

Los desafíos de la realidad. Una entrevista con Patricio Guzmán

Andrés & Santiago Rubín de Celis

Críticos de cine

gatopirrakas@hotmail.com

Declaraciones recogidas durante la IIIª Edición del Festival Documenta Madrid, el 11 de Mayo de 2006, y a lo largo de diversas entrevistas por e-mail entre 2007 y 2008.

Andrés & Santiago Rubín de Celis - ¿Es cierto que tu primer acercamiento al cine fue a través del cine de animación?

Patricio Guzmán - Desde luego que lo de la animación fue porque yo dibujo. Entonces, yo hacía mis propios dibujos y, con unos amigos, los filmábamos en 8 milímetros... Y nos parecía un buen pasatiempo. Eran temas muy poéticos, temas de amores, en fin, eran, cómo te diría yo, muy *naïf*...

AC - También hemos visto un pequeño cuadernito sobre la técnica del cine, escrito por ti, que lleva algunos dibujos...

PG - De unas clases, sí. Es un manual que hice porque me parecía útil. Es muy sencillo. Lo hice en un momento, así, como cuando uno está aburrido, y alguien le hizo fotocopias y se lo pasó a otra persona y así terminó por publicarse.

AC - ¿Cuándo y dónde fueron tus primeros acercamientos al cine documental?

PG - En Chile, en esa época, a finales de los cincuenta, llegaron una serie de documentales que tuvieron una gran acogida de público y que a mí me impactaron para siempre, te los puedo decir, eran como ocho o nueve: son *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, 1962), de Frédéric Rossif; *Europa di note* (1959), de Alessandro Blasetti; *L'Amérique vu par une Française* o, como se llama aquí en Francia, *L'Amérique insolite* (1958-60), de François Reichenbach; *Noche y niebla* (*Nuit et brouillard*, 1955), de Alain Resnais; la segunda película de Rossif que era sobre el *ghetto* de Varsovia [se refiere a *Le temps du ghetto* (1961), que es, de hecho,

anterior a *Morir en Madrid*; y otra película muy interesante que se llamaba *Mein Kampf* (Den blodiga tiden, 1960), "Mi lucha", parodiando al título del libro de Hitler, que dirigió un alemán, que vivía en Suecia, Erwin Leiser, que ha muerto recientemente. Todos estos documentales, pese a que algunos eran de temas muy densos, como *Perro mundo* (Mondo cane, 1962), de Gualtiero Jacopetti, causaron un enorme impacto. El cine se llenó. Yo me acuerdo, todavía hoy, de *Morir en Madrid* en un cine lleno a la antigua, ochocientas plazas, y la gente ovacionando o silbando según se narraba el transcurso de la guerra y la derrota republicana. Recuerdo el silencio emocionado cuando muere Unamuno o cuando éste le para a Millán-Astray en la universidad, con la muerte de García Lorca... En Chile, entonces había un grupo joven de republicanos. Ese tipo de cine me enganchó para siempre. Después, cuando estuve aquí, en la escuela [en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid, vi más cosas: por ejemplo, *El misterio Picasso* (Le Mystère Picasso, 1957); *El mundo del silencio* (Le Monde du silence, 1956), el primer Louis Malle, magnífico; y algunos otros. Entonces me di cuenta de que este tipo de cine era una posibilidad que uno tenía si quería hacer carrera cinematográfica. Aunque escribí guiones de ficción en Chile, cuando llegué de vuelta y vi lo que estaba pasando allí me dije: ¡Aquí lo que hay que hacer es filmar la realidad. Rodé *Elecciones municipales* (1970), *El primer año* (1970), *La respuesta de Octubre* (1972)... y eso ya me consolidó para siempre.

AC - Entonces, de alguna manera, se puede decir que llegaste al documentalismo convencido de dejar una especie de memoria detrás de ti, de los acontecimientos, de la realidad chilena, etc...

PG - Sí. Yo creo que trabajar con la memoria es muy importante, muy importante, y el documental se presta muy bien a ello. Creo que es bueno trabajar con el pasado no para recordarlo, sino para incorporarlo al presente, porque, de alguna forma, es una representación de nuestra identidad. Por lo tanto, si tú no tienes identidad, no tienes cómo desenvolverte en el presente. Un currículum vitae es eso: es tu identidad hasta ese momento. La memoria es un tema que me apasiona y, en un país como Chile, hay que, vez tras vez, continuar tratándolo. Sin embargo, el documental hoy en día está muy abierto. Hay muchos tipos de documentales, muchos subgéneros, cada vez más, muy interesantes: hay documentales de música, de ópera, biografías, literatura, de

archivo, históricos, naturalistas, informativos, de investigación periodística... Cuando yo empecé, había mucho documental social, casi todos eran en blanco y negro y, además, tenía que estar mal hecho, mal facturado, era algo así como una premisa. El realismo lo impregnaba todo y la vocación pedagógica era muy fuerte. Afortunadamente, la vocación pedagógica se ha ido quedando cada vez más difuminada y, hoy en día, el documental se factura bien, se emplean los recursos cinematográficos a tope... Esto es magnífico, pero creo que lo que ha significado el despegue es la subjetividad. Cuando yo era chico, todos sabíamos que éramos subjetivos, pero esto era algo no del todo legal, había que tratar de serlo más imparcial posible: anularte tú como realizador...

AC - Algo así como la eliminación de las indicaciones del proceso de filmar, borrando la factura, la firma, por así decirlo...

PG - En efecto. Un pintor puede hacer un cuadro por un impulso o por un encargo, pero lo que no puede hacer es utilizar la misma dosis de amarillo, azul o del rojo siempre... Imaginad, eso era lo que nos pedían a nosotros hasta hace poco. Es algo completamente anacrónico y absurdo. Cuando yo entregué *La batalla de Chile* I. *La insurrección de la burguesía*, II. *El golpe de Estado*, III. *El poder popular*, (1974-79) a los suecos, que fueron unos de los coproductores, quedaron sorprendidos porque nunca pensaron que un equipo tan chico pudiera dar tales resultados. Dijeron: "Es una película muy interesante pero desequilibrada, porque está escorada, es muy parcial". Yo no sabía como defenderla... Y, fijaos, hoy en día suerte que está escorada. Justamente es esa subjetividad lo que le da valor. El único cine objetivo es el que filman las cámaras que están en los bancos.

AC - El imaginario social, la propia memoria colectiva, son, en sí, algo totalmente subjetivo. Objetivable, desde luego, pero conformadas a través de múltiples personalidades distintas...

PG - Sin duda, cuando no trabajas la memoria, el país tiene mucha menos energía. Yo creo que en España el gran responsable de la amnesia es Felipe González. A Suárez no se le puede pedir más porque estaba en una situación verdaderamente de transición, caótica. Calvo Sotelo gobernó muy poco tiempo y fue Felipe el que se instaló, al margen de la izquierda o de la social democracia, durante una década y no trabajó nada este tema: puso una losa encima del franquismo y no hay una sola calle dedicada a la República, ningún homenaje a algún min-

istro o intelectual de la República, no hay un memorial de los caídos, de las Brigadas Internacionales... Todo eso se notó durante muchos años en España, en el sentido de que España se desarrollaba en el aspecto económico, pero siguió siendo un país de turistas: de buena cocina, de buenas playas, de sol, de toros... Un país de cultura popular, que es algo que también tiene sus ventajas, vital, como siempre ha sido, pero, sobre todo, un país sin discurso. Y eso se notaba mucho en el concierto europeo: belgas, suizos, alemanes, franceses tienen el país lleno de placas, de homenajes, etc, y eso creo que da a la sociedad puntos de apoyo muy importantes. Por eso creo que, si en Chile todo continúa igual, a la española, entre comillas, y no se trabaja la memoria, se va a transformar en un país vacío, aburrido. Vamos a perder lo más importante. ¿Cómo no? En España, la República fue el intento más serio de hacer reformas internas y de acabar con el fascismo en su momento de nacimiento. En ese momento, España es ejemplar: las vanguardias, todos los intelectuales están aquí, y ¿cómo es posible que no se le haya dado todo el reconocimiento que eso merece? En Chile ha habido una tendencia similar: Felipe fue un destacado asesor de la transición chilena. Cuando hice *El caso Pinochet* (2001) me encontré con tres personalidades, no, cuatro, que se oponían a indagar en el pasado: Margaret Thatcher, obvio, Fidel Castro, no tan obvio, y Felipe González. Felipe lo expresó públicamente en numerosas ocasiones. De modo que así es cómo se delatan ciertas formas de pensamiento regresivas. Es tremendo... El cuarto era Kissinger, pero también en su caso era obvio.

AC - En *El caso Pinochet* trabajaste con Joan Garcés, que es quien hizo la acusación particular, junto con otros, contra Pinochet...

PG - Es cierto, cuando hice la película trabajé con Carlos Castresana, el fiscal que inventó todo, el creador de la acusación, con Garzón y con Joan. En aquella época [el Golpe de Estado de 1973], yo no estaba cercano al poder, no era amigo de Allende, nunca le di la mano, y teníamos acceso al Palacio de Gobierno sólo cuando había actos públicos como, por ejemplo, un cambio de gabinete o algo parecido. Nunca tuvimos un acercamiento a la cúpula del poder porque no nos daban "bola": teníamos el pelo largo y éramos unos tíos que no parecían tener un aspecto muy serio. Digo néramosż porque trabajábamos tres juntos [aparte del propio Guzmán, éste se refiere al operador Jorge Müller Silva y al técnico de sonido Bernardo Menz; también formaban parte de

este equipo Federico Elton, como jefe de producción, y José Pino, en labores de asistente de dirección]. Andábamos en un coche ruinoso y, por suerte, no nos tomaban en cuenta. Esa soledad nos ayudó mucho.

AC - Eráis algo así como un grupo de jóvenes radicales que pretendía seguir el espíritu contestatario propio del documental socio-político, ¿no es así?, de dar vuestro punto de vista crítico sobre cómo veáis el estado de las cosas.

PG - Una pregunta muy interesante, porque el documental siempre tiene una vocación de contestación, al menos los míos, tiene una vocación de marginalidad, se mueve en las fronteras de la vida normal, ordinaria, de todos los días, y la periferia, dominada por la economía, donde hay un mercantilismo y se ejerce una dominación consumista. Por eso el documental es un elemento incómodo. Es decir, no es que, por ejemplo en Chile, que es un país conservador, no programen documentales políticos en la televisión porque les parezcan algo aburrido, sino que, cuando otro tipo de documental tampoco les convence, cualquiera que sea su tema: la historia de una aldea, de un anciano filósofo que vive en una provincia, la historia de un árbol, simplemente los eliminan. Es la manera en la que el documental aborda los problemas la que les resulta incómoda. Además, el documental va contra ese ritmo desenfrenado de la televisión, del vídeo-clip, de la publicidad. De alguna manera, no saben que hacer con él. Inventan franjas, que es un absurdo: ¿qué es eso de franjas? Habría un momento del día en el que deberías leer, otro momento del día en el que deberías hacer gimnasia, etc. Así que inventan franjas, y tampoco les da resultado... Al cabo de un año quitan las franjas y siguen sin saber que hacer con los documentales. Ante estos canales reaccionarios, afortunadamente hay un puñado de canales, generalmente del estado, del centro de Europa que nos ayudan. A pesar de todo todavía nos ayudan... Siempre he pensado, como acabáis de sugerir, que hay una vocación profundamente incómoda del documental con respecto a muchas cosas, incluso muchos cineastas de ficción no saben cómo referirse al documental: confunden reportaje con entrevistas, etc, y también se sienten un poco incómodos: no saben porqué un documental tiene éxito. Y voy más lejos, la crítica no sabe analizar un documental. Generalmente no se da cuenta de los dispositivos del documental. Dicen: ¡qué bonito y que bien!, pero, lo cierto, es que escasean los críticos que poseen un bagaje

para analizar un documental. Creo que todo se debe a esta vocación contestataria y marginal. También artesanal, otro elemento que lo hace peligroso, en la medida en que artesanal significa algo que está libre. Es como hacer automóviles de madera: tuve unos amigos que trataron de competir en el mercado haciendo autos de madera... Evidentemente, trabajaban mucho más lento y no podían competir. Trabajar más lento es otra manera de contestar a ese mercado. Un documental en vez de demorarte un año te demora cinco. La industria no lo entendía. Y lo interesante es que, en un puñado de países centroeuropeos, se entendió y se apreció el género. Países, muchos de ellos, en los que había una tradición documentalista, que eran productores de documentales, y que comprendían que temas tan complejos como los que tratan los documentales no se pueden abarcar en seis semanas de rodaje. Tienes que rodar cuatro días al mes durante un año. Esa manera de trabajar solo la capta un productor de documentales, el otro, el del cine de ficción, no, él cree que tienes que hacerlo todo de un tirón. Para hacer una película de 52 minutos, tú puedes estar cuatro meses montando, tres, pero para hacer una de 90, te tienes que tirar siete. No queda otra. Los documentales bien hechos exigen mucho, mucho tiempo para terminarlos.

AC - En los últimos años parece haber sucedido un *boom* del género o, al menos, las películas documentales son hoy en día más visibles, más accesibles para un público no ya tan reducido como antes, ¿cuáles crees que han sido las causas de esto?

PG - Os diré que, a partir del 95 ó del 97, no se especificaros muy bien la frontera, se han producido grandes cambios dentro de la televisión. El mundo de los realizadores siempre ha estado muy alejado del de la producción. Ambos tienen intereses distintos. Esta distancia ha sido siempre muy notable, sobre todo en la televisión. El tema de la subjetividad, de aportar un punto de vista desde lo rodado, en cambio, empezó, hace algunos años, a ser defendido por todo el mundo. La imparcialidad pasó de moda. Y eso es algo muy bueno para nosotros. Esto también tiene que ver con la ruptura de los grandes monopolios de los canales de televisión estatal, cuando la hegemonía de la ORTF francesa terminó, la RAI entró en picado, la BBC comenzó a crujir, cuando se terminó el concepto de que sí cada ciudadano con sus impuestos pagaba la televisión, y, por lo tanto, cada ciudadano tenía su derecho a ver el equilibrio total, un punto medio, una televisión para todos, única, ho-

mogénea, en ese momento se abrieron las puertas para el documental de creación. Se abrieron las puertas para nosotros y se produjo un reconocimiento de que ese trabajo que hacíamos era valioso. Esa puerta entreabierta es lo que nos ha permitido trabajar con libertad durante los últimos quince años. La televisión es un medio del que Nicolas Philibert o Hubert Sauper se han aprovechado. *La pesadilla de Darwin* (Darwin's Nightmare, 2004) es una sinfonía que Sauper se ha inventado, él inventó esas relaciones que son muy arbitrarias, que uno podría incluso cuestionarle, y, de hecho, se le ha cuestionado en Francia, algo que me parece, por otra parte, absurdo e injusto. Es incuestionable y claro el beneficio que nos ha aportado el interés por el documental de la televisión. Antes estábamos en una tierra de nadie, como entre el periodismo, el ensayo y la ficción. En una especie de territorio híbrido entre todos ellos. Ahora, tal y como habéis dicho, el documental está mucho más asentado.

Todo está concatenado: a medida en que eres subjetivo, que abandonas la intención pedagógica, en la medida en que tu "yo" se impone, que trabajas la voz en off que narra la película hasta llegar casi a la literatura, el lenguaje cinematográfico florece. Es cuando una entrevista se transforma en secuencia, ahí es donde empieza lo interesante. Antes, nos contentábamos simplemente con la entrevista en sí, como en el periódico, pero no es así, hay que quedarse con el personaje un día entero, en un momento dado tú cruzas una barrera invisible y ya no es una entrevista, es una confesión, una revelación, es una secuencia...

AC - Pero no siempre surge ese momento "mágico", por mucho que lo busquemos...

PG - Tú lo has dicho, no se da siempre, y, a veces, se da un día y no al siguiente. Durante el rodaje de una película se atraviesan siempre varias altas y bajas, y tienes que tener paciencia. Se trata de estar en el momento preciso en el lugar indicado y esperar a que, en vez de su cabeza, se abra su alma. Eso es algo que requiere tiempo. También una gran discreción, prudencia, pero a la vez vencer la timidez, ser capaz de preguntarle a una persona: "Cuando usted fue violado o violada ¿qué le pasó...?" Digamos, no quedarse atrás en una falsa ética que también conspira contra nosotros: una especie de culpabilidad que no resulta de ayuda. Uno tiene que mantenerse, a la vez, en un punto de ataque y de respeto. Otra cosa interesante es no manipular el material, mediante el

montaje, a posteriori, que cada uno diga lo que diga y que eso aparezca en pantalla. Porque la ética tiene un papel muy importante que jugar en el documental, mucho más que en la ficción. A menudo, hay una corriente afectiva que se crea con las personas, una especie de amistad: hay que respetarla, pero al mismo tiempo no se puede caer en ella. Una de las grandes diferencias entre la ficción y el documental es que en este último se trabaja con personas, en vez de personajes, que además no reciben salario... Y, a partir del dinero, todo cambia.

AC - Godard ha citado a menudo una frase de Lenin al respecto: *"la ética será la estética del futuro"*...

PG - Hoy en día parecería que viviésemos en un mundo entre piratas, corsarios y grandes estafadores. La política se ha vuelto sinónimo de corrupción, y, claro, lo único que te queda es defender los valores humanos para poder agrandar ese espacio y poder convivir en paz, en armonía. Da la sensación de que esa burbuja se ha ido reduciendo alarmantemente...

AC - ¿Cómo de importante es trabajar cómodamente con un equipo unido, cercano?

PG - Lo es todo. El equipo de un documental es horizontal, digamos: el realizador, el cámara, el técnico de sonido... Es tan chico que no requiere dar órdenes, bastan algunas señas y un contacto, llamémoslo interno, para que en el rodaje, con una sola mirada, sepamos todo: ponte allá o ponte acá, retrocede, mira, cierra el plano... Tanto respecto al sonido como a la imagen. Y para llegar a eso hay que hablar mucho, dialogar mucho. He trabajado con numerosos camarógrafos porque lamentablemente es muy difícil mantener un equipo fijo. La persona a la que quieres está ya ocupado, o, cuando está desocupado, tú no puedes... En fin, si hablo mucho con ellos, siempre consigo llegar a esa complicidad. Tuve la suerte de tener a un cámara genial, que era Jorge Müller, que trabajó conmigo en *La batalla de Chile*. Preparábamos los planos en secreto, es decir, yo le hablaba al oído: "Ahora, por la izquierda te va a entrar una bandera, así que sube un poco pero no muevas el *zoom*, y por la derecha viene una nube de polvo, así que haz una panorámica hacia la izquierda." Él iba entendiendo y a la vez añadiendo otras cosas. De pronto, así, comienzas a trabajar realmente el espacio, con largos planos... ¡ Es una maravilla! Igual que el *jazz*...

AC - ¿Te refieres a estar siempre un poco a merced del azar, a tener que funcionar a menudo gracias a improvisaciones?

PG - Sí, el rodaje es una incertidumbre permanente: ¿qué es lo que va a ocurrir? Si la persona a la que entrevistamos se empieza a aburrir, hay directores que se apagan poco a poco, hasta que, de pronto, surge algo y empiezan a revivir. Todo cambia en un segundo, pero uno no sabe en qué momento. La mujer que se sienta detrás de él, a su lado, comienza a agredirle, es decir, nunca se sabe. O llega un hijo, o un perro, o un gato... En fin, cuando hay mucha gente en la calle, en una secuencia, es una maravilla: siempre pasa algo interesante. La vida tiene una dramaturgia propia, inherente, inevitable, está ahí, simplemente hay que recogerla. Aún cuando, para mí, el montaje es esencial, yo creo que en el rodaje está ya todo. En él se recoge la energía que va a permitir un buen montaje. Siempre se dice: ¡No, no, el montaje lo hace todo en el documental! No es cierto, si tienes veinte planos sin energía, por genial que sea el montador, la película te queda sin vida. No atrae, no toca al espectador. Por eso, cuando ruedas eres perfectamente consciente de cómo te va: has cumplido todo tu plan, vas en el día número 24 y sabes que es una mierda todo lo que estás haciendo... Salvo dos copiones, buenos, el resto es relleno, ilustraciones. También es interesante, no cabe duda, saber distinguir entre unas y otras, porque, si no, llegas al final del rodaje y no hay película.

AC - Entonces, ¿no dirías que es en el proceso de montaje cuando surge realmente la película?

PG - Sí, claro, es que en la mesa de montaje se rescribe la película. El guión está abierto siempre, desde que lo escribes hasta que filmas, que es, incluso, cuando se abre más que nunca. Hasta que haces la mezcla, tanto de imagen como de audio, está siempre abierto. Es en el montaje donde se produce la definición de muchas cosas. Está, por ejemplo, la cuestión del ritmo, que es muy importante... En fin, los elementos de la forma, donde más se ponen de manifiesto es en el montaje. La definición, el ritmo, el desarrollo de la película, es ahí donde se hacen patentes, donde se adquiere más consciencia de lo que ésta demanda.

AC - Volviendo al uso de comentarios, esa voz off a la que te has referido anteriormente, has expresado numerosas veces tu deseo de restringirlos, restarles presencia, ¿no es así?

PG - Sí, es un anhelo, pero es un absurdo también. No puedes hacer películas mudas. Hay momentos en los que la realidad no se expresa con elocuencia. Hay muchas cosas que no se pueden visualizar por sí solas, y, entonces, el narrador cumple esa tarea de unir nexos de narración que no se han podido filmar. Pero no solo hay narración informativa, hay también voz interior, que a mí, últimamente, me gusta cada vez más. No sé si es una evolución personal o la experiencia de algunos colegas amigos, no lo sé, pero a mí es algo que me agrada. También me gusta cada vez más usar foto fija. Es un campo ilimitado: sin moverte por ninguna parte puedes viajar por el interior de una fotografía de una manera magistral. Creo que esa etapa en la que trataba de huir de todo esto ya la superé, aunque sigo pensando que hay algunos temas que te permiten dejar que se desarrollen solos. Cuando hay mucha acción, por ejemplo, casi no hay necesidad de explicar nada. . .

AC - Pensemos en Joseph Wiseman o William Klein, por ejemplo, ellos dejan que sean las personas que aparecen en sus películas las que se expresen por sí solas, y rara vez utilizan comentarios, voces en off explicativas, etc.

PG - Sí, o Nicolas Philibert que tampoco usa comentarios. Wiseman es un gran ejemplo de ello, nunca usa comentarios. Tampoco Sonia Herman, Johan van der Keuken, Hedy Honigmann. . . Hay muchos, yo diría que la mitad de los documentalistas no usa comentarios. Hedy, en particular, nunca usará comentarios, porque ella detesta escribir. También Wiseman; le carga, le parece que es teorizar, algo muy afrancesado, así que se ríe de ello, ironiza. . . Sin embargo, Raymond Depardon sí que los usa. Es una decisión personal. . .

AC - ¿Cómo realizas habitualmente el proceso de documentación, a la hora de empezar con una película nueva?

PG - Se trata de un proceso que varía. A veces te gustaría empezar mañana, por ejemplo, y otras te da miedo y dices: ¡No, no, todavía no!. Es una cuestión, casi, de estado de ánimo. La investigación creo que es algo muy importante, pero todo el mundo investiga: un dramaturgo investiga, un realizador de ficción investiga, un novelista investiga, un escultor investiga. . . Así que, no creo que en el documental de investi-

gación sea mucho más importante que en otros campos, creo que simplemente uno se convierte en un investigador amateur. Si te encargan una película sobre Julio Verne, como fue mi caso el año pasado [*Mon Jules Verne* (2005)], sí, en fin, yo había leído cuatro o cinco de las novelas, como todo el mundo, pero resulta que escribí ochenta. . . ¡No me pude leer las ochenta! Además, las diez que me leí apuradamente tampoco me aclararon mucho el paisaje. ¡Uno no puede leerse de golpe ese volumen de libros! Es como ver todo Matisse en cuatro meses. Por lo tanto, creo que hay que desmitificar un poco la investigación. Claro que forma parte del interés temático: hay que leer, ir a los museos, etc, pero nosotros no somos investigadores, no somos científicos. Nuestras películas no tienen una tesis. Son aproximaciones a. . . por supuesto sí que deben de ser rigurosos, pero, en el 90% de los documentales, por suerte, esto no es totalmente necesario. Desde luego que hay que investigar para ser libre en el rodaje, investigas para que nadie llegue y te diga: "Mira, aquí estás metiendo la pata". Schubert nunca compuso lo que tú estás escribiendo con imágenes. Es un error. Así que tú escuchas a Schubert, por ejemplo, para sentirte más libre, pero no para que te ayude a saber qué tienes que rodar, a escribir, no porque sea totalmente necesario investigar de forma absolutamente científica, no al menos a ese nivel. . . Sí con pasión, con rigor, pero no de forma necesariamente enciclopédica. En cuanto a la duración, como te digo, varía mucho. Uno lee mucho, sí, pero depende también del tema, de su amplitud. Lo que a veces resulta difícil es el empezar: uno tarda, lo retrasa. . . Hay siempre algo forzoso en el proceso de documentación.

AC - Un exceso de documentación puede impregnar la película de pedagogía, puede volverla algo demasiado racional, convertirla en algo frío, tedioso...

PG - Bueno, yo creo que se maneja la emoción, sobre todo con las personas. Se reconoce cuando comienza algo que va a tocar al espectador. Eso es algo que se adquiere con el tiempo. Pienso que lo más valioso de un artista es su madurez. Cuando tú, con tu experiencia, estás tan relajado en un rodaje, es cuando empiezas a darlo todo. Cuando estás lleno de tensiones, porque la profesión te exige disciplina, esfuerzo, etc, es difícil. Cuando uno está ya maduro puede exigírsele a esa libertad que de como resultado un trabajo mejor. Por eso, es extraordinario que la salud acompañe a los artistas hasta esa

edad, porque a los setenta años uno ha alcanzado una situación óptima... Yo he escuchado a Wiseman, hablo mucho con él, decirme unas cosas sorprendentes. Le miras y dices: "No me lo puedo creer. ¿Y este viejo hace aún esto?". Han llegado a una tranquilidad que les permite hacerlo. Y pienso que esa osadía va en aumento. Respecto a la emoción, a mi edad, creo haber encontrado algunas claves para poder expresarla mediante una voz, una situación o un personaje...

AC - ¿Y no crees que ese aliento poético proviene muchas veces de las situaciones ordinarias, cotidianas, de las personas más sencillas?

PG - Una parte sí, indudablemente, pero el mundo en el que vivimos es tan violento que esto está cambiando: la gente va por la calle y ni siquiera se mira. Hay mucha agresividad, así que la gente evita la complicidad, porque ésta podría ser malinterpretada. Hay una desconfianza colectiva. Quizás en el campo, en los pueblos, no ocurra, pero no aquí... Es algo que sucede en todas las partes igual. Solamente cuando uno se recoge con un personaje, cuando evocas una determinada etapa de su vida, empieza a surgir esa emoción. La persona empieza a sentirse libre y dice, de verdad, algo que te toca el corazón, después de un largo preámbulo.

AC - Has mencionado tu amistad con Joseph Wiseman, pero ¿qué significa Chris Marker para ti?

PG - Yo debo una parte clave de mi desarrollo al hecho de que Chris Marker apareció en mi vida. Yo acababa de terminar una película, *El primer año*, mi primer largo, sobre el primer año de gobierno de Allende, que no está mal, aunque tampoco bien, y que se estrenó en los cines en Chile... Se hicieron como siete copias en 35 mm y se estrenó. Fuimos a Buenos Aires a ampliarla [se rodó originalmente en 16 mm] porque en Chile no se podía. Siete copias en 35, en blanco y negro, y se estrenó en los cines. Chris Marker pasó por Chile porque Costa-Gavras estaba localizando para su película *Estado de sitio* (État de siège, 1972)... Haciendo un paréntesis, la hija de Gavras me pidió un trozo de *La batalla de Chile* para una película que acaba de estrenar en Cannes [se refiere a *La faute à Fidel!* (2006) de Julie Gavras], o quizás no en Cannes, pero sí esta temporada. Bueno, Chris venía en ese equipo no porque trabajara con Gavras, sino porque fue a mirar, a conocer el país. Seguramente Costa le consiguió el pasaje, el visado... Y él andaba, dando vueltas, con una camarita chica. Un día se presentó en mi casa y tocó al

timbre. Yo ya le conocía, por pura casualidad, porque *La Jetée* (1962) llegó a Chile. Era una película que yo admiraba mucho, echa en base a fotos fijas, una foto-novela. En la revista *Cine Cubano*, y, antes de que ésta existiese, en otra mejor, también relacionada con el I.C.A.I.C. (Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos), que era como un libro, de un tono más ensayístico, había leído varios escritos de Marker. Pasó a la casa, tomamos un café, y me preguntó si yo estaba dispuesto a venderle la película. Me dijo: "Yo he venido a hacer lo mismo. Como usted ya lo hizo, se la compro". Era un elogio indirecto abrumador. Yo le di un internegativo y una copia magnética de sonido, y, al cabo de cuatro meses, empezó la correspondencia porque él se encargó de doblar la película. Me pidió permiso para cortar unos die minutos: duraba 100 y la dejó en 90. Yo le dije que encantado, porque la película era muy larga. Él había contactado con grandes actores como Françoise Arnoul, François Perier, Yves Montand, Simone Signoret, para las voces del doblaje francés... Todo esto, a mi me parecía el quinto cielo, imaginaos, yo tenía veintinueve o treinta años y veía que la película se estrenaba en el Estudio de la Arp en París. En aquella época éramos amigos, pero es un marciano, es muy delgado y parece gótico. Es una persona rarísima... En fin, en aquella época yo acababa de salir de la cárcel y mis compañeros de la Escuela me pagaron el pasaje. Antonio Drove, Manolo Gutiérrez [Aragón], Antonio Mariné; todos hicieron una colecta. Llegué a Madrid un día y al siguiente fui a Paría a hablar con él, puesto que él era mi productor. Me recibió en el aeropuerto en un coche fantástico, fuimos a comer a casa de unas amigas suyas (tenía muchas amigas muy guapas), y yo venía de Chile, que era tan provinciano, y allí era todo tan fino. Después de que terminara la comida fuimos a dejar el auto, porque no era de él, y llegamos en Metro a la pensión: todo se fue reduciendo... Él era un señor de a pie y andaba en bicicleta por la ciudad. Entonces empezamos a buscar dinero para poder terminar la película. Había gente que aparecía, ofreciéndonos: "Yo te pongo la montadora", "yo te pongo el sonido", "yo te hago la mezcla", pero no resultaba. Estábamos en esas cuando un representante del I.C.A.I.C. cubano, amigo de Chris, porque Chris tenía muy buenas relaciones con Cuba y con el Instituto...

AC - Marker había rodado *Cuba Sí!* en el año 61...

PG - Sí, y después *La bataille des dix millions* (1971). Él tenía allí una relación muy fluida, mucho mejor que la mía. Yo no milité en ningún partido, y la gente que tenía el privilegio de ir a Cuba era la gente cercana al partido. Yo estaba fuera de ese circuito y Chris fue quien me introdujo. Entonces, cuando yo me fui a Cuba, Chris se quedó en París. Se empezó a echar a un lado porque no quería influir en mí. No estaba en su carácter transformarse en una especie de tutor, decirte: "esta secuencia es buena, ésta no. Revisa aquello... ", ni nada por el estilo, simplemente dijo: "ya tienes todo para terminar", y, a partir de ahí, él hizo mutis por el foro. Esto fue violento para mí, porque yo necesitaba un papá, alguien que me aconsejara. Uno nunca se cansa de pedirle al padre lo que necesita, pero creo que hizo muy bien. Después, en Cuba, tuve otro padre que se llamaba Julio García Espinosa, que creo que es la única persona flexible que ha habido en el I.C.A.I.C.. No sé cómo Julio consiguió llegar tan alto en la jerarquía y, al mismo tiempo, ser tan libre. Era un tipo increíble. Mucho más que Alfredo Guevara, por supuesto, y que todos los demás miembros del Instituto. Él fue el que nos ayudó a terminarla, aunque a esas alturas eres tú mismo el que te ayudas. No te van a estar diciendo: "Corta aquí o corta acá", simplemente te apoyan un poco para que tú sigas. Después, cada vez era más difícil ver a Chris. Sabéis que él no le gusta la vida social. Chris es un enigma. También lo fue el que, después de ese encuentro en Chile, cuando un año y medio después yo decido hacer *La batalla de Chile*, y yo pienso: "El único que puede salvarnos aquí es Chris Marker", porque no había película virgen en Chile, y él me contestó en un telegrama: "Haré lo que pueda", punto Chris, nada más. Llegó en un paquete que era del tamaño de este sofá. Te juro que lo llevamos a una oficina y, allí, estuvimos mirando el paquete varios días. Viéndolo, porque yo nunca había visto una lata nueva. Hasta entonces, las latas siempre nos llegaban trajinadas, el material que conseguías era de segunda mano, usado. El material venía de Rochester. Él nos lo consiguió. Tenía esas cosas. Después fue desapareciendo gradualmente y la última vez que lo vi fue en San Francisco, en un Festival muy bueno. Él estaba presentando *Le tombeau d'Alexandre* (1993), sobre Aleksandr Medvedkin, a quien también conocí. . .

AC - ¿Dónde lo conociste?

PG - Lo conocí en Francia, en el Festival de Lille. Hace muchos años, el de Lille era un buen festival de cine documental, después se mudó a Grenoble y más tarde se dispersó. Allí estuve una semana con él, con Medvedkin. Era como comer y cenar con una estatua.

AC - ¿Conocías algunas de sus películas?

PG - No. Solo conocía el "Cine-tren"...

AC - *Schastye* (1934), que en Francia se llamó *Le Bonheur*, una película de ficción sobre la vida en un *koljós*, un canto a la productividad muy lírico, muy poético, repleto además de una fina ironía bastante crítica con el estalinismo, es uno de los filmes soviéticos más bellos de la década de los años treinta. . .

PG - No la conozco. (...) Volviendo a Marker, últimamente, a través de S.L.O.N., que él mismo fundó cuando los estados Generales del Cine, en el 68, y que todavía sigue vivo como grupo, aunque muy débilmente, traté de conseguir la copia del negativo original de *El primer año* que le di a Chris. La quise rescatar para *Salvador Allende*(2004). Así que me puse en contacto con Inge y quedamos en que ella le iba a hacer llegar a Chris mis últimas películas y que íbamos a establecer un puente de contacto. Todavía está pendiente.

AC - Volviendo a *La batalla de Chile*, como en el caso de *La hora de los hornos*(1966-68), de Pino Solanas, y de otras películas que fueron rodadas en la clandestinidad y que no pudieron estrenarse abierta y comercialmente por motivos de censura, suponemos que fue un boca a boca el que movió a la gente a verla, ¿cómo fue la acogida de la película en Chile?

PG - Bueno, es una película que vio muchísima gente de forma clandestina. Circularon copias que yo envié a Chile, se hicieron nuevas copias, se multiplicaron hasta tal punto que, al final, algunas de ellas estaban tan granuladas que no se qué es lo que veían. Todo el mundo me dice: "Yo vi *La batalla de Chile* en un garaje, con el volumen muy bajito para que los vecinos no lo oyeran". Hay historias geniales. Es cierto que nunca ha habido un cine en el que la cortina se abra y se proyecte la película, una copia en celuloide. No ha ocurrido nunca porque, como sabéis, Chile es un país desmemoriado. Fijaos, los mismos distribuidores de *Salvador Allende*, que son dos jóvenes de treinta años, y yo tenemos un plan que es estrenarla en los cines, y nadie nos va a sacar de eso. Estamos tratando de ver cómo hacer copias

nuevas y que nos cueste lo menos posible. Una mezcla nueva, masterizada, Dolby, es decir, un estreno bueno. Tenemos que conseguir como 120.000 euros. Poco a poco lo haremos. Tenemos como plan estrenarla el próximo año [se refiere a 2007], por lo menos cuatro copias. En los mejores cines, y causar un gran impacto. Y ese va a ser un momento en el que se cierre ese ciclo, que todavía no está cerrado. Es curioso, aquí, en España, la cortaron... Bueno, y el la U.R.S.S. no la dieron nunca. En la U.R.S.S. fue metida en un cajón, porque los rusos, en todos los países del este europeo, consideraban que solo era válido lo que provenía del Partido Comunista, lo otro no, así que decidieron no estrenarla. En la R.D.A. cortaron todo lo que no fuera el P.C., cortaron y pegaron una monstruosidad. Aparte de en ese país, la película no ha tenido otra censura: ni Estados Unidos, ni en Canadá... Y se vio en 35 países, muchos más que *La hora de los hornos*...

AC - La revista norteamericana *Cineaste* la eligió una de las diez mejores películas políticas de todos los tiempos...

PG - En efecto. Cuando yo llegué a los Estados Unidos en el 80 con la película, no podía creer lo que estaba pasando. Hicieron un póster grandes para el estreno con las críticas del *New York Times*, del *Village Voice*, del *San Francisco Chronicle*. Era tan superlativo que yo decía: "No me lo creo". La intelectualidad norteamericana tiene una virtud, que en la europea no tienen, de ser muy sincera cuando logras emocionarla. En cambio, un francés, por ejemplo, hace lo contrario, lo disimula. Eso me halago mucho en su momento. Tuvo una distribución espectacular, para ser lo que es, un documental, y todavía circula: está en el catálogo de una distribuidora, Icharus Films, y le va bien.

AC - ¿Dónde crees que radica su éxito? ¿En su lado testimonial, en su carga emotiva...?

PG - Es una película cuya historia es apasionante, porque es casi una sola secuencia toda la película. Es acción-reacción, acción, yuxtaposición, contrapunto, contrapunto... La filmamos con método, a conciencia de que había que filmar a la derecha y a la izquierda, que si no iba a quedar un discurso unilateral: lo interesante era dejar entrar a los fascistas. Eso era lo importante. Ahí es donde creo que radica su importancia. Pienso que siempre es importante crear en el espectador la sensación de que participa de lo que se le cuenta, y de que es libre de elegir, mediante la información que se le da, qué es lo que pasó. Eso

es la obra abierta, que a mi me gusta mucho. Pienso en *Allende*, que es una película muy descriptiva, incluso más que *La batalla de Chile...*

AC - Hay un testimonio en la película que resulta impresionante, el de...

PG - Ella estuvo decidida a llegar hasta el final y se arriesgó mucho, podían haberla violado o matado. Genial esa mujer. Murió el año pasado... Pensé que ella era fundamental, así como el tren que aparece en la película representaba todas las campañas electorales juntas en una secuencia, esta mujer son todos los amores. Ella tuvo muchos amores... Allende estuvo casado siempre con la misma mujer, que no le abandonó, y, sin embargo, ella fue su gran amor. Se llamaba Miriam Contreras, y lo era todo en el Palacio de Gobierno, lo controlaba todo. Era simpática, atractiva, gentil, oportuna, eficaz... Y cuando se termina todo, cuando Allende muere, ésta mujer se hunde en el anonimato totalmente y deja que la viuda ocupe el primer puesto otra vez. Es ella. La viuda, la que va con Mitterrand, con Olof Palmer. En fin, ella es la que representa a Allende por el mundo. Por eso quise poner a Miriam en la película, por recordarla. Sí Allende trabajó bien, también fue un poco por ella.

AC - Antes has hablado de Jorge Müller, a quien dedicaste, junto al resto de los desaparecidos de la dictadura, el libro *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Hiperión/Ayuso, Madrid, 1977), ¿cómo viviste su desaparición?

PG - Estuve con Carmen Bueno, su novia, en el mes de noviembre del 74. Nosotros pusimos una reclamación en Naciones Unidas a través del gobierno sueco. Nunca jamás nos contestaron las autoridades chilenas. Nunca jamás. Estuvieron mintiendo durante cinco años, diciendo que habían arrojado 120 cuerpos al mar, y la lista que dieron era falsa, habían muerto en otros lados. Digamos que ellos mismos no tienen la contabilidad del crimen. Sabemos que pasó por Villa Grimaldi, y hay testimonios de otros presos que le vieron hasta el último momento. Después, no sabemos nada.

AC - ¿Ha habido muchos proyectos que no hayas podido sacar adelante, películas que se han quedado en el cajón?

PG - Un productor de Marsella me propuso hacer una película sobre Jorge Semprún y no me atreví a hacerla. Admiro profundamente a Jorge. Cada vez que le veo, le veo de lejos. Saliendo de un cine, por

la calle... Le observo. Siento un profundo respeto por ese hombre. Entonces, yo había comenzado a leer todos sus libros a la vez, estaba loco con él, no paraba de hablar de Semprún. Leyendo *Adiós, luz de veranos* me di cuentas de que en sus libros se repiten siempre las mismas situaciones, los mismos temas, pero siempre de otra manera. De cara a la documentación, pensé: "Tengo que leer todo Semprún, porque no lo conozco. Es difícil hacer películas, o cualquier otra cosa, sobre algo que no conoces. Mañana, por ejemplo, si alguien te dice: "¿Por qué no viene a Medio oriente para filmar la guerra entre Israel y Palestina", no podrías hacerlo sin un conocimiento real sobre el conflicto. Es imposible. ¿Qué harías? ¿En qué idioma vas a hablar? ¿Con quién contactarías? Uno hace películas de lo que conoce, de lo que amas profundamente. Es decir, de alguna manera, como he dicho antes, esa investigación ya viene hecha en tu cabeza. En otra época, se daba el caso, por ejemplo, de que Joris Ivens filmaba en la China, en Cuba, en las minas belgas... Hoy en día hay muchos documentalistas que siguen trabajando así, pero yo no me avengo a esta forma de trabajar. También Chris trabaja así: filmó en China, en Hong-Kong, en Cuba... Porque él pertenece a esa misma generación, a esa misma tradición, digamos. Sin embargo, yo no podría hacer películas así. Me siento incómodo tratando un tema que no conozco. Siento que no soy yo.

AC - También has rodado películas de ficción, *La rosa de los vientos* (1982), ¿cómo surgió el hacerla?

PG - Eso fue una locura mía. Cuando terminé *La batalla de Chile* acabé totalmente exhausto, no solo por el trabajo de montaje, sino por el peso ideológico que tenía la película, por las presiones que recibía. Me moví por muchos festivales, estuve en Cannes, entre otros. Mi matrimonio se rompió... En fin, estaba en un estado de desequilibrio, de franco desequilibrio. Incluso estuve en el hospital, reponiéndome. Y, después, se me ocurrió, algo muy lógico cuando pierdes el rumbo, hacer una película de ficción. *La rosa de los vientos* es una película que parece, a la vez, de ciencia-ficción, histórica; es una tarta. A la mitad del rodaje, me di cuenta de que no estaba haciendo algo que me gustara, de que no estaba yo allí. Por eso es una película de la que me he olvidado, de la que no hablo. Cada uno tiene una especie de vergüenza que esconde, y a mí me pasa con *La rosa de los vientos*. Jamás la he vuelto a ver siquiera.

AC - ¿No demuestra eso, en cierta manera, que filmar ficción y no-ficción exige distintos enfoques, planificaciones, qué no es exactamente lo mismo trabajar en lo uno que en lo otro?

PG - Sí, en efecto. Hay mucha gente que cree que el documental es un peldaño más bajo en el cine, otro nivel. Piensan: ¿Yo hago ficción y bajo un peldaño para hacer un documental? Veo esto con alarma. No, el documental es más difícil que la ficción, que hacer un largometraje... Por eso, muchos de los directores de ficción se pegan un costalazo haciendo documentales. Se dan el golpe.

AC - ¿Y qué opinas de esa hibridación entre ficción y documental que es el falso documental?

PG - Como el *Fraude* (F for Fake, 1973) de Welles o *Tierra sin pan* (1932) de Buñuel, hay tantos ejemplos. Creo que es interesante, pero no deja de ser un divertimento, un chiste de salón, muy escenificado, que me hace gracia pero no mucha. Digamos que sí la celebro, pero no me interesa demasiado. Me pasa lo mismo con el docu-drama, que los ingleses lo han puesto de moda. Para mí, es cómico. Aún así, quizás dure, si se perfecciona... El otro día vi uno sobre Pompeya y la explosión del volcán que es fantástico, en el sentido de que explica todo lo que sucedió, aunque luego se pasa a una secuencia dramatizada en la que hay dos tipos, vestidos de romanos, en una habitación, y uno le dice al otro: ¿Vaya humareda!, y éste le responde: ¿Sí, en efecto? No le dice más... No se, es cómico. Por el deseo de ilustrar llegas a malos actores, a un texto también malo, un mal vestuario, etc. Es un experimento que, en el futuro, puede llegar a ser interesante, pero por ahora no me interesa mucho. Además, la mayoría están hechos a punta pala. En Francia y en Alemania no gustan demasiado.

AC - Por último, ¿cuál crees que puede ser el futuro inmediato del cine documental?

PG - No tengo una respuesta definitiva, pero sí tengo muchas dudas. Puede que todo siga así y que el documental eleve así tanto su rango de distribución como la cantidad de espectadores a los que pueda llegar, pero, lo que es seguro, como el documental tiene su propia dinámica tan fuerte, es que no se le puede exigir un ritmo de producción como el de la ficción. El cine de ficción está plenamente acoplado al ritmo de la máquina, a la industrial, y el documental no. Al menos el de creación, el otro, el divulgativo, con él no hay problemas. Entonces,

tú no puedes pedirle a Nicolas Philibert, por ejemplo, que haga una película cada año. Cada tres, quizás, cada cuatro... También recelo un poco de las emisiones en televisión: cuando tu emites un documental en *prime time* y le haces dos cortes publicitarios, aún cuando sea el mejor documental del planeta, se destruye. La estructura documental no soporta los cortes publicitarios, se viene abajo. Es horrible. De la misma manera, un cuarteto de cámara no puede interpretar igual en la calle. Digamos, tiene que haber un silencio, unas condiciones acústicas, un marco. Por eso, los canales temáticos, o ciertos canales del Estado, en Francia, que no permiten la publicidad, son ideales. De otra manera, no sirve demasiado el que se le de una mayor cobertura mediática al documental. El género tiene esas limitaciones, y es estupendo, me parece, que las tenga. De otro lado, creo que este *boom* se ha producido por varios factores: porque la televisión-basura ha abusado; porque hay demasiadas películas americanas que repiten un esquema, una misma fórmula; porque el documental sobre la Naturaleza no da para más, porque se han ensañado ya todos los osos, tigres, ballenas... aunque, a lo mejor, la gente siga reclamándolo, puede ser; puede que ARTE, el canal franco-alemán, haya sido otro de los responsables, etc. Todos estos son elementos que están relacionados unos con otros. Pero si mañana cambia ARTE, cambian cuatro funcionarios, si mañana la televisión-basura se reconvierte, pues todo puede volver a cambiar. Son elementos que están en la mesa y nadie puede decir qué es lo que va a suceder en un futuro. Nadie puede saber si el documental seguirá afianzándose. Porque Michael Moore hace un documental impresionista, es decir, un documental acentuado, enfático, grueso, él está en campo, él es casi un personaje; *Buenavista Social Club* (1999) fue una rareza y, creo, un golpe de suerte... Mal filmada, con la cámara en mano, etc, pero pegó. La energía de los cantantes era tan grande que llegó. Entonces, ¿qué va a suceder en el futuro? No se. Las grandes producciones, por ejemplo, la película de los pájaros [*Nómadas del viento* (Le peuple migrateur, 2001)], es magnífica, aunque tiene demasiada música para mi gusto; es casi imposible encontrar esa financiación. Esa película no se puede financiar nunca: con lo que gastaron, cuando Jacques Perrin tenga noventa años, a lo mejor recupera una parte de ese dinero. ¡Y que importa: la hizo! *Ser y tener* (Être et avoir, 2002), de Philibert, que lo conozco hace tiempo, se estaba mon-

tando en el mismo AVID en el que yo monté *El caso Pinochet* (2001), en la misma sala, y yo pensaba, y él pensaba también, "la verán 100.000, 200.000 espectadores". Su mayor número de espectadores había sido 200.000, con *Le pays des sourds* (1992). Nada más. Nadie pensaba que iba a tener 1.800.000 espectadores. Eso sí que no me lo explico: la película está muy bien hecha, ese profesor es una obra maestra, pero, aún así, ¿tanto público? Y luego, ahora está *La pesadilla de Darwin* que la han visto 450.000 personas. Ojo, porque ninguna de las dos son *Buenavista* o Michael Moore. Interesante. Yo estoy feliz con *Allende*, e hizo 125.000, siendo "un rollo del pasado", una película sobre política, etc. ¿125.000 espectadores ya son muchos! Muchas de las películas de ficción de realizadores franceses jóvenes, y a veces no tan jóvenes, no hacen más de 15.000. Desaparecen de cartelera a la semana. *Salvador Allende* estuvo seis meses en París, tres meses en cuatro salas y otros tres en dos. En el ranking del *Pariscope* llegó al quinto lugar. Eso no me lo explico. Como tampoco me explico el poder participar en Cannes, subir la alfombra roja con un film documental, el aplauso del público, que aplaudió y volvió a aplaudir y aplaudió aún más y después se puso de pié... Fue espectacular. Eso no estaba en mi contabilidad de la película. Por cierto, allí no estaba ni la televisión chilena, ni el cónsul, nadie. Me decían, los colegas latinoamericanos, "¿Cómo puede ser que tu país no aproveche esto?". En fin, no se cual puede ser el futuro del cine documental...