

“A NUEVA YORK DE IDAS Y VUELTAS” Una conversación con Sergio Castilla

Entrevista por Ricardo Greene¹

Introducción

El cine de Sergio Castilla es uno de idas y vueltas, que arranca en Santiago, pasa por La Habana, toma cosas de París, se escabulle por Brooklyn y encalla de regreso en un Santiago poblado de recuerdos, preguntas y contradicciones. El 2007 comenzamos un diálogo con Sergio, comunicándonos a través del atlántico -de Londres a Nueva York- con mensajes electrónicos y llamadas de teléfono. A través del tiempo, avanzando y retrociendo, enraizados y a la vez expatriados, discutimos acerca del devenir de Santiago, sobre el abandono, las transformaciones urbanas, la labor del cineasta, las huellas del pasado y los juegos de la memoria.

Ricardo Greene (RG): Lo primero que me gustaría preguntarte, Sergio, es sobre cómo recuerdas el Santiago de tu niñez. Dado que vives en Nueva York hace tantos años, creo que puede ser interesante recordar experiencias que se han alejado de ti no sólo temporal sino también espacialmente.

Sergio Castilla (SC): Mira, cuando yo era niño Santiago llegaba apenas hasta Vespucio por el Oriente. Los otros costados eran mas bien desconocidos, lo que nos hacía un poco como navegantes de un único mar, como exploradores antes de Colón. Por mis colegios me tocó conocer mucho Santiago: por el Trehwellas conocí Tobalaba, el Canal San Carlos y el Golf; por el Manuel de Salas conocí Ñuñoa; por el Liceo de Aplicación conocí Cumming, Republica, la Plaza Brasil. Todos esos eran santiagos muy distintos, con gentes muy distintas. Recuerdo que cuando llegué al Liceo de Aplicación -que era un liceo de hombres, con muchachos de clase media, media baja, algunos de extracción obrera y uno que otro expulsado de colegios de curas- descubrí por primera vez el lenguaje popular. Conocí expresiones como chiva, chiva piojenta, métele una barreta, anda con cuello, hueón pulento, etc. Fue un shock cultural maravilloso. Después importé esas expresiones al barrio alto, con un éxito tremendo. Los jovenes "del golf" estaban felices de descubrir nuevas metáforas, nuevas palabras que expresaran su energía, su rebeldía.

Del centro me llevé también el language de los charlatanes. Iba a clases de inglés en el [Instituto] Británico, que quedaba en Miraflores, cerca de los famosos "pooles y billares Ahumada". El conocimiento de otros barrios populares me lo dieron también las visitas a prostíbulos los fines de semana; y el conocimiento de otras personas me lo dio el hecho de que la mayor parte de esos trayectos los hacía en locomoción colectiva. Así fue como

¹ Sociologo, MSc en Urbanismo y Estudiante de Doctorado en Antropología Visual en Goldsmiths, University of London. Director de Bifurcaciones, Revista de Estudios Culturales Urbanos. Email: revista@bifurcaciones.cl.

conocí las muchas caras del Santiago de esa época. Fue una forma realmente activa de conocerlo.

RG: Tomando en cuenta esa diversidad espacial y social que te rodeó en tu infancia, ¿cómo te paraste frente a la ciudad al escribir el guión y filmar luego 'Gringuito'? ¿Qué barrios era importante que el niño recorriera y por qué? ¿Hubo una 'planificación' doble, esto es, urbana y filmica, a la hora de elegir las locaciones?

SC: Las locaciones las elijo por muchas razones, aunque todas deben apuntar después en la misma dirección. En *Gringuito* la primera razón fue justamente autobiográfica, muy emocional. El perímetro central de la película, que tiene por el Sur la Iglesia de San Francisco, por el Oriente al Cerro Santa Lucía, por el Poniente la Calle Concha y Toro y por el Norte el Cementerio General, está demarcado por mi historia. Yo de niño vivía en la calle Rosal, y paseaba bastante por el Cerro Santa Lucía. Cuando tenía dos años, que es la edad en que los niños se creen dioses, me arranqué del departamento. No hubo ninguna razón, sino seguramente sólo el deseo de explorar, de probar mis límites. Uno de los primeros recuerdos de mi vida es cruzando la calle que está frente al Parque Forestal, donde está ahora el Café de la Rosa. Recuerdo que venía una micro naranja -la misma que después vi muchas veces en mi infancia, esa que tenía como la cola peinada hacia arriba- y me dije: voy a cruzar después de esa micro. Pasó y puse un pie en los adoquines. Ahí se acaba el recuerdo. Sé que terminé de cruzar la calle. En mi casa estaban desesperados. Me encontraron poco después en el Parque Forestal. De eso no me acuerdo nada. Ese hecho formó parte después de la huida del *Gringuito*.

RG: ¿Hay alguna otra pieza importante en esta cartografía personal de la ciudad?

SC: Bueno, sí, la muerte de mi padre. Seis meses después de ese escape, muere mi padre. Lo entierran en el Cementerio General. De niño, entonces, me tocó mucho ir al Cementerio. Como murió en Enero, cada vez que se cumplía su aniversario hacía mucho calor. Recuerdo que eran viajes largos y duros en que había que combinar varias micros. Recuerdo el calor, no recuerdo el dolor. No sabía cómo expresar la pena que tenía por haber perdido a mi padre. Me acuerdo que más grande, cuando volví a Chile después de 18 años fuera, lo primero que hice fue ir a la tumba de mi padre. Fue muy emocionante. Luego partí a recorrer el Cementerio y me impactó lo bello que era. Me dieron ganas de que mi padre hubiese tenido un gran mausoleo. De alguna manera, cuando filmé esa famosa escena del mausoleo, lo que hice fue dárselo, a él, a mí y a todos, de una manera simbólica. Los artistas tenemos muchas maneras de poseer y de dar, utilizando materiales que no son los tradicionales. Lo mismo el público que recibe. Se dan y reciben emociones, lugares, objetos, etc.

RG: ¿Trabajas con la conciencia de esa apropiación por parte del espectador?

SC: Sí, claro. Recuerdo que una vez en Cuba le pregunté a una señora: Por qué va al cine usted, señora? Ella me dijo: porque se ven unos apartamenticos tan bonitos, una ropa tan linda. Eso me marcó.

RG: Volviendo a las locaciones, la novelista Milagros Mata Gil dice que el único modo de acercarse a la ciudad es a través de tanteos, de rodeos que entregan destellos de lo que por un momento podría ser esta. Al parecer tú tuviste una infancia muy marcada por tus recorridos por la ciudad, tanteos cotidianos que te permitieron construirte una idea bien extendida de Santiago. ¿Hay algún otro lugar del que quieras hablar, que haya tenido quizás la capacidad de sugerir por sí sólo aquello que es Santiago?

SC: Mmh& la Iglesia San Francisco se me viene a la cabeza, porque quedaba en el trayecto entre mi casa de Martín de Zamora con Alcántara y el Liceo de Aplicación, que quedaba en Cumming. Era un hito arquitectónico e histórico de un Santiago de otra época, con ese inmenso reloj que siempre estaba malo, y que me decía que pronto llegaríamos a la Plaza Italia. Marcaba más o menos la mitad del largo camino del trolley. La Vega, por su parte, estaba en la pasada hacia el Cementerio General. Mi madre a veces se le ocurría ir a comprar a La Vega y por eso me tocó ir un par de veces.

RG: Me interesa saber cómo construyes finalmente el mundo de cada uno de tus películas, cómo logras combinar todas estas capas en un universo que tenga o no sentido?

SC: Bueno, para mí, como ves, están primero las razones emocionales, personales, para elegir las locaciones. Lo que podemos llamar el gran mapa emocional. Luego los decorados, que deben ser integrados al relato dramático. A veces combinan y a veces no, y entonces hay que sacrificar. En *Gringuito*, por ejemplo, tuve que sacrificar el Parque Forestal, que aunque era importante para mí no cabía.

RG: Un lugar que parece especial en '*Gringuito*' es La Pérgola de las Flores. Cuánto de su selección tuvo que ver con la narración, cuánto con razones autobiográficas del sentido del lugar y cuánto, quizás, con ese maldito y bendito imaginario urbano que nos impone ciertas postales como lugares paradigmáticos de cada ciudad?

SC: La Pérgola de las Flores está en la película porque pasé muchas veces por allá, cuando iba a la piscina de la Universidad de Chile, que quedaba al frente. Yo era nadador y en esa piscina salí campeón de Chile. Recuerdo que el día de la carrera, para la suerte, me compré unas flores. Una de las cosas que me enseñó mi madre fue el gusto por las flores. A pesar de ser un adolescente duro, porque entre otras cosas era rugbysta, miraba las flores, los colores, las mujeres que trabajaban ahí y las coronas que hacían. Al mirarlas recordaba las coronas del funeral de mi padre, que conocí sólo por fotos... pero como te digo, esa pasada por el Centro de Santiago fue incluida en honor a los recuerdos de mi adolescencia. La Pérgola, Ahumada, Estado, Huérfanos, Agustinas, La Plaza de Armas. Las memorias son muchas. Ahora, por ejemplo, recuerdo que cuando estaba en el colegio muchas veces capeábamos clases² y nos íbamos al centro. Eran visitas libres y exploradoras, muy diferentes a las que hacía con mi madre para ir a comprar uniformes o zapatos. Yo estaba

² El primer contacto que tuve con Sergio Castilla fue a raíz de un artículo sobre Santiago en el cine chileno que publiqué en el suplemento de cultura un periódico local, El Mercurio. Sergio me escribió para felicitarme por el artículo y agradecer las referencias a sus películas, y desde entonces comenzamos una relación epistolar fructífera.

en el Liceo de Aplicación y el centro nos quedaba muy cerca. Después íbamos al centro de noche, pero eso, claro, es para otra película (risas).

RG: ¿Crees que el cine chileno ha contribuido a construir el imaginario de ciertos barrios, como por ejemplo lo ha hecho la literatura con La Chimba en José Donoso?

SC: Bueno, en tu artículo del Artes y Letras hablas bastante de eso³. Déjame decirte que me alegró mucho haberlo leído, pues revela un interés, un conocimiento, una preocupación por la ciudad y un deseo de vincularla con el imaginario que va creando o no creando el cine. Lamentablemente, varias de las películas de las que escribes no las he visto, porque no se exhiben fuera de Chile, pero de todas maneras entendí el sentido. Te agradezco de nuevo el reconocimiento que haces de *Gringuito*, también, ya que cuando la hice, y como has podido ver, Santiago era una de mis preocupaciones.

Ahora, volviendo a tu pregunta, mi primera impresión recordando películas, que en la mayor parte he visto una sola vez y hace ya algunos años, es que tengo pocos recuerdos espaciales. Del Chacal de Nahueltoro (Littin, 1969) recuerdo los peladeros, las piedras con que el Chacal mató; de Tres Tristes Tigres (Ruiz, 1968) recuerdo un baño público de hombres y las oficinas peladas; de La Frontera (Larraín, 1991), una sensación general de pobreza del Sur de Chile y unos peladeros; de Coronación (Caiozzi, 1999), el borde del Cerro San Cristóbal; de Historias del Fútbol (Wood, 1997), una lluvia en el Sur y unos peladeros; de Machuca (Wood, 2004), peladeros de nuevo, y así. Para darte una respuesta responsable tendría que sentarme a ver nuevamente esas y otras películas. Ahora, ¿por qué el espacio que más recuerdo es el "peladero"? No sé. Quizás mi memoria me traiciona, pero Santiago Chile- es un lugar de peladeros, de espacios vacíos, abandonados. Quizás hay mucha influencia de la TV, que por razones económicas -que terminan siendo estéticas- suelen filmar en habitaciones y lugares indefinidos.

RG: ¿Con qué crees que eso tiene que ver eso, con un problema identitario?

SC: Probablemente, sí. Mira, te cuento, yo no vi una película chilena hasta que fui bien grande. Por otro lado, cuando era joven, el único lugar bohemio que frecuenté en Santiago era El Bosco, que quedaba en la Alameda, entre Estado y Ahumada. Ahí uno podía encontrarse con poetas jóvenes, escritores, estudiantes, etc. Pero como que fuera de esos encuentros, a nadie le importaba mucho nuestra ciudad. En aquella época no había un imaginario de la ciudad. Nadie me transmitió, ni en mi casa, ni el colegio ni en la universidad, el concepto de ciudad. Vivir en la ciudad de esa época era medio feudal. Más que una totalidad, había pequeños feudos o barrios: colegios, casa, club, etc. Creo que la identidad de "santiaguino" o santiaguina no existía en aquella época. Tampoco hoy. Me he venido a dar cuenta de la ciudad después de haber vivido en París, Estocolmo, La Habana y Nueva York. No es algo sencillo ese concepto.

RG: Octavio Paz dijo que la distancia era la condición de nuestro descubrimiento ¿Cuán importante ha sido tu propia mirada 'gringuita', forjada en el extranjero, para descubrir lo propio de tu ciudad?

³ N. d. E: Término usado en Chile para referirse al acto de no asistir a la escuela para ir a otro sitio.

SC: Octavio Paz tiene por una parte razón. La distancia es esencial para descubrir, pero también la necesidad es un gran motor. Cuando llegué a París, a los veinte años para estudiar cine, me pareció una ciudad de una riqueza incomprensible. Había tanto que ver! Lo difícil era que yo no sabía bien cómo verlo. Allá, de nada me servía la visión fragmentaria de Santiago. Allá, París se me aparecía como "París", una ciudad hecha de un todo. Quizás lo primero que me dio esa idea fue el famoso librito con los 20 arrondissements organizados en espiral. Yo nunca había visto un mapa turístico de Santiago con calles, transporte, museos, iglesias, etc. Conocía la Provincia de Santiago sólo en un mapa físico. Entonces, si quieres, la simplicidad y precariedad de Santiago no me habían preparado para nada más. París era de una tremenda complejidad, una ciudad de muchos siglos, con bulevares, avenidas y museos muy antiguos. Una ciudad que había sido filmada, fotografiada, pintada cientos de veces. Santiago, al contrario, era una ciudad nueva, pequeña, mezquina, llena de cables y tierraes. Nunca vi fotografías interesantes de la ciudad donde nací, por ejemplo. Nunca había visto ni siquiera el original de un cuadro de un pintor importante, puras reproducciones.

RG: ¿Y cómo fue cambiando París para tí?

SC: Me demoré en acercarme a Paris. Uno tiene que ir construyendo una relación con la ciudad a través de la propia experiencia, de lo que uno va marcando en la ciudad y de lo que a uno lo marca. Me acuerdo, por ejemplo, que a los que no éramos franceses la Escuela de Cine nos organizaba paseos para conocer la ciudad. Teníamos, de hecho, un ramo que se llamaba eglises et monuments. Me acuerdo que nos hacían caminar por la ciudad, guiados por un profe que fumaba pipa. En esos paseos yo tenía siempre la impresión de que la ciudad estaba viva. La vida transcurría en las calles y el cine transcurría en las calles. Las películas de Goddard, sin ir más lejos, pasaban ahí mismo!

RG: ¿Cómo fue tu reencuentro con Santiago una vez que volviste de tu largo viaje?

SC: Uf. Cuando volví a Chile por primera vez, el '67, Santiago me pareció pobre, con mucha gente pobre. Sentí frío en todos los interiores, vi a la ciudad enredada en una gigantesca cablería, no daban las películas de París, no habían grandes catedrales, ni puentes, ni museos repletos de riquezas. Pero sí estaba llena de chilenos que hablaban chileno, y de los cuales me sentía muy cerca. Yo era capaz no sólo de entender a la persona con la que hablaba, sino también al que hablaba al fondo del restaurant o de la micro o de la oficina donde estaba. El decorado era muy feo, pero me interesaban los personajes. Lo otro importante que sentí en ese momento fue que Chile era un país mucho más pequeño que Francia, pero era un país, una nación. Eso lo había aprendido profundamente, y sin darme cuenta, en Francia. Un país que, además, en ese momento tenía un proyecto de cambio. Sentí que yo podía ayudar en ese proceso, a mejorarlo, que Chile se podía cambiar, así como Francia había cambiado a través de la historia. Pero bueno& todos sabemos cómo terminó ese proyecto.

RG: Hace tiempo ya que vives en Nueva York. Cómo afectó tu visión de Paris y Santiago, y de la relación entre ambas, con este tercer elemento en la ecuación?

SC: A Nueva York llegué el '79, cuando la ciudad estaba quebrada. Era un lugar sucio, muy abandonado. Pero pese a eso la vida seguía con sus propias reglas. Todo se decidía ahí mismo. Las reglas del juego, el arte se generaba ahí mismo. Daban casi únicamente películas hecha en USA, la música era toda de ahí, los programas de televisión se producían o transcurrían ahí. Nunca había vivido en un país que se autoabasteciera de esa manera. La imagen que yo había tenido hasta entonces de Estados Unidos era una política, de un país que tenía la fuerza para imponer su voluntad al resto del mundo. Viviendo en New York, descubrí que los habitantes no están preocupados de eso, ellos sólo quieren vivir el pedazo de vida que les tocó lo más libremente posible. Además, son extraordinariamente trabajadores y sencillos. La gravedad del chileno brillaba maravillosamente por su ausencia.

Ahora, para responder tu pregunta. Cuando regresé a París después de pasar unos años en Nueva York me encontré con una ciudad pequeña, ingenua, como un living elegante y pequeño donde no pasa nada. Luego de unos meses, sin embargo, la ciudad recuperó su vitalidad. Quizás lo primero que uno tiene es la mirada provinciana, del no hay nada mejor que mi país. Es una mirada llena de miedo porque uno se siente perdido si no tiene lo que conoce, los referentes. Pero con el tiempo aparece el valor y es entonces cuando uno crece y descubre lo nuevo, lo diferente y lo acepta y lo incorpora. Creo que uno lucha constantemente con el provinciano que lleva dentro.

RG: Para ir cerrando un poco este tema, ¿qué has aprendido sobre la identidad en este proceso de alejamientos y acercamientos?

SC: Mira, recuerdo que en los setenta y gran parte de los ochenta cada vez que alguien me preguntaba de donde era yo, y yo decía chileno, la persona movía la cabeza con cierta conmiseración y decía Ah Pinochet. Listo, ahí se acababa el interés. Yo pasaba a ser otra víctima y nada más. Ante eso yo me rebelaba, porque no quería ser sólo eso: 24 horas al día, exclusivamente una víctima de Pinochet. No me cabe duda que eso era lo que quería el dictador. Entonces, a los que me decían Ah, Pinochet, yo les explicaba que en Chile habían también poetas, lugares maravillosos, buen vino -aunque por favor no lo compres pues hay bloqueo-, que se estaban produciendo algunas películas, cosas así. Pero sin embargo, siempre era lo mismo: Chileno? Ah Pinochet. Era un trabajo agobiador. Pinochet se había adueñado del tiempo chileno.

RG: Volviendo a 'Gringuito', hay en el film momentos interesantes en los que el lenguaje logra traducir el 'punto de vista' a la vez extranjero y cercano del niño. ¿Qué otros filmes de la historia del cine, latinoamericana o mundial, te parecen importantes a la hora de exponer el punto de vista infantil en la conformación de una mirada urbana?

SC: Creo que el cine nos ha dado principalmente dos tipos de niños: los protegidos y los abandonados. En los primeros está el de *Ladron de Bicicletas* (De Sica, 1948), protegido por su padre; el de *The Kid* (Chaplin, 1921), por Charlie; el de *Toto el Bueno* (Zavattini, 1943) por la pobla y finalmente por el milagro, etc. En los segundos están los de *Los Olvidados* (Buñuel, 1950), *Los 400 Golpes* (Truffaut, 1950) y el de *Pixote* (Babenco, 1981), por ejemplo. Al pensar la película tuve que tomar una decisión acerca de qué tipo de niño quería contar la historia. Y me resolví por la del niño protegido. Ahora, una cosa que tuve mucho en cuenta fue que en general todos los personajes infantiles de esas películas no-

hollywoodenses, son pobres. Las ciudades, por su parte, son de los adultos, territorios en los que el niño, emocionalmente carente y solo, no puede sobrevivir sin convertirse en criminal o en un ser abusado de alguna manera. Lo lamentable es que el niño se habitúa rápidamente a esa realidad. La sobrevivencia física prima por sobre la emocional. Por ejemplo, hoy mismo leí en un periódico chileno que asaltaron a una pareja joven. Los asaltantes fueron muchachos de 18 años y niños que viven en una caleta del Río Mapocho. Me llamó la atención que se destacara a la pareja joven de clase media como víctimas, y no a los asaltantes. Creo que todos ahí son víctimas. Esa es la tragedia. Los niños que viven en las *caletas* mapochinas son víctimas anteriores a la pareja asaltada. ¿Cómo puede alguien vivir en ese lugar? Los niveles de violencia a los que están sometidos esos niños harán de ellos, desgraciadamente, asaltantes.

RG: Cambiando de tema. La escena en que el personaje de Mateo Iribarren lleva al niño en la carreta, ¿tiene alguna relación acaso involuntaria- con la hermosa toma de Jorge Müller Silva en 'La Batalla de Chile'?

SC: Patricio Guzman y su camarógrafo Jorge Muller fueron los primeros en recoger esa imagen y lo hicieron en forma admirable con un verdadero y maravilloso carretonero. Sin embargo, era una imagen que yo había querido filmar desde hacía mucho tiempo. Yo vi carretoneros siendo muy niño. Gran parte del comercio de frutas se hacía en esos carretones. Frente a mi casa pasaban varios carretoneros al día vendiendo sandías, melones y frutas del verano. En el invierno pasaban vendiendo cloro. Sus carreras/vuelos tenían de sueño y pesadilla, y me impactaron. Resolví incorporar a un personaje carretonero, un yeguíno. Con esto quiero decir que la película no trata simplemente de coger la imagen de otra película. En mi película, esa imagen sale de un personaje central, de un contexto y de un recuerdo potente.

Me acuerdo que antes de darle el papel a Iribarren le pregunté si se la podía con la escena del carretón. Me miró como si mi pregunta fuera absurda. Yo insistí en que tenía que prepararse, pues a pesar de que Iribarren era un hombre vigoroso, ser carretonero es un oficio complejo, que requiere técnica y una gran fortaleza y destreza física. El me aseguró que lo haría fácil. Busqué entonces un carretonero en la Vega y encontré a uno formidable, al que le decían "El Yegua". El quedó de preparar a Iribarren. Sin embargo, pasaron un par de semanas y no hubo preparación, porque Iribarren no llegó. Decidí entonces que el "movimiento se probaba andando", y preparé un ensayo filmado de la escena del carretón. Después de unas cortas y fallidas carreras, Mateo se detuvo y me dijo estoy raja. Esa era una expresión que yo no conocía y por eso pensé que me decía que estaba la raja; es decir, que creía que lo había estupendo. Yo le decía que no, que había sido un desastre. Después de un momento se aclaró el mal entendido y nos reímos bastante. Al día siguiente, Iribarren finalmente se puso en manos del Yegua y logró el manejo necesario para la escena.

RG: Ese episodio se parece al que me contaste hace un rato, cuando te cambiaste al Liceo de Aplicación y conociste por primera vez el habla popular.

SC: Si, claro. Lo que me pasó fue que cuando volví a Chile fui capaz de escuchar los distintos acentos con que hablan los santiaguinos. Es algo que desarrollé en Nueva York, donde se aprecian y se pueden escuchar los diversos acentos. El judío de Brooklyn, el de Queens, el de Long Island, el del Bronx, etc. Recuerdo que en Chile, audicionando actores, le pregunté a uno, con que acento chileno hablas tú? Simplemente no entendió mi pregunta, y me miró con cara de qué me estas hablando? Para él había sólo un acento, el chileno. Traté de que hablara con un acento popular de La Florida, pero fue un fracaso. Ni se interesó por hacerlo y finalmente habló en la película con un acento de Las Condes. A lo más consiguió un acento popular de telenovelas, que en general es una caricatura del lenguaje. Al final renuncié. Iribarren también trató. Consiguió algunos momentos y falló otros. Por ejemplo, cuando juegan al pichi y la caca en el banco de la plaza en la noche, Iribarren tiene acento intelectual de Las Condes. Pese a eso, el trabajo de lenguaje corporal de Iribarren fue muy bueno. El tenía esa cosa natural, vigorosa y rústica a la vez.

RG: ¿En que medida se aleja y se separa el flaco Mateo Iribarren- del clásico personaje popular significado en el cine y la literatura chilena, el del 'roto-pobrepero-de-buen-corazón'?

SC: El Flaco es un personaje solitario, muy pobre, infantil, miedoso, muy traumatizado, incapaz de tener amigos. Es pasivo, depresivo, pero seductor. Con un niño es capaz de sentirse seguro. Acuérdate que es el *Gringuito* quien se acerca a él. Si no es por eso, el Flaco después del trabajo se hubiera puesto a tomar y se hubiese acostado a dormir. Es el niño el que le saca trote. Las habilidades del Flaco con el carretón parecen sólo lúdicas, pero no lo son. El carretón es su instrumento de trabajo. Si le dieran a elegir, el preferiría una camioneta. Es el niño el que lo hace jugar, lo despierta emocionalmente y lo hace ir a acostarse con una mujer. El Flaco revive y además, sin darse cuenta, le toma afecto. Por eso lo quiere adoptar. No es cuestión de tener buen corazón. Si a la vida de alguien llega un ser inofensivo que le da dinero y además lo entretiene, no creo que hayan muchas personas que dirían que no. Por eso, cuando el niño finalmente le dice que quiere volver a su casa, el Flaco no le cree mucho. Guarda la ilusión que se quedará con él. El cartel lo despierta, pues seguramente ha estado preso y no lo han tratado bien. Seguro que tiene miedo y entonces renuncia al *Gringuito* para quedarse solo. Son los dos irreconciliables mundos de Chile, cuya existencia el *Gringuito* desconoce.

RG: El filme de Kaulen 'Largo Viaje' (1967) se configura verticalmente como una caída/ascenso, ¿'Gringuito' también? ¿Hubo una intención de 're-correr' algunos lugares escenificados en el filme de Kaulen? Por ejemplo, en su película, el niño efectivamente entra al Cementerio General, mientras que en 'Largo Viaje' el plano final nos deja en suspenso con el niño a las puertas del cementerio.

SC: Desgraciadamente con Kaulen ocurrió algo personal, producto en parte del periodo político de la época, que me alejó de él. Una de las primeras cosas que hice al regresar a Chile después de graduarme en París fue ir a ChileFilms a buscar trabajo. Llamé por teléfono. Me dijeron que la persona con la que tenía que hablar era Patricio Kaulen. Pero nunca me daban cita. Entonces fui a ChileFilms, por lo menos tres veces, pero tampoco pude verlo. Finalmente me conseguí una entrevista. Me senté frente a él y, en forma distante, me preguntó que qué deseaba. Le dije que no había podido ver su película, ya que cuando se estrenó yo estaba en Francia. Me miró y se encogió de hombros. Tratando de

entusiasmarlo, le conté lo que había hecho en París. Le dije que había regresado a Chile a hacer cine, que quería trabajar en cine y que estaba dispuesto a hacer cualquier cosa. Lo que él necesitara. Kaulen me miró con cara de aburrido mientras fumaba. Creo que fumaba. Terminé de hablar y con una frase muy corta me dijo que no tenía nada que ofrecerme. Me miraba con una mezcla de impaciencia y aburrimento, mientras se pegaba una profunda aspirada. Sentí mucha rabia y frustración, porque en ese momento el único otro lugar donde se podía ir a buscar trabajo ligado al cine era Emelco, una empresa que hacía comerciales, y ya sabía que allí tampoco habían posibilidades. Mi interpretación de lo que pasó es que como yo no era demócratacristiano, Kaulen no quiso nada conmigo. Yo no era militante, pero estaba cerca del partido socialista. No sé. Simplemente tomé ese rechazo como un rechazo personal, profesional, político sectario y borré a Kaulen de mi lista. Hasta el día de hoy no he visto su película. Tu pregunta, sin embargo, me motiva a verla.

Es importante que entiendas, eso sí, que esos eran los sectarismos de la época, los que impedían que nos conociéramos más profundamente. Creo que yo me perdí de conocer a una persona, a un director y una buena película y él se perdió el conocerme a mí de joven. El quizás podría haberme influenciado, quizás haber creado un círculo alrededor de él, del cual yo hubiera formado parte. Nada de eso ocurrió. Poco después, entré a trabajar a la agencia publicitaria Walter Thompson como creativo y como profesor de cine en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile.

RG: Hablando de sectarismos, Ascanio Cavallo sitúa a 'Gringuito' como el film clave de la transición chilena; un cine de transición que gira sobre las figuras de los 'huérfanos y perdidos'. Sonia Montecino, por su parte, habla de Chile y Latinoamérica- como un espacio de 'Madres y Huachos'. Los personajes principales de tus dos largometrajes chilenos viven experiencias de iniciación sin los padres. ¿A qué atribuyes esta presencia del desprendimiento y la orfandad momentánea- en tus filmes?

SC: Al perder a mi padre a los dos años y medio me identifiqué con esa orfandad. La conozco y la reconozco en personas de diversa estirpe. Es muy dolorosa para todos. Muchas veces ese dolor se transmite en forma de agresión a los familiares cercanos. Por supuesto, donde es más numerosa y dura es entre los pobres, pues está acompañada de la miseria. Orfandad y miseria material es una violencia y un dolor que no puede superarse sin una gran ayuda. Sé que existe un programa en Chile donde hay dos mil psicólogos que asisten emocionalmente a familias muy pobres durante dos años. Es un gran programa. Pero hay muchos más necesitados.

RG: Isabel, de 'Te amo (made in Chile)', se siente avergonzada de sus familiares desaparecidos, ¿marca eso también el paso de una generación de la memoria y el orgullo a una del olvido y la renuncia?

SC: Hay que pensar que esa película yo la filmé el 2000, hace ocho años. Un día el '98, antes de que detuvieran a Pinochet, conversando con una psicóloga de unos treinta años a quien le había gustado mucho *Gringuito*, me contó que estaba trabajando en un caso donde el padre estaba en la cárcel con SIDA. Los dos hijos varones, menores de diez años, tenían serios problemas emocionales, lo mismo la madre/esposa. Me preguntó si me interesaría hacer una película sobre eso. Podría ser, le dije. Y qué te parece el tema de los

desaparecidos, le pregunté. Hizo un gesto de impaciencia y me dijo No por favor, no más! ¿Por qué te molesta tanto la pregunta? Te voy a decir la verdad, -me dijo- yo durante la dictadura lo pasé bien. Yo asentí, esperando más. Lo pasé bien, repitió. Okay, dije yo. Vino un pequeño silencio y luego dijo: Lo único, es que no ví a mi padre durante diez años, porque tuvo que salir arrancando a Venezuela. No me digas, le dije, sintiéndolo mucho. Si, un amigo le dijo que lo iban a detener al día siguiente, así que tenía que irse con lo puesto a una embajada. Se fue. Vino un silencio. "Bueno y mi mamá que pensaba que la iban a matar y tuvimos que partir a Argentina. Y qué edad tenías tú?, pregunté. Era una niña, dijo ella. Pasó un momento y le dije ¿Y eso es pasarlo bien en la dictadura? Me miró y como que le había caído una teja Mira tú, voy a tener que hablar de esto con mi analista", me dijo. No la volví a ver.

Londres / Nueva York
2007 / 2008