

ENFOQUE

REVISTA DE CINE Nº 11

(\$ 650 IVA Incl.) ABRIL 1989

CLINT EASTWOOD

Un guerrero solitario

E. LAFOURCADE

"No veo películas chilenas"

JOHN CASSAVETES

In memoriam

PEDRO CHASKEL

Una vida en el cine

Forest Whitaker en
BIRD

Pedro Chaskel

Entre el pasado y el presente

Documentalista, montajista y autodidacta riguroso, Pedro Chaskel fue uno de los tantos que, a fines de los '60, formó parte de aquella explosión ecléctica conocida como "nuevo cine chileno". Su vasta trayectoria, que actualmente lo tiene como integrante del equipo de la serie "Al sur del mundo, motivó a Enfoque para realizar la siguiente conversación, en un intento por atisbar raíces y probables continuidades en el accidentado desarrollo de nuestra cinematografía, que entregamos a modo de párrafos escogidos.

Los comienzos

Yo no era un niño fanático del cine, ni entraba a escondidas a ver las películas. A veces veía tres filmes seguidos simplemente porque me gustaba, pero no era una pasión que venía desde el útero de mi madre, como suele suceder. La verdad es que me interesé más cuando estaba estudiando arquitectura. Creo que me metí al cine porque me dio una rabia espantosa ver las películas tan malas que se hacían acá. Entonces pensaba, "¿cómo no voy a poder hacer algo mejor?" A lo mejor vistas ahora, esas películas no resultan tan malas, puede que tengan un hábito de ingenuidad; pero en ese momento no las soportábamos.

Mi padre era fotógrafo y eso me acercaba un poco a la técnica, que para mí no era algo tan mágico. Todo empezó cuando se dio la oportunidad de formar en la universidad el primer cine-club que hubo en el país. Se decía dependiente de la FECH, y aunque a ellos les importa-

ba un pito esta historia, nos toleraban con simpatía. Ese alero nos permitió conseguir el salón de honor de la universidad para realizar las funciones. Se imaginarán lo que eran los foros moderados por personas que buscaban libros en San Diego para saber qué filmes valían la pena. Nuestra "biblia" era la historia del cine de Sadoul, que nos servía para seleccionar títulos antiguos que se encontraban en alguna distribuidora. Vimos muchas cintas francesas con Louis Jouvet, porque Leo Filme fue la distribuidora que nos recibió con más simpatía; la única que nos recibió en realidad. Tenían muchas películas fuera de circulación que nos prestaban. Recuerdo *El cristo prohibido*, de Curzio Malaparte. También vimos *Orfeo*, de Jean Cocteau. Nadie entendía nada, pero la sala se llenaba.

Bueno, antes había asistido a una academia de fotocinematografía o algo así en la Universidad Católica, dirigida por un señor Bomiero y donde hacía clases de actuación

Lautaro Murúa. Lo interesante era que allí el que realmente hacía cine era Fernando Bellet. El fue quien me convenció para que me dedicara al cine.

Sergio Bravo y el cine experimental

Sergio era ayudante de cátedra en esa época y se integró después. Empezó a ir al cine-club a ver los filmes, pero no estaba en la organización. Sergio se fascinó con el cine. Incluso dejó arquitectura por eso. Hizo un primer documental, *Mimbre*, con una Bolex que le prestó Leopoldo Castedo. A partir de ahí consiguió el apoyo de la universidad con el respaldo del secretario general, Patricio Bunster. Le dieron unos pocos fondos y una sede y creó el Centro de Cine Experimental, conmigo y otras cinco personas más. En la práctica seguimos él y yo. Teníamos fondos, no para salarios, pero sí para producción. Sergio filmó *Días de organillo* (1958). Yo fui ayudand-

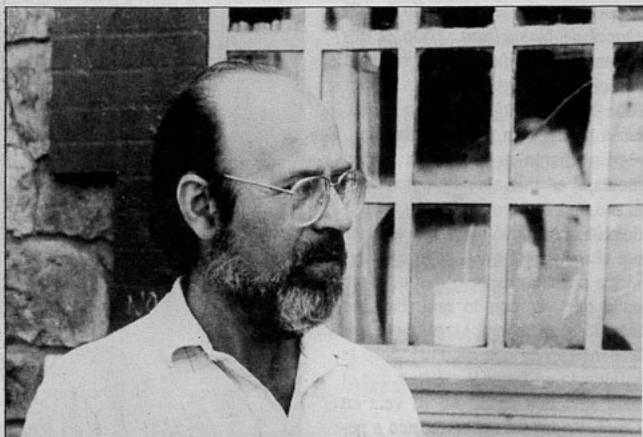
te de todo, a pesar de que en los créditos aparezco como iluminador. Pero todo se rodó al aire libre, excepto unos interiores que finalmente no se incluyeron.

En *Láminas de Almahue* (1961), Sergio trabajó con Violeta Parra. Se entendían muy bien, porque ambos partían de algo concreto para luego estilizarlo y llevarlo a un nivel abstracto. Creo que en su cine hay mucha creatividad. Es una pérdida que no siguiera filmando y, más aún, que no haya habido continuidad entre su trabajo y quienes vinieron después. El era una especie de formalista e incluso sus películas a menudo iban a contrapelo con el cine politizado de los '60. Lo que quizás no se sabe es que Sergio fue el primero en hacer cine político; fue el primero en tomar la cámara y filmar este tipo de temas. Por ejemplo, para la campaña de Salvador Allende en 1964 realizó *Las banderas del pueblo*, que después no se usó a causa de que aparecían unos y no otros. La cinta tenía un final abierto, con bastante presencia de Pablo Neruda y terminaba con una suerte de discurso que suponía la continuidad del acto político. Acá no se dio nunca. Afortunadamente se conserva una copia en la cinemateca suiza.

Mirando hacia la calle

En 1958 tuve la oportunidad de trabajar como asistente en una película de ficción, *Tres miradas a la calle*, de Naum Kramarenco. Ahí aprendí realmente el oficio, porque Kramarenco sabía de todo, desde donde poner la luz hasta la solución de los problemas de continuidad. Como eran equipos de personal mínimo, yo partí barriendo la oficina y pasando el guión a máquina para terminar mirando el negativo y trabajando en la edición.

No era una gran película, pero para mí fue una gran experiencia, Enfoque Nº 11



Durante el encuentro con *Enfoque*.

porque significó pasar de la conversación del cine-club a la práctica. Para Kramarenco también era la primera película y pasó algo increíble. Una de las historias transcurría en una población marginal y se filmó en escenarios naturales. No obstante, por algún artilugio de la iluminación, de la actuación, que se yo, parece entera hecha en estudio. Eso significa que no basta llegar a la realidad para lograr un efecto de realismo. Quizás la causa de esta situación fue que no había una búsqueda detrás. Era simplemente la pobreza material.

Más tarde, cuando Kramarenco tuvo la posibilidad, hizo *Deja que los perros Ladren* en estudio, con sonido, decorados, todo. Lo anterior no era el resultado de una búsqueda. Me imagino que también en el neorealismo hay una buena parte de eso, independientemente de que Zavattini era un tipo bastante lúcido y su búsqueda si era una acción consciente.

Debuté como director con un documental semifinanciado por la universidad, que se llama *Aquí vivieron*. Trata sobre una excavación arqueológica en la desembocadura del río

Loa. Recuerdo que tiene un texto que intenta ser poético, pero que no entrega información acerca del trabajo. En ese entonces, ese sector era un lugar casi virgen y logramos registrar el momento en que aparece en la superficie una calavera. Hay una especie de misterio en todo, especialmente a causa del paisaje. La filmé con Héctor Ríos, quien en realidad fue el motor de todo. Yo lo había conocido en el rodaje *Deja que los perros ladren*, cuando venía recién llegando del Centro Experimental de Roma. Era uno de los pocos chilenos que poseía una formación sistemática en cine.

Recuerdo con bastante cariño esa película. Fue durante la época que estuvo aquí Joris Ivens, quien vio el documental y me estimuló bastante. Ahí hay algo que aclarar, porque siempre se habla de la influencia de Ivens en el cine chileno. Aún queriéndolo mucho no creo que haya sido una influencia importante en el desarrollo de nuestro cine documental. Salvo Luis Cornejo, que después siguió trabajando en producción, ninguno de los que trabajó con Ivens en *A Valparaíso* siguió haciendo cine. El verdadero momento

importante en este desarrollo fue *El chacal de Nahueltoro*. Todo el departamento de cine de la universidad participó en esa película. Héctor Ríos hizo la fotografía y yo estuve en la producción y en el montaje.

En cuanto a mi interés por el montaje, en mis años de cineclubista me encontré con un texto de Pudovkin que habrió mi perspectiva sobre el montaje a nivel de lo que significa crear un espacio que no tiene nada que ver con lo real. Eso me fascinó porque era la primera vez que me topaba con algo así, pero la influencia no fue más allá por que el cine soviético mudo no se veía en Chile. Yo he sido poco teórico a pesar de la experiencia del cine-club. La manera en que trabajo el montaje nace básicamente del material que tengo ha disposición. Yo empleo mucho tiempo para conocer bien el material y de ahí me surge a menudo la idea de la estructura de la película, si no existe algo planeado previamente. No podría racionalizar el método; veo el material y voy descubriendo relaciones entre las tomas, a partir de ellas empiezo a construir secuencias y así se aclara la estructura general.

El montaje de *El chacal...* fue supervisado directamente por Miguel Littín, porque la estructura del filme, sobre todo en la primera parte, no era absolutamente lineal. Incluso yo me perdía a veces. Eso demuestra que una película no tiene que ser lineal para que el público la siga, para que sea popular. La gran ventaja de esta etapa fue que tuvimos mucho tiempo, ya que la edición duró casi un año.

Didactismo y denuncia

Luego dirigí otro documental, *Aborto*. Decirlo hoy no es nada, pero en ese tiempo poner la palabra en letras de imprenta ya era una audacia. Con Héctor hicimos después un



Una escena de *Los ojos como mi papá*.

corto de animación de cinco minutos a partir de imágenes fijas, donde la cámara hacía el trabajo. Se llamaba *Erase una vez...* y el problema que tuvimos fue un típico producto de la falta de experiencia. La edición se hizo en una moviola de pantalla pequeña en la que el ritmo funcionaba perfectamente. Pero al llevarla a la pantalla grande, la película pasaba como una carrera y ya no había nada que se pudiera hacer. Tal vez funcione ahora en televisión.

No es hora de llorar, mi siguiente filme, surgió a raíz de la llegada a Chile de un grupo de exiliados brasileños. La tortura me impresionó mucho, considerando que era algo completamente desconocido para nosotros. Hicimos el documental alternando lo que ellos narraban con demostraciones de torturas. Se trataba de explicaciones esquemáticas, como "clases". Eso resultó más eficaz que la dramatización. No es que hubiera una influencia directa del didactismo. Había si un respeto sacralizado por el cine, debido al esfuerzo tremendo que significaba hacer un filme. En ese sentido, el compromiso era muy grande. El problema

del cine chileno durante el gobierno de Allende fue que en ese momento se integró gente que no tenía un verdadero compromiso con la obra. Las técnicas habían cambiado también y los equipos con sonido directo hicieron más fácil el documental con entrevistas, descuidando la elaboración estructural, que quedó muy empobrecida.

El último filme que hice en Chile antes de salir al exilio en 1973 fue *Venceremos*, que en la práctica sirvió para la campaña presidencial de Allende, porque salió en septiembre, justo después de la elección y se usó hasta que asumió el mando en noviembre. Era una película sin texto, en la que Allende no aparecía. La idea fue de Héctor Ríos y la realizamos de manera totalmente independiente. Nunca tuvimos sujeción a un partido político.

Documentar una realidad desconocida

La verdad es que salir de Chile no fue tan traumática para mí como para otras personas. Salí directamente a trabajar en la edición de *La ba-*

talla de Chile. Eso me sirvió en parte como terapia al remezón que habíamos vivido. Estaba trabajando en algo relacionado con lo que había ocurrido, era como elaborar ese pasado reciente. Después se me planteó el problema de seguir haciendo documentales en un país extranjero.

Además de encontrarse en una sociedad totalmente distinta, uno duda de su capacidad para meterse en ciertos conflictos internos que no se pueden tomar con liviandad. Me costó mucho retomar el trabajo de dirección. Mi primer documental de esta nueva etapa fue justamente sobre los hijos de exiliados latinoamericanos en Cuba. Se llama *Los ojos como mi papá*, que es una frase dicha por uno de los niños entrevistados. Más tarde encontré ciertas vetas por las que podría seguir legítimamente trabajando.

La búsqueda de la verdad

Me parece que actualmente existe en el público un "hambre" por ver documentales. Así lo revelan el éxito de *Cien niños esperando un tren* y de la serie *Al sur del mundo*. La estructura de este programa de tele-

visión se acerca cada vez más al cine y no tiene el ritmo que habitualmente poseen los documentales hechos para la pantalla chica. Se ha trabajado concientemente en este sentido, para obligar al espectador a ver lo que se muestra, que no mire sólo de pasada. Creo que en la televisión hay un gran conformismo al respecto y pienso que de algún modo nosotros lo rompimos. Y el programa alcanzó muy buena sintonía.

Una vez me preguntaron que buscaba con el cine documental y yo, como por reflejo condicionado, contesté "la verdad". Luego me dio una vergüenza enorme, pero me que-

dé pensando y creo que hay algo de eso. Hay situaciones de la realidad que me impresionan y que trato de reflejar en mis películas. El documental, en la medida que es honesto, apunta hacia allá. Si la mirada del cineasta logra profundizar en lo real y hacer una reflexión artística, poética o sociológica, cumple una función de conocimiento del universo humano. Creo que, en esa medida, el documento se transforma en una necesidad. ●

Respuestas recogidas por: Víctor Briceño, Gregoria Larrain, René Naranjo y José Román.

Dingiando en la costa caribeña.

