

ENTREVISTA A CRISTIÁN SÁNCHEZ

GONZALO PERUCCA Y ORLANDO TORRES

¿Con qué cámara filmaste *El Zapato Chino* y cómo llegaste a conseguirla en ese momento tan difícil?

El Zapato Chino se hizo con una cámara Bolex con motor, que pertenecía al departamento de cine y televisión de la Universidad Técnica, porque yo trabajaba en ese departamento entonces pude acceder a ella, y después esa cámara se echó a perder durante el rodaje, tuvo un problema. Al camarógrafo se le cayó la cámara y entonces tuvimos la suerte que apareció un francés, Jacques Michaud, que andaba con una cámara igual, pero se iba en una semana y yo le dije "oye, por favor, préstame la cámara, estoy en esta situación..." y el francés se apiadó de nosotros y nos prestó la cámara y estuvimos como uno o dos meses con él acá, o más, porque filmábamos en forma diferida, no en forma seguida, a veces los fines de semana o cuando se podía. Salvo un par de planos, al comienzo, que eran con una Bolex a cuerda, el resto fue

con esa cámara Bolex con motor, que tenía sincronismo de cuarzo y trabajábamos con Nagra, por supuesto, en sonido.

¿Y el financiamiento de la película también provino del departamento de cine?

No, provino de mi bolsillo, provino del hecho que finalmente se terminó el departamento de cine el año 76, yo estuve el año 74, 75, 76, y parte del desahucio lo utilicé para hacer la película, para pagar el revelado, yo ya había comprado el material, y el resto se financió, lo he dicho, milagro producciones. Con el aporte de los técnicos, de la gente, de la voluntad de hacer la película más bien que plata, no había recursos.

¿Mucha gente también trabajó sin remuneración?

Nadie, a nadie le pagamos, salvo algunos actores como Lucho Alarcón que se le pagó, no mucho pero un poquito. Los demás, a María Castiglioni también se le pagó, pero el resto, los técnicos, todos, nadie cobró un peso, eran otros tiempos.

¿Qué dificultades tuviste al hacerla? Por la época en la que se rodó.

No hubo dificultades policiales, si tú quieres, porque nosotros éramos un equipo tan chiquitito, estábamos haciendo algo aparentemente experimental, como que no llamamos la atención, y como yo no pedía permiso ni nada entonces salíamos y filmábamos las tomas que queríamos, por lo demás no habían tantas escenas de calle. La mayoría son interiores. Hay algunas, sí, pero se pudieron hacer sin problemas en ese sentido.

Yo siempre he pensado al ver las películas ¿por qué se filmó tan poco en esa época? Uno podría pensar que había más limitantes.

No, las limitantes eran económicas más bien. Limitantes de posibilidades de hacer películas, pero en términos, digamos, porque no es una película directamente política entonces uno se podía cubrir perfectamente y decir: "bueno pero esto es otra cosa, una cosa experimental", entonces había una justificación, siempre había un riesgo naturalmente, pero decidimos correr ese riesgo. Afortunadamente en esa película no tuvimos problemas.

¿En qué lugar la filmaste?

Es que son lugares distintos de la ciudad, calles más bien. Roberto Espinoza, algunas escenas, entre Santa Isabel y Roberto Espinoza, hay otras escenas en la calle Condell, incluso, en fin, distintas calles de Santiago.

Es interesante que hayas escogido esas locaciones que son más barriales.

Sí, busqué esos lugares más bien por las texturas, por el vínculo que había entre las texturas que tú estás mostrando. El tipo de escenografía que representaba, el tipo de decorado, lo que podía traducir eso que andaba buscando, independiente si era un barrio u otro. Entonces tú construyes una especie de barrio imaginario de Santiago con esos fragmentos distintos. Ahora que me acuerdo también, la calle Arturo Prat, por ejemplo, las entradas al hotel de Quintana con la niña son en la calle Arturo Prat, pero esa parte, solamente esa parte es la que me interesaba. Siempre vi la cosa por pedazos, por fragmentos. Entonces cómo esos fragmentos van creando un universo irreal, pero verdadero a la vez. Eso es Bresson, eso es un poco Bresson.

Para nosotros como espectadores funciona.

Funciona perfectamente porque se construye. Y creo en eso que dice Hitchcock, así se construye el cine, en función de los encuadres. Tú puedes decir “¡Qué bonito este espacio maravilloso!” y después no queda nada, porque lo que mostró el encuadre era nada. Yo siempre estaba pensando en función de la cámara, en función de lo que la cámara iba a captar, entonces eso era lo que me interesaba en ese momento.

Con respecto a Bresson. Me da la impresión que trabajaste en el Zapato mayormente con lentes normales. Hay poca utilización de grandes angulares.

Siempre he tenido un reparo contra los angulares, ya de la escuela, desde las primeras películas. Y también contra los lentes tele. Entonces evité los tele-tele y los angulares. Trabajábamos con el Angenieux 12-120 que era el que estaba adherido a la cámara. En general buscamos lentes normales y eso proviene un poco de la estética francesa, de Bresson y de Rohmer también. De su preferencia por el lente 50 equivalente al 25 en 16mm., en ambos. Yo sabía que eso me iba a dar una unidad estética mucho mayor,

como la película ya era fragmentada porque aparecían distintos espacios y lugares. Además porque los materiales de impresión del negativo provenían de distintos lugares, eran Orwo de Alemania Oriental, había película Fuji, película Agfa, Kodak, Ferrania y de distintas latitudes, era una ensalada de negativo que había, en cierto modo, que equiparar. Yo no quería más dispersión, por eso la utilización de lentes normales.

¿Las limitantes técnicas, como la falta de equipos de iluminación, te hicieron también cerrar los cuadros?

Claro, tener planos más cerrados, sin que fuera una estética de primer plano, pero si más acotada, de no mover la cámara, eso me permitió jugar mucho con el fuera de campo, cosa que también me interesaba mucho en esa época y me sigue interesando. Porque está relacionado con la narración off.

He notado que el sonido fuera de campo en tus películas, sobre todo en *El Zapato Chino* es muy importante. Por ejemplo en la secuencia del velorio de la madre, cuando el hijo ve el partido de fútbol por sobre la pandereta en la casa del vecino, en esa secuencia no se ve el partido pero se oye.

Ahí no se ve el partido nunca, pero tú lo percibes todo, ese es un ejemplo perfecto que tú pusiste del trabajo que a mí me interesa, creo que el sonido es muy importante en una película, y no sólo como un correlato de la imagen, sino importante porque es capaz de crear algo sobre la imagen, sobreañade algo a la imagen. La imagen ya no es lo mismo con el sonido. Con los ruidos. De alguna manera reconstruye el espacio y de pronto tú no necesitas más que unos fragmentos, unos pequeños datos, o índices de realidad sonora, para que esa realidad se constituya, en algo mucho más poderoso.

En ese sentido estoy huyendo de la mentalidad behaviorista del cine, tautológica, de mostrar las cosas tal como son, esa silla es una silla, ese árbol es un árbol, vemos lo que vemos. No, lo interesante es la conjetura, es decir a través de eso que vemos podemos conjeturar algo que se nos escapa y que de alguna manera introduce una riqueza mucho mayor. Porque nos hace sentir eso, por lo tanto pensar también.

A nosotros nos obsesiona la figura de Andrés Quintana, ¿cómo llegaste a ponerlo en una película?

Él trabajaba en cine experimental de la Universidad de Chile, en la cineteca, bajo la jefatura de Kerry Oñate, y estaba ahí yo lo conocí, me lo presentaron y me pareció un personaje extraordinario, maravilloso, muy afable, además muy simpático, yo pensé inmediatamente, Quintana tiene que actuar, puede actuar.

Entonces ahí lo metimos con un papelito chiquitito en *Esperando a Godoy*, él interpretaba al mayordomo de la sociedad de escritores. Kerry Oñate era un intelectual demócratacristiano que venía de afuera, después de mucho tiempo, a ver el proceso de la Unidad Popular pero era un poco crítico. Quintana le contaba lo que había ocurrido en el período en que él no había estado ahí. Empezaba todo un juego en que aparecían unas cintas de sonido. Yo tengo esta cinta en que aparece De Rokha hablando, ahh... pero yo tengo esta otra en que aparece Neruda, y empezaban a poner las cintas, y de repente Quintana le agarraba unas cintas y se las robaba sin que Kerry se diera cuenta.

Unos pequeños actos que marcaban un poco la contradicción de Quintana.

Me gustó mucho lo que hizo, también a Sergio Navarro y a Rodrigo González, los otros codirectores.

Pero me tocó más bien dirigirlo a mí, entonces conmigo fue el vínculo más fuerte.

Entonces después, cuando empezamos a trabajar con Sergio Navarro en *Vías Paralelas* inmediatamente me dije Quintana tiene que hacer un papel fundamental y le inventé una historia donde era presidente de una cooperativa de un restaurante donde se comían a los clientes, cuyo socio era Lucho Alarcón y que termina en una cosa delirante en que Quintana termina matando a Lucho Alarcón que le reprocha: "mira, hay zapatos chiquitos de niñitos chicos" y Quintana le dice: "bueno es cosa mía cada uno lleva la cooperativa como quiere, como le da gusto y gana ¿algún problema? Lo solucionamos al tiro". Entonces con unos cuchillos de comida y un tenedor empiezan a pelear, así como a jugar y de repente lo mata a Lucho Alarcón que dice: "por aquí se me va la viuda" y muere.

Todo un juego con el inverosímil fílmico, del cual yo creía mucho y sigo creyendo, pero más morigeradamente hoy día. El inverosímil fílmico que había visto Roman Gubern, en la lectura que hace de Godard, en el Godard polémico, un libro muy famoso de los setenta. Entonces esa idea de inverosímil fílmico, de ruptura del realismo tradicional, para mí ha sido fascinante, es lo irrisorio, lo absurdo, una realidad que se expresa de otro modo, una realidad más compleja, donde lo falso también participa. En el fondo es eso, donde lo falso

es parte, o la mala actuación es parte también de esa forma de ruptura de la representación tradicional. Bueno, entonces Quintana era como un pez en el agua para mí. O sea hacía eso muy bien, nos gustó mucho lo que hizo en esa secuencia del bar de los doce apóstoles que se llamaba así porque eran doce mozos, uno era cojo, tuerto, otro ciego, en fin, manco, todos tenían algún defecto, era una corte de los milagros en realidad y resultó muy humorístico todo eso, muy delirante porque Quintana los termina matando a todos, finalmente.

Después dije, él tiene que ser el protagonista del *Zapato Chino*, de todas maneras y después siguió con *Los Deseos Concebidos*, con el papel de mayordomo del liceo, y después el mayordomo en *El Cumplimiento Del Deseo* y el casi protagónico en *El Otro Round*. Bueno y hasta ahí llegamos porque se nos muere Quintana.

¿Tú llegaste a tener un vínculo afectivo con él?

Sí, grande nos veíamos mucho, se reía mucho de las cosas que yo le pedía al actuar: "pero maestro las cosas que me hace hacer usted" y se mataba de la risa, le gustaba desarrollar ese sentido lúdico, teníamos una amistad, un vínculo bien bueno con Quintana.

A nosotros Quintana nos parece atractivo como personaje porque era una fuerza sexual muy potente dentro de tus películas.

También, ¿ustedes lo ven como fuerza sexual? Claro, como fuerza arrasadora, que toma todo, qué se yo, entra, miente, hace mil cosas para poder funcionar, se adapta a los espacios de un modo extraño. Capta lo que hay en cada espacio, los seres, y entra en convivencia con eso y engrupe, engrupe y al mismo tiempo es verdadero, es sincero. Es una mezcla entre ingenuidad y exceso de malicia. Una malicia muy chilena, pero al mismo tiempo una malicia que viene del campo pero pasada por la ciudad ya. No sé, esa es la sensación que yo tengo.

Es un poder mágico de seducción.

Un poder de seducción, sí. Un poder seductor que está con la cosa de las piedras, en *Los Deseos Concebidos*, hay un poder ahí enorme de transformación. Me gusta mucho lo que creamos con Quintana, porque bueno, está el aporte de las cosas que le pedía que hiciera y que él las hacía con tanta gracia.

El nivel de improvisación era grande me imagino.

Mira, la cosa de la improvisación tiene un límite, es decir yo creo que cuando la gente piensa en improvisación piensa que uno llega y le dice al actor, a ver inventemos algo. Yo nunca he llegado a esa situación, sé lo que quiero hacer y le digo a los técnicos, estos van a ser los puntos de cámara, este es el espacio, aquí ocurre la acción.

Y después hablo con los actores y empiezo a decirles cuál es la acción. Entonces tú te levantas, tomas el vaso, tú haces acá y llegas por este lado izquierdo, a ver veamos, vamos viendo, vamos encuadrando, me meto mucho con la cámara, voy viendo los movimientos de cámara si los hay y finalmente empiezan los textos, comienzan a decirse cosas los actores y yo voy corrigiendo sobre eso.

No, dile tal cosa, no, no, no, es ese el tono, a ver escucha, mira, este es el tono. Y lo dice, lo corrige, no, eso elimínalo, lo otro no funciona, no te muevas para allá en realidad el movimiento era aquí solamente, ahora que miro por cámara me doy cuenta.

Eso es improvisación, o sea yo no lo tenía previsto porque no ensayé doscientas veces antes, pero eso es también control de la puesta en escena, no hay improvisación, en el fondo es como lo que hace Antonioni o Tarkovski, que llegaba a los lugares sin story, sin

nada y empiezan a mirar media hora antes. Tarkovski era muy desordenado por lo que dicen y Antonioni también, le gustaba mirar quince o veinte minutos antes el espacio y ahí decidía los planos y las acciones. En el fondo es eso, yo quería decidir a última hora aquello que no quería escribir o tener demasiado confirmado, porque era como hacer la película antes. Creo que ese es el arte del cine, el riesgo de la puesta en escena, de resolver en ese instante las cosas.

En tu cine hay influencias clarísimas de Bresson, Godard y Antonioni.

Si, están ahí los maestros que yo he admirado.

Sobre todo en *El Cumplimiento Del Deseo* hay una cita a Blow Up directa.

Claro la cosa de la fotografía, todo el espionaje fotográfico es grande. Sí, esos son homenajes decididos, además el tono átono, plano, la plenitud y la búsqueda de esa tonalidad es muy Antonioni y Bresson, estaban los dos, porque en el plano corto más bien se parece a Bresson, la cámara fija. Antonioni mueve más la cámara, tiene otra concepción, se preocupa más de las reverberaciones de

los hechos. Mi manera de filmar es más brutal, era una acción que pasaba a la otra inmediatamente. Pero yo pensé en esos dos maestros que he admirado y sigo admirando, ciertamente.

Y Rohmer también. Pero Rohmer está más yo diría en *Cuídate Del Agua Mansa*, que es una película donde incluso los créditos son como los de las Comedias y Proverbios, el mismo tipo de letra, el lugar donde ocurren. Se llama *Cuentos del agua, Cuídate del agua mansa*. Porque era parte de una serie. Que espero en algún momento realizar. Que son las cuatro materias, son muy rohmerianas, incluso las citas, todo.

También el espacio en que se desarrolla que es un lugar burgués.

Claro, exactamente, el cambio de estrato social, aunque aparecen los personajes populares. Daniel Pérez y Juan Carlos Ramírez que son los que están espiando al personaje principal, a Ignacio, por encargo de la ex esposa que cree que le va a quitar los hijos y quiere tener pruebas.

El personaje popular se expresa a través de la picardía y el ladinismo.

El ladinismo que Quintana lo expresaba tan bien, ese lado ladino, me gusta mucho.

Me gusta mucho el mundo popular por eso, porque tiene una riqueza, hay algo indeterminado, algo fluctuante, algo aleatorio. Lo no previsible, eso es lo que me interesa que haya en una película. A todos los niveles. Desde luego el mundo popular te provee más de esas coordenadas, es más rico en eso. Por eso siempre me ha interesado más.

¿Le permitías a Quintana que adornara el lenguaje?

Sí claro, yo no le reprimía el lenguaje, todo lo contrario, lo alentaba a que usara sus propias palabras. Por ejemplo en *El Otro Round* cuando llega Daniel Pérez después de una farra, Quintana lo está esperando, mientras tiene una llamada telefónica en la cual le están pidiendo entregar el taller de bicicletas. Y cuando aparece le dice: "y tú llegai despampanante aquí", por decir: "tú llegai tan campante". Y a mí me pareció fascinante dejarlo, no corregirlo. No corregía esas cosas, me gusta mucho el léxico popular y verdadero,

por lo tanto siempre busco que eso aparezca en las películas. Sobre todo con Quintana.

Está la aparición de la redundancia en el lenguaje.

También, de repetir y repetir. Porque eso en la lengua hablada es así. En una película podrá sonar mal y uno tiende a limpiar. Pero no estamos hablando del lenguaje escrito, no estamos hablando de esos guiones pulidos, perfectos. Sino de aquellos en donde está el tráfago del ejercicio de la expresión humana comunicativa. Donde emitimos eso, que incluso parecen ruidos de pronto, no hay comunicación, pero está este flujo de palabras.

¿Cuál es la etapa que más te fascina en el proceso de hacer una película?

Me fascinan todas las etapas, me encanta la etapa del guión porque requiere una soledad muy grande y una concentración que me gusta mucho, pero me frustra cuando no lo logro realizar. Por lo tanto yo creo que la etapa que más me fascina es la del rodaje, el momento del rodaje, incluso con dificultades, con cambios a última hora, situaciones inesperadas. Eso es lo que me encanta. Y después

el montaje también me gusta mucho porque yo me meto mucho en el montaje, de hecho monté casi todas mis películas. O he estado ahí. Entonces son tres etapas: el guión, la realización y el montaje pero yo diría que si me obligan a quedarme con una etapa me quedo con el rodaje.

Me llaman la atención en *El Zapato Chino* los personajes que están en la casa de Quintana que son una especie de vecinos, que acompañan a la esposa. ¿De dónde surgió la idea de instalar estos personajes?

Me surgió porque quería ver que había un vecindario, que naturalmente no estaban solos los personajes. Entonces se me ocurrió que podían participar estos personajes, cada uno de ellos tiene algo muy especial físicamente, como expresión, como todo.

Era eso más que nada, de completar esta idea de espacio donde vive Quintana con su esposa y lo que hay ahí. Un mundo más abigarrado que siempre ocurre, que tiene ese lado más complejo. Y las cosas chistosas fueron surgiendo ahí. Ahí se me ocurren los gestos transgresores, una cosa un poco lúdica. Siempre me han interesado los juegos, la posibilidad de jugar con las escenas, de evitar aquella cosa convencional en la cual el espectador ya sabe

todo. Huir del mecanismo, o del modelo dramático. Son formas de huir de ese modelo y de acercarme a otro modelo más próximo de la realidad que de lo dramático, más del espacio real o de las formas de interacción reales, y que por eso es más antropológico y no es dramático. No someto lo antropológico a lo dramático para organizarlo, eso es lo que intento desechar, superar. Porque claro, veo que la corriente Neorrealista ya había roto con eso, entonces el cine moderno tiene que seguir por otra línea. Por la línea que marcó la Nouvelle Vague, el Nuevo Cine alemán. Buscar otras formas de expresión que no tienen que ser necesariamente aquellas de los mecanismos dramáticos que son las del cine como imagen-movimiento. Y por lo tanto, algo ya periclitado en la historia del cine.

¿Tú crees que luego del término de las dictaduras militares en Sudamérica, es posible retomar la senda que había comenzado el Tercer cine y lo que hacía Glauber Rocha, hoy día en el momento que se encuentra el continente?

Yo creo, absolutamente. No digo tan directamente, es decir, en repetir eso.

Pero está la herencia de todo eso. Yo creo que no se puede volver atrás en el cine. Cuando se vuelve atrás, tú te das cuenta que en el fondo es un acto inútil.

El alma del cine ya no pasa por eso. Eso ya fue explotado, explorado hasta la saciedad, por lo tanto lo que tú tienes que hacer es releer quizás aquellos movimientos que parece que no tuvieron una consecuencia, o una incorporación en el lenguaje cinematográfico. Aunque yo creo que sí la tuvieron. Y desarrollar desde ahí, desde esos gérmenes, esos fragmentos, una nueva concepción. Por eso lucho, o si no, no estaría haciendo cine.

Creo en eso, algunos dirán desapareció el cine arte, a lo mejor desapareció la dicotomía cine industrial, cine arte. El cine arte fue absorbido. Pero dentro de las posibilidades del cine de hoy día, sean más o menos industriales, tú puedes crear un espacio donde ese otro cine de experimentación verdadera, ya no solo en lo formal sino en todos los terrenos, pueda tener una enorme cabida, yo creo en ese cine, ese cine es el cine por el cual hay que apostar, es el cine que el espectador quiere cada vez más y va a querer cada vez más ver, creo yo.

En Chile, la maquinaria de producción inclusive gubernamental de apoyos estatales sigue estancada en formas de ver el cine que para mí están un tanto obsoletas.

Yo estoy de acuerdo contigo, están periclitadas, son la caducidad total. Pero esos modelos se siguen levantando como los modelos canónicos, como que no entienden que hay otros, lo otro es como riesgoso, no se sabe, no hay un conocimiento. Quizás lo que hay que hacer es un esfuerzo por hacer entender que existen otras posibilidades y que esas posibilidades pueden ser tan buenas y tan exitosas, porque claro, siempre se está buscando el éxito, que las platas del estado reedituen, en fin. Pero vemos que muchas de esas películas que representan esos modelos canónicos no han reeditado y tampoco han tenido rédito en lo artístico que es donde debería medirse la inversión del estado, en la calidad o en la repercusión artística de esas películas, verdaderamente, por la crítica en los festivales, por los caminos nuevos que están generando. Entonces, creo que ahí hay una tarea por hacer, hay una lucha por dar. Todo eso creo que tiene que ver con el esfuerzo y con la lucha, con un cierto combate.

Pero claro, si no discutimos esos otros modelos entonces simplemente pareciera que todos estamos de acuerdo, que el asunto es solamente a quién le dan los medios para hacer una historia y que

la forma no se discute, que la forma tiene que ser siempre la misma, y eso yo lo considero, por decir lo menos, inaceptable.

¿Tú fuiste alumno de Raúl Ruiz?

Sí, fui alumno de Raúl Ruiz en la Universidad Católica, ahí lo conocimos, nosotros incluso lo llevamos como profesor, lo propusimos y él estuvo con nosotros un tiempo, un año. Él tenía dos cursos con nosotros. Ahí pude ver su trabajo, sus métodos de dirección también, nos habló de ellos y viendo sus películas deduje otras cosas. Ahí me empecé a interesar por el tipo de cine que hacía Ruiz, que era evidentemente innovador dentro del cine latinoamericano. Había otros trabajos semejantes, Nelson Pereira dos Santos, el mismo Glauber, pero no eran tantos los que estaban en una línea tan rebelde, tan inasible como el cine de Ruiz y eso es lo que me gustaba, esa cosa inasible, que tú no podías decir, ah esto está dentro de estos parámetros, sino que había algo que parecía que iba en un sentido y cambiaba de rumbo, o sea una mayor complejidad, esa complejidad que se expresaba por el plano secuencia y la profundidad de campo me interesó mucho.

¿Cómo es tu relación con los directores de fotografía?

En general cuando hago un guión y lo termino, tengo una impresión fotográfica, tengo una impresión de los lugares que quiero. Y para mí eso está relacionado, qué lugares y qué luz están unidos. Ahora, siempre pienso en cierto tipo de luces, pienso siempre en luces donde haya la menor distorsión estetizante posible. Pienso en un principio que no hay que cambiar las fuentes de donde proviene la luz. Las fuentes naturales o artificiales, las que sean, mezcladas o no, con temperaturas de color distintas, como sea, pero que no habría que cambiarlo. Miro los espacios, voy a los espacios si es que puedo, si tengo acceso a ellos y ahí empiezo a pensar en los planos también.

¿Qué tipo de planos? ¿Voy a mover la cámara? ¿No la voy a mover?, esto es plano general o un plano medio, un plano americano, más o menos, de qué ángulo, de qué altura. Y ahí empiezo a sentir un poco la luz, pero no me quedo con esa concepción realista de la luz. Siempre estoy pensando como pasamos gato por liebre, esta luz que parece realista, vamos a tener ciertos rebotes y darle una sensación de extrañeza.

Eso lo vimos con Toño Ríos por ejemplo en *Los Deseos Concebidos*. Le dije, quiero que toda la luz de Los Deseos parezca realista, pero que siempre tenga un elemento de extrañeza que se va acentuando en los momentos nocturnos, en los espacios

nocturnos de las casas y a medida que se desarrolla la historia eso tiene que ser cada vez mayor. Toño captó muy bien esa concepción y le dio esa sensación lumínica a través de temperaturas de color distintas, de mezclar por zonas en que el personaje va pasando, de un cierto trabajo con las sombras y la luz. Y eso creo que quedó muy bien expresado.

En *El Zapato Chino* había más precariedad, porque no teníamos muchas luces, había que ser más ascético. Había que iluminar como se pudiera, de manera que las cosas quedaran bien, había un interés por un cierto gusto estético. Que hubiera un control de escritura tanto en la luz, como los encuadres, la actuación, en todo.

Ya después, en *El Cautiverio Feliz* también, con los exteriores, con las luces que teníamos de atardecer o de amanecer, ahí fueron buscadas, momentos específicos. Estábamos esperando el momento porque sabíamos que el sol estaba ahí y que esas sombras eran de tal tipo y eso lo repetíamos un poco en los interiores. Ese fue el trabajo con Pedro Micelli. Hay un trabajo bien cercano, y con algunas referencias, a veces. No soy muy amigo de mostrar referencias, porque a veces los directores de fotografía se pierden. Pero algunas referencias pictóricas o de luces de autores que me gustaban como Antonioni, o de otros, que los veíamos, mira esto se parece, por aquí va la cosa, pero vamos afinando, vamos llegando a algo que sea muy

personal de esta película. Siempre me he preocupado que cada película tenga su identidad lumínica. Por ejemplo en *El Cumplimiento* teníamos cero luz, muy poca, generalmente andábamos con 6 u 8 kilos de luz que para cine es poco. De repente en escenas nocturnas en el hotel ahí tuvimos más reflectores, teníamos de repente 15 o 20 kilos, pero era excepcional. Por lo tanto no movía tanto la cámara, tenía que cerrar el espacio y trabajamos una cierta concepción de la luz también que era particular de esa película, que no se parece, aunque tiene que ver, a la de *Los Deseos Concebidos*. Y así la luz de *Cuídate del Agua Mansa* es una luz mucho más cercana a Rohmer, a la luz francesa, más iluminado, más luminoso, sol, una película de verano, una película sin sombras.

Depende del proyecto, depende del tipo de película. Esas películas más nocturnas tienen sombras, que son *El cumplimiento* y *Los Deseos Concebidos*. Son películas subterráneas, en fin, de realidades más soterradas. Y en cambio en películas como la que yo te nombré o como *El Otro Round* tienen una cosa más solar que lunar.

Da la impresión de que tú quisieras utilizar más música y tu ascetismo te dice que no.

Ocurre, sí. He insertado, pero después me preocupa la cuestión de los derechos, como lo van a tomar. Me gusta mucho la música popular, o sea la música que sale de las radios porque es lo que inunda el espacio acústico en que vivimos. Vivimos rodeados de esas músicas, de ruidos y sirenas y cosas así, si estoy en la ciudad es lo que yo quiero escuchar. Siento que eso es parte de la imagen, del espacio, eso crea el espacio. En *Los Deseos Concebidos* se acuerdan la escena del final, cuando R está tendido en la cama, se escucha una música de Franco Simone, pero muy bajito saliendo de una radio. Eso está todo puesto, está todo trabajado porque incluso esas escenas se hicieron sin sonido directo, yo hice una postsincronización de los pasos y todo eso, y no se nota, pasa como directo también, y todo fue recreado. Recreado como una sensación ambiental, no una música que está ahí directamente. Es decir una música diegética pero que viene del fuera de campo. Me interesa nuevamente la cosa del fuera de campo y las cosas que ocurren desde el fuera de campo acústicamente son muy interesantes.

Y la otra música son las músicas incidentales que a veces utilizo. Como la de Rachmaninoff en *El Zapato Chino*, haciendo una serie de modificaciones que hice yo mismo, para armar una especie de partitura serial, que me gustó mucho lo que quedó. Y la música, poca música que utilicé de Tomás Lefever en *Los Deseos Concebidos*,

pero que creo entra en momentos muy precisos, esa música de cello, me gusta mucho.

Y la música que hizo para *El Cumplimiento* José Miguel Miranda y para *Cuídate del Agua Mansa*.

En general tendía o creía que no iba a usar mucha música pero al final termino usando en esas películas harta música y en el *Cautiverio*... también.

¿Te encargas de los encuadres de forma directa?

Me encargo de los encuadres. Cuando hay por ejemplo, movimientos de cámara, empiezo el movimiento y hago los ensayos, le digo al camarógrafo, déjame hacerlo a mí, veo los ensayos, veo a los actores, corrijo a los actores por cámara, y corrijo el encuadre y le digo, ese es el encuadre preciso. Este es el punto de partida, aquí sigue y aquí llega, llega a esto. Soy bien maniático con los encuadres, creo que es mi función, salvo que el director de foto me proponga, o el camarógrafo me proponga algo interesante. Por ejemplo en *Los Deseos Concebidos* estaba Jaime Reyes que hizo la cámara, con él hablaba sobre los encuadres y Toño Ríos hacía la foto solamente.

Si él director de foto me sugiere un cambio y me dice, mira qué te parece esto. Si me parece lo acepto inmediatamente, digamos, tampoco soy tan llevado a mis ideas, así tan atrabiliario. Pero si creo que tengo razón voy a insistir, pero fíjate por esta razón creo que es mejor este. A veces me convencen, tienes toda la razón, es mejor tu encuadre y aceptémoslo, hagámoslo así. No me preocupa tanto, lo importante es que esté bien. Así que estoy siempre muy metido con el trabajo de cámara. Y después lo dejo al camarógrafo, obviamente ya no lo molesto más y me dedico a ver la escena desde fuera a ver cómo funcionan los actores, que está pasando, si hay algunas caídas, algunos problemas de ritmo, sobre todo con los planos largos siempre está ese problema del ripio, es un momento en que las cosas se te desinflan, entonces hay que ver qué hacer, como lograr crear esa tensión, que no se note tampoco para el espectador. Son difíciles los planos secuencia, pero cuando tú logras un plano secuencia tienes muchos minutos de película, eso es lo maravilloso, resueltos ya.

¿Siempre me ha obsesionado el momento preciso, intuitivo del corte, tienes tú alguna manera de determinar en qué momento cortar los planos en general?

Instinto, yo soy instintivo para dirigir actores, instintivo para poner la cámara, no me pregunten mucho, entro así como en un estado hipnótico, llego y digo, esto aquí. ¿Pero porqué? Porque aquí es, y miro y es ahí, sé que es ahí. Lo mismo me pasa cuando estoy en el montaje digo, aquí tiene que ser el corte, en general tengo seguridad en eso, no trepido mucho. No ando buscando, probemos esto, ahora con el Avid. Antes el corte en la moviola había que pegar los fotogramas, tenías que pensarlo un poco. Ahora puedes tener muchas versiones. No me gusta tener tantas versiones. Si el corte es acá, yo sé que el corte es acá. Después, en general, no digo que siempre, no soy infalible, pero creo que la intuición es muy importante. El sentido del ritmo, ¿dónde está?, ¿qué está afuera? Y ahí voy apretando la película y después rápidamente llego a otros cortes más precisos aún. Porque después me doy cuenta en el contexto del total que sobra eso, o que faltó algo, porque a veces también es al revés.

O a veces un cambio de lugar, cambio mucho las escenas de lugar, las pruebo, esta acá, pongámosla acá mejor, va a funcionar mejor. Esos traslados a veces son buenos, a veces no.

Como dice Godard quizás el momento del corte en toda su magnitud es lo más crucial a la hora de hacer una película.

Es que Godard es un cineasta de montaje, el reedita sus películas. Yo diría que soy un cineasta más bien del rodaje. Creo más bien en el plano. Por lo tanto para mí, a los cortes son pocas las posibilidades que le dejo después. Salvo esos cambios, esas inversiones que les digo. Pero en general no hago muchos cambios. Ya sé cuando estoy en el rodaje dónde voy a cortar, dónde terminó el plano y donde va a empezar el otro, ya lo tengo bien intuitivo. Creo que si no hay intuición no hay creación, simplemente. No puedes crear de manera tan mecánica, todo reflexionado. No, eso me aburre. Para mí la intuición es una reflexión rápida, como un sobrevuelo centellante, un destello, un rayo. Es como pensar a doscientos mil kilómetros por hora. Miles de operaciones rápidas. No es que sea algo ciego sino que es una reflexión rápida una meditación enorme que el cerebro te permite, por algo está la intuición.

¿No te gusta ensayar mucho?

No, muy poco. No quiero, porque los actores mecanizan todo, se aprenden la improvisación de memoria. Entonces voy y les digo no, vamos a cambiar, esto no funciona porque se empieza a notar

falso. Se empiezan a repetir los movimientos, se miran a sí mismos, son auto escópicos y por lo tanto empiezan a pensar sus movimientos. No se mueven espontáneamente.

Busco que esa situación de psicodrama, de verdad, aparezca en el momento de la representación. Los sacudo. Nunca muestro todas mis cartas, nunca le digo que voy a meter otras cartas y en el momento del rodaje saco esas cartas, entonces los actores quedan sorprendidos. Y ese remezón, esa adrenalina que sale ahí es la que aparece en la película. Si lo hago al comienzo todo es pavo, se desvanece y queda flojo, repetido. En cambio en último instante sacas algo, haces un pequeño cambio, algo que desconcierte un poco a los actores.

¿Qué futuro le ves al cine chileno?

Va a depender de las luchas que se den, de los modelos que triunfen o no, yo creo que hay un modelo que hoy día se está desmoronando. Qué bueno que este Ruiz en Chile porque Ruiz ayuda a la otra posición, a la posición verdadera. Encuentro que es muy importante que Ruiz aparezca porque él representa una opción muy radical de un otro cine, de muchos otros cines. Creo que esos otros cines, esa radical alteridad respecto a ese modelo canónico es lo que

hace falta, es lo que se necesita para entender que Chile puede tener una cinematografía interesante a condición de que se permita que esos talentos y que ese otro cine pueda expresarse. Y no éste cine ritualista, devoto de las convenciones y de las formas absolutamente previsibles. Hay que alimentar esa otra actitud, de tal manera que se profile ese otro cine.

Sentimos que no existe discusión instalada entre los mismos cineastas sobre estos temas.

Porque este es un país en que todo quiere evitarse, es un país evitativo, un país de negadores, todo se niega, todo se evita. Todo se hace imposible, todo es discreto en tono menor y por lo tanto no hay fuerza, no hay ganas ni energía. Eso es lo que se siente, una cosa demasiado ordenada. Esa cosa demasiado ordenada viene de las escuelas también.

Te enseñan a ordenar todo, a presentar todo antes de hacer la película, tienes que tener todo previsto: la venta, las ventanas, distribución, storyboard. Háganlo pero deséchenlo como Bresson. Él hacía sus storyboard, llegaba al set y decía esto no sirve. ¿Qué va a hacer? Le preguntaban. No sé, voy a meditar. Y empezaba a pensar hasta que finalmente esos storyboards quedaban ahí muertos, era

letra muerta, era algo inútil. No digo que no haya que hacerlos, es un buen ejercicio hacerlo, pero también es un buen ejercicio no seguir los storyboards.

Falta fuerza, energía, una cuestión de irracionalidad de encontrar otras cosas, otros materiales y no ver lo que hizo el otro y repetirlo y seguir un mismo modelo dramático atrasado, estetizante, fuera de la realidad, es terrible. El síntoma es ese, un síntoma de mucha decadencia. Tenemos medios ahora pero estamos en decadencia, en lo creativo hay una decadencia de sensaciones. De lo que te transmiten, hay sensaciones muy pobres.