores como máximo – se puede llegar a más, pero son casos excepcionales. En Chile, la película que más público ha logrado es *Salvador Allende*, que obtuvo en su momento 60.000 espectadores – ahora irá por más, porque se va sumando con el DVD, pero eso es lo máximo. Lo normal son entre 20.000 y 30.000 [espectadores]. No hay más. Las películas se estrenan en una cadena que pueden ser de tres a cinco cines, y después pasa al DVD. A mí me gusta mucho estar en las funciones en Chile, me gusta participar, pero el estreno es discreto, no es como una película de ficción, que moviliza el triple [de gente]. El documental, en este sentido, siempre es un hermano menor, en todas partes del mundo, aunque tiene un público selecto, más importante que el público de la ficción. Mucha gente que va a ver documentales es gente que influye más en su medio: son profesores, catedráticos, escritores, investigadores que ven documentales como quien lee ensayos y no novela. A mí me agrada mucho esa gente, pero no somos populares, no tenemos ambiciones de ser personajes muy conocidos.

Este 11 de agosto [de 2021] vas a cumplir 80 años. ¿Cómo crees que influye la edad en el trabajo creativo?

Bueno, en el arte, mientras más edad tengas, tanto mejor: es estupendo ir ganando madurez y seguir haciendo tu trabajo. Eso lo he hablado mucho con varios realizadores amigos, entre otros con [Frederick] Wiseman, que sigue trabajando a los 90 años, es insólito. Yo creo que la madurez ayuda mucho para encontrar lo mejor de un tema, para centrarte en un estilo clásico y no en un estilo manierista, que muchas veces, cuando eres joven, lo haces por experimentar y es fatal en el documental: en el documental, mientras más sobrio eres, mejor; mientras más clara es la historia – uno, dos, tres, cuatro – mejor funciona. En ese sentido, la edad es importante.

Referências bibliográficas

Palma Behnke, M. (2013). *Fotografías de Martin Gusinde en Tierra del Fuego (1919-1924): La imagen material y receptiva*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.