laFuga

David Gatten

"Yo hago cine personal en formas poéticas tradicionales"

Por Francisco Rojas Astorga

Tags | **Cine estructural | Cine experimental | Procesos creativos | Estados Unidos**

Se desempeña actualmente como artista/realizador de obras cinematográficas experimental/abstractas, tanto como director como productor, montajista, director de fotografía, y asistente de montaje.También actualmente realiza labores como director artístico, programador y organizador del cineclub La Región Central, orientado a la difusión de obras de cine experimental pocas veces exhibidas en Chile. La Región Central es un cineclub sin fines de lucro, no obstante, cada una de las funciones son gestionadas junto a, y aprobadas por los directores de cada una de las obras. Además de la programación y la organización de los eventos, el cineclub comprende creación de contenido online, traducción de textos para difusión, creación de textos originales para publicaciones sobre cine (tanto en inglés como en español), y la creación y testeo de copias en DCP para las funciones correspondientes.Además se desempeña ocasionalmente como crítico de cine y escritor en diversas publicaciones internacionales (Desistfilm, La Vida Útil, Chute Film Coop).Trabajó como alumno en práctica en la Cineteca Nacional de Chile como asistente de restauración e inventario.Se ha desempeñado previamente en rodajes como eléctrico, asistente de producción, asistente de arte y asistente de fotografía. También durante su experiencia en la Universidad se desempeñó como director, guionista (tanto escritura de obras originales como adaptaciones de obras previamente existentes), montajista, productor, consultor de montaje y guión y asistente de producción y fotografía.

David Gatten hacía exactamente una semana antes de ésta entrevista estaba arribando a Santiago junto a su pareja Erin Espelie y su hija Darwin para presentar un puñado de sus obras en el cineclub La Región Central durante el mes de noviembre. Ver a esas tres personas salir del aeropuerto era materializar una idea que parecía imposible. En Febrero de ese mismo año habíamos sostenido una conversación de casi una hora para convencerlo (creía yo) de enviar copias en DCP para exhibir sus obras en Chile por primera vez. Ésa llamada telefónica ya era un siguiente paso luego de años de comunicarse vía email. La llamada terminó con David ofreciéndo venir al país a presentar sus películas personalmente. Ya en el país, celebrando las exitosas cuatro funciones David dijo que decidió venir por cuenta propia porque la programación del cineclub le parecía “interesante”. Dijo aquello de con mucha naturalidad, pero ésa frase aparentemente simple inmediatamente parecía ser tremendamente significativa para mí. Y no puedo evitar pensar que quizás así es toda la obra de David. Gestos sencillos que devienen en poderosos efectos.

Pero esos gestos sencillos nacen de un proceso que es a la vez preciso pero que luego da cabida a diferentes estructuras y métodos para que se abran camino en las obras y que terminen de darle forma a la pieza. A veces ésas estructuras llegan antes que el material, pero siempre son manifestaciones naturales. David mencionó en una de las funciones que muchas veces “está esperando a que el viento sople”.

Es una forma de trabajar deliberada, paulatina y paciente, pero siempre conectada con una historia emocional, la historia de la literatura y el arte, etc. Quizás por ello, David todavía encarna esa noble tradición de cineastas experimentales que gozan de la palabra hablada para dar cuenta de sus procesos ante su público.Y es que para David, las obras deben conectar con las personas. Esto no implica que David haga películas pensando en un público. Sus obras son personales, son frutos de largas meditaciones, con musas que quizás para algunos puedan ser difíciles de comprender. Pero una vez que la obra está terminada, el director, según David, ahora tiene una responsabilidad de acercar ésas obras a quienes la van a experimentar, de volver a éstas piezas aproximables.

Y ahora, luego de una semana de presentaciones, de exhibir películas que van desde el cine sin cámara, con el rollo de película sumergido directamente en el agua -What the Water Said, nos. 4–6

(2007)-, pasando por trabajos tanto en blanco y negro como a color motivados por libros de una biblioteca- The Great Art of Knowing (2004) y What Places of Heaven, What Planets Directed, How Long the Effects? or, The General Accidents of the World (2013)- hasta una película en digital, capturando en tiempo real los cambios de tonos de un muro siendo pintado -The Extravagant Shadows (2012)- ahora David estaba listo para regresar a los Estados Unidos, pero no sin antes conversar por una última vez, cansado pero satisfecho, sobre la forma en que llegó a tan peculiar forma de trabajar y entender el cine.

Francisco Rojas: Creo que la manera en que finalmente te decidiste a convertirte en un cineasta está bastante bien documentada, pero quería preguntarte por el momento en que descubriste el cine, el momento en que se volvió parte de tu vida.

David Gatten: Creo que probablemente fue con Star Wars (George Lucas,1977) o con Encuentros Cercanos del Tercer Tipo (Steven Spielberg, 1977), porque era joven, estaban en el cine y podías verlas muchas veces porque se quedaban en salas por mucho tiempo. Pero nunca pensé en ellas más que como diversión. Cuando tenía 13 años mi padre me mostró Los Siete Samurai (Akira Kurosawa, 1954) y ahí entendí cosas. Era divertida, samurais, peleas y todo eso, pero al final, cuando nos damos cuenta que "así son las cosas", con las personas que viven en la villa, entendí el mundo un poco mejor. Y luego no vi muchas películas hasta que cumplí 18, 19 o 20. Otra que recuerdo que fue muy poderosa fue Harold y Maude (Hal Ashby, 1971) porque tenía mucho que decir sobre la vida, abrazar la vida, y ser feliz. Esas fueron películas importantes para mí. Y luego al dedicarme al teatro experimental, cuando comencé a ver películas experimentales, no parecían tan diferentes, yo tenía un punto de referencia.

Cuando vi por primera vez una exhibición de videoarte en el Art Institute de Chicago, recuerdo ver, a los 18 años, una pieza, no recuerdo quien la hizo, pero es una pieza muy famosa*. Era una imagen en un monitor de una planta, sin sonido. Luego de súbito una voz empieza a gritar: "A, A, A, A, B, B, B, B, C, C, C, D, D, E, E". ¿¡Qué es esto!? Luego miré el título de la obra y era Enseñándole a una planta el alfabeto (John Baldessari, 1972). Y de pronto el cine era algo más grande, y sabía que tenía que explorar más. Había visto Eraserhead, Persona y El Padrino. Pero nada como Teaching a Plant the Alphabet, era una locura...

¿Cuando decidiste hacer películas ya sabías que harías algo diferente o en algún momento pensaste en hacer narrativas?

Estaba muy interesado en el celuloide y la iluminación. Cuando comencé a estudiar pensé que sería un director de fotografía. No pensé de inmediato que sería un director o realizador independiente. Me tomó un tiempo. No fue hasta que leí Visionary Film de Scott Macdonald, en ésa época Scott había lanzado A Critical Cinema (1988) 1 y 2 solamente, que me di cuenta que el mundo era más grande. Ver El año pasado en Marienbad (Alain Resnais, 1961) fue importante y por supuesto Maya Deren. Era muy difícil ver esas películas, sólo habían cintas VHS. En Carolina del Norte no se podía ver mucho, no había una cultura al respecto. Recuerdo manejar por dos horas para ver una función de The Loom (1986) de Stan Brakhage, Lemon (1969) de Hollis Frampton y Money (1985) de Henry Hills. Entonces tenías el único plano de Lemon y después Money era una película completamente diferente. También estaba Palindrome de Frampton. Y no habría entendido Palindrome (1969) si no hubiese leído la entrevista que Scott le hizo a Frampton. Sabía que necesitaba más contexto, más conocimiento, entonces fui en busca de ello, y estaba muy concentrado en aprender tanto como pudiera, lo más rápido posible. Y fue entonces que pensé "oh, puede hacer mis ideas, no necesito actores, decorados o vestuario". Ahora hay un modelo a seguir, un modelo para hacer trabajo significativo a baja escala. Me tomó unos años entender eso.

Muchas veces menciono esto pero me gusta mucho que Larry Gottheim se refiera a ésta disciplina como "cine personal". No cine experimental ni avant-garde. Sólo tú y la cámara, quizás incluso sin cámara, tú y el material, ésa es la película. En el cine a veces el director no llega a "tocar" la cámara muchas veces porque ese es el dominio del director de fotografía, y eso a veces puede provocar sentirse poco involucrado. En todas las industrias existe la lógica de un equipo grande con un gran cargo a la cabeza encargado de comunicar cosas y llevar a cabo el proyecto, pero no demasiado involucrado en el trabajo concreto. Y por otro lado tenemos a artistas como tú que piensan: "Quiero hacer ésto, quiero hacerlo por cuenta propia, no necesito personas, no estoy rechazando la otra

forma, pero simplemente disfruto hacer ésto". Es en cierta forma no muy diferente de un escritor o un pintor.

"Personal" es mi forma favorita de describirlo. Avant-garde es un periodo histórico. Y cine experimental es como decir que no sabes lo que estás haciendo.

Y rechazado por muchos de los más grandes exponentes.

Stan lo odiaba. Le gustaba "personal" y "poético". Yo hago cine personal en mayor medida en formas poéticas tradicionales. No son experimentales o de vanguardia en realidad, sino películas tradicionales. Son poesía tradicional. Operan de igual forma a la que la poesía operó por mil años. Lo único que he hecho que siento que es de verdad radical es The Extravagant Shadows (2012). Las otras películas trabajan dentro de una tradición. No se trata de rechazar una tradición. Se trata de trabajar y elegir cuidadosamente una tradición y querer hacer una contribución a ésa tradición, no rechazarla. La Nouvelle Vague no era un rechazo del pasado. Era una recuperación de un pasado en particular y un rechazo de otras prácticas. Pero no estaba tratando de borrar la historia del cine, al contrario, se trataba de abrazar y recuperar mucho de la historia del cine.

Si tomas sólo lo particular, dejas afuera lo global.

Así es, exactamente.

Me gusta mucho relacionar ésa disciplina personal con lo que mencionas cuando dices que el público debe "acercarse a la película", porque éstas películas no están hechas para que el público se pierda en ellas, sino para encontrarse en ellas o seguir siendo ellos mismos.

Para permanecer siendo ellos mismos.

Y eso nos invita como espectadores a ser tan creativos como el realizador detrás de la cámara. En cierta forma, tu cine no tiene solo que ver literatura sino con el diseño también, en el sentido que una palabra, una oración o un párrafo existen como objetos en el espacio.

Absolutamente.

Y mientras miras éstas partículas, cada palabra o oración se convierte en otra partícula, en otro átomo, estamos negociando, y creando el espacio negativo que rodea a las letras, lo que significa que estamos creando nuestro propio ritmo de lectura, y con tus películas pasa lo mismo. Y creo que es importante porque, como hablamos anteriormente, algunas personas se consideran poco involucrados por éstas películas "difíciles": "¿Cómo puedo conectar con ésto?". Y en el caso contrario: ¿Ésto es tan fácil de hacer, por qué lo estoy viendo?". Y quizás tus películas no nos muestran el camino, porque tenemos que encontrarlo nosotros, y cuando lo hagamos, eso nos pone al mismo nivel creativo contigo, somos tan capaces de hacer éstas películas como tú.

Totalmente. Tiene que ser un proceso colaborativo. El significado depende de que alguien esté interactuando con el objeto que tienen al frente, las sombras. No quiero determinar todo. Tiene que venir de los espectadores, y eso también es para que yo aprenda algo, como espectador de mis propias películas. "¡No anticipé esto! Hoy siento esto, entendí esto". La próxima semana veré y entenderé algo más. Entonces el trabajo, la obra debe ser hecha para incitar una interacción. Tiene que ser un diálogo.

Y en ese sentido siempre estamos dialogando con el mundo. Pienso en las nuevas películas de Ernie Gehr que se presentaron en el MoMA ¿Qué películas habría hecho Ernie Gehr si hubiese tenido la posibilidad de trabajar en digital cuando él tenía 20 años? Y pienso que ahí hay un artista que realmente entiende que la imaginación es algo muy simple, en el sentido de que todos tenemos imaginación porque todos estamos dialogando con el mundo. Pero se nos ha instruido a entender la imaginación como el acto de crear algo desde la nada, inventar algo que nadie había pensado antes. Pero quizás todos nuestros sueños se parecen, tienen sus particularidades porque todos somos personas diferentes.

Así es.

Pero el problema es que hay muy pocas obras que puedan realmente motivarnos a pensar de ésa manera, que inviten a lidiar con el arte de ésa manera. Pienso en Peter Gidal cuando dices que no quieres dictarlo todo o que el espectador se someta a la obra. Y con sus diferencias, la forma en que trabajas es similar a la de Peter en el sentido de que rechazan la identificación como llave para decidir si la película es aceptable. Existe una búsqueda de diálogo, incluso de confrontación para poder realmente expresar lo que la obra quiere decir.

Es una serie de pequeños reconocimientos que se construyen sobre sí, y el significado puede ser extraído de esta manera. Una experiencia se vuelve más rica cuando se le puede extraer significado.

¿Fue difícil entender o relacionarte con las obras mientras te abrías camino en la escena "experimental"?

No, no. Ayudé a organizar un festival en la universidad de Carolina del Norte, y personas enviaban sus postulaciones, mirábamos las películas y hablábamos al respecto. Entonces mis primeros encuentros con tanto cine diferente fue con amigos, por lo que discusiones se daban de inmediato, y tomábamos decisiones a través de ésas discusiones. Y nunca pensé que fuera difícil, siempre pensé que era un hermoso desafío, como tener un club de lectura, leer un libro difícil y aprender juntos a través de conversaciones. No era una experiencia individual, sino que una comunal, colectiva.

Recuerdo que la primera película por la que tuve que trabajar muy duro para que mis amigos la entendieran y aceptaran exhibir en el festival era una película de Abraham Ravett llamada Everything's For You. No podía articular qué era lo que me hacía darme cuenta que era importante, pero sabía que era importante, que era diferente, que debía ser vista.

Mencionaste que el cine inicialmente era sólo una diversión, un disfrute para ti ¿Sientes que éso ha cambiado? ¿O el término de "diversión" se ha convertido en una suerte de otro tipo de concepto que existe de otra manera?

Sí, hay diferentes tipos de experiencias en el cine. Todas son disfrutables. Todas pueden ser discutibles. Hay cosas malas de todos los tipos. Hay malas películas experimentales, y hay buenas películas experimentales. Hay buen cine de Hollywood y mal cine de Hollywood. Hay buen cine internacional, etc. No me preocupo acerca de qué tipo de película se trata. Estoy más interesado en qué está haciendo, si es interesante o no. A veces las películas buenas no son tan interesantes. Las malas películas son mucho más interesantes a veces, Así que hay cosas buenas y malas, pero también interesante y no tan interesante, lo cual es un criterio tan importante como lo bueno y lo malo. A veces estoy con ánimo para un tipo de experiencia, a veces para otro tipo. No tengo jerarquía en ese sentido. Todo es cine. Soy feliz con todos los tipos que hay.

Por eso decía en la función de The Extravagant Shadows que ésa es tu película más divertida.

¡Sí, sí!

Es un acertijo visual. A diferencia de tus otras películas, en la que dices que el espectador debe acercarse, porque no hay un camino predeterminado, aquí le entregas dos avenidas, dos decisiones, y a partir de ella devienen muchísimas más. Siempre vas a estar viendo o diciendo qué camino tomar, y cualquiera de estos dos caminos iniciales van a ser provechosos.

Eso espero (risas).

Y vas a tener que verla de nuevo para capturar lo que dejaste pasar en tu primera experiencia, dependiendo de tu decisión. Y que estamos hablando de The Extravagant Shadows. Dijiste que la película no es abstracta, porque no estás haciendo una pintura abstracta, estás pintando un muro, es concreto.

Así es.

Considerando ése acto de dejar que la naturaleza envíe de vuelta cosas, diferentes patrones, rastros que una persona no sería capaz de replicar o crear desde el pensamiento. ¿No piensas que The

Extravagant Shadows en cierta forma destruye la idea de que la abstracción es un concepto humano? ¿En el sentido de que la naturaleza envía abstracciones, elementos no estructurados, que ella misma crea éstas cosas?

Nunca lo había pensado de ésa manera. Me gusta mucho como están conceptualizando ésto. Creo que tienes razón. Y fue de la misma forma con What the Water Said (1998). No era abstracto. Totalmente concreto, sólo representándose a sí misma. La naturaleza, las fuerzas externas, más poderosas que cualquier gesto autoral o intencional. La naturaleza de la autoría se vuelve algo diferente. Y algunas personas se incomodan cuando no pueden controlar todo. Yo soy muy feliz si controlo lo menos posible. Trato de hacer la menor cantidad de películas posibles. Trato de detenerme de hacer películas. Había una época en que veía una película y pensaba: "¡Ah, me habría encantado haberla hecho yo!". Y ahora veo películas que me encantan y pienso: "¡Ah, gracias a Dios alguien más la hizo, ahora no la tengo que hacer yo!". La puedo marcar con una X y sacarla de mi lista. La película está hecha, ya no tengo que hacerla, jamás la pude haber hecho así. Estoy agradecido de no ser el autor, de que alguien más lo sea. Estoy agradecido cuando el mundo, el océano se vuelve el autor, o cuando dos pinturas luchan por ver quién llega primero a la meta, cuáles palabras aparecerán en un lugar donde puedas leerlas, donde no es ni muy oscuro ni muy brillante. Eso me motiva, no estar en control.

¿Eso significa que la colección de Byrd o Da Vinci son también "fuerzas externas" naturales en el sentido de que ésas palabras son las que terminan dictando la estructura?

Sí.

¿Siempre eres capaz de encontrar esas fuerzas externas o hay veces en que sientes que tienes una estructura en su lugar y puedes dejar las cosas más abiertas? ¿O siempre las estructuras te llegan a través de libros, textos u otras obras de arte?

Para mí no hay chispa sin algún objeto o libro o algo que sugiera alguna forma. No estoy inventando mis formas, o al menos eso siento. Las formas en sí mismas se me presentan o súbitamente reconozco una forma que es relevante para el tema a tratar. Cuando me fascinó el ajedrez, pensé: "¿Qué es el ajedrez?". Mi película no puede solo ser sobre ajedrez, debe ser ajedrez. Debe tener algunos de los movimientos del ajedrez. El "problema del caballo" por ejemplo. Esa es una idea muy interesante, el poder tocarlo todo pero una sola vez y poder continuar realizando el recorrido. Y también tienes las 64 partes, los 64 espacios. Ya sé que la película tiene 64 partes.

Al momento de verla probablemente no sepamos ésto. La estructura es para ti.

Exactamente.

O para la película más bien.

Claro, para la película.

Simplemente obedeces a la estructura.

Y a veces me gusta poner números en pantalla, de dar cuenta que hay cierto número de cosas que van a ocurrir. Como en The Great Art of Knowing (2004) cuando dice que es una "Bibliografía en 27 constituyentes".

O en What Places of Heaven (2013) cuando tenemos ésta sección en que vemos números hasta llegar al 500.

Sí

Cuando llegamos a un número redondo sentimos que probablemente va a terminar en ése punto. Estamos anticipando cosas.

Sí, pero a veces rompo la regla. No son 27 partes en The Great Art of Knowing. A veces son 29. Eso no es lo importante. El 27 está ahí para motivar la idea de contar. Y a veces una palabra, el lenguaje no está ahí para ser leído. Porque por ejemplo la escritura de Leonardo pasa muy rápido, pero es la idea del lenguaje lo que importa. No es un rayado. Es una pronunciación específica, no es una sombra

simplemente. Es la idea del lenguaje lo que importa, no lo que la palabra es. Se trata de presentar al lenguaje como un concepto diferente de la luz y la sombra, o primeros planos de hojas de plantas o de una vela. Ésas son expresiones muy diferentes a las palabras y no se pueden leer.

Mencionaste ésta anécdota de Hollis Frampton cuando hizo Zorns' Lemma (1970). Recuerdo en una entrevista que el mismo Frampton mencionaba que todos los planos del segmento central tenían una duración de 24 cuadros, exceptuando algunas ocasiones en las que los planos duran 25 cuadros. Y mencionas que ésa decisión se tomó porque Frampton asumió que cometería un error en algún momento dado por lo que optó por equivocarse a propósito. Y es divertido ver la película porque si se observa cuidadosamente, uno puede identificar los planos de 25 cuados, y se sienten como pequeños "jumpscares"...

Algo ha cambiado.

Y uno piensa "¡¿Qué está pasando aquí?!"

Sí.

Y luego esperar a otro plano de 25 cuadros y quizás no aparezca en un buen rato, en 20 minutos más. Entonces Frampton mantiene al espectador esperando cosas. Y creo que tú también haces eso.

Así es.

No sabía ésto pero dijiste en alguna ocasión que querías terminar el ciclo Secret History of the Divided Line para el 2028 (comenzó hacia 1996) ¿Tienes el ciclo terminado? Porque recuerdo leer que al comienzo pensaste que serían cuatro, luego fueron seis y en la última entrevista en que mencionas el ciclo dijiste que eran nueve. Pero quizás son más ahora...

No, son nueve. No importa cuántas películas haga, siempre serán nueve. No he terminado el ciclo y no creo que lo haga. No creo que se complete. Hay oficialmente cuatro películas de Byrd. Pero The Matter Propounded (2011) la considero parte del ciclo, por ejemplo.

¿What Places of Heaven no es parte oficial del ciclo de Byrd?

No. Era originalmente una película más larga. E hice una versión más corta para Frances Richard, por la publicación de su libro de poesía, Anarch, éso significa el crédito final de ésa película. Leí su libro de poesía y estructuré cosas que iban a ser parte de una película de Byrd de 90 minutos y la convertí en una pieza de 29 minutos para el lanzamiento del libro de Frances. Hay una tremenda cantidad de material de Byrd que he filmado y editado. ¿Pero los terminaré y completaré? Ciertamente no para el año 2028.

Ya no se trata de obedecer el ciclo. Ahora quizás pueden ser otra cosa.

Exactamente. Era importante para mí pensar de ésa manera para entender las piezas del rompecabezas, pero no me parece necesariamente importante hacer todo lo que hago de la forma en que decidí el marco de trabajo que tiene cinco, diez, veinte años de antigüedad. Es como Michael Snow, cambié las reglas. La regla ya no la obedezco.

Y de nuevo, quizás eso implica dejar afuera a las fuerzas externas.

Sí.

Entonces comienzas un ciclo, sigues tus propias reglas, pero no sabes lo que puede pasar. Quizás pueden ser diez películas, eso significa que tienes que continuar.

Es verdad. Nunca lo sabes.

¿La serie Continuous Quantities está en proceso también?

Nunca sé con exactitud cuántas van a ser. Tengo 11 posibles razones: 300 planos, Shrimp Boat Log (2010), completada. 700 planos, Journals and Remarks (2009), la película de las Galápagos,

completada. Ahora estoy trabajando en vocabularios homéricos, quizás ésa pieza tenga 1000 planos, quizás 1100. Va a ser la más larga. Así que ahí hay dos tercios del ciclo. Habrá que ver. Me gustaría terminar ése ciclo. No hay un tiempo determinado. No he puesto una fecha. No he declarado en alguna entrevista que voy a terminarlo en algún momento determinado (risas). No he dicho nada, así que tengo bastante tiempo. Pero los vocabularios homéricos es en lo que trabajaré. Estoy trabajando en eso junto a mi película de ajedrez.

Quería preguntarte por las canciones en The Extravagant Shadows. Mencionaste en el Q&A que te gusta el hecho de que las canciones van progresando, se van poniendo peores.

Se vuelven más tontas.

En cierta forma es lo opuesto a What Places of Heaven en el sentido de que tienes ésta sección donde retiras palabras, que viene a ilustrar la frase "estoy comenzando a vivir dentro de menos palabras".

Muy bien.

Y para mí esas canciones en The Extravagant Shadows ilustran el cómo siempre estamos recapitulando las mismas cosas, no podemos evitar repetirnos a nosotros mismos y hacer algo que quizás es peor. Podemos tener una canción definitiva pero no podemos escribir una sola y retirarnos.

Y la progresión de la música sigue el mismo tipo de progresión que los libros. Henry James al extremo izquierdo, increíble y sofisticado uso del lenguaje. Luego tienes a Charles Dicken y a Hawthorne. Pero luego tienes respuestas misteriosas, las respuestas perdidas a unas cartas de amor de una mujer inglesa. Los libros se vuelven más tontos también. Se vuelven menos sofisticados. Son diferentes maneras de usar el lenguaje. Y esa imagen para mí está ordenada desde lo más sofisticado a lo menos sofisticado. Y las canciones siguen esa progresión. Y no se trata de que una es una imitación de la otra, o una sombra de la otra, pero sus ideas y emociones pueden ser expresadas en muchos diferentes registros, de forma directa o a través de los caminos laberínticos de Henry James. Pero lo importante era tenerlos articulados de diferentes maneras.

Y nos llama a la idea de que siempre tenemos el impulso de hacer más.

Claro, exactamente.

Y es muy apropiado para una película de 3 horas. Alguien podría pensar que 90 minutos habrían bastado pero no es verdad. En cierta forma sirve de chiste para aquellos a quienes no les gusta la película. La película no va a mejorar después de pasar la barrera de las dos horas.

(Risas)

Y eso expresa el fracaso de todo artista. No podemos pintar un solo grano de arena. Tenemos que pintar la playa, aunque ello no resulte del todo bien. No estamos persiguiendo una filmografía o una carrera perfecta.

Exactamente.

El cuerpo de trabajo es una entidad viva y nosotros simplemente la obedecemos.

Así es, sí. Estoy de acuerdo. Me gusta.

Como citar: Rojas Astorga, F. (2024). David Gatten, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/david-gatten/1243