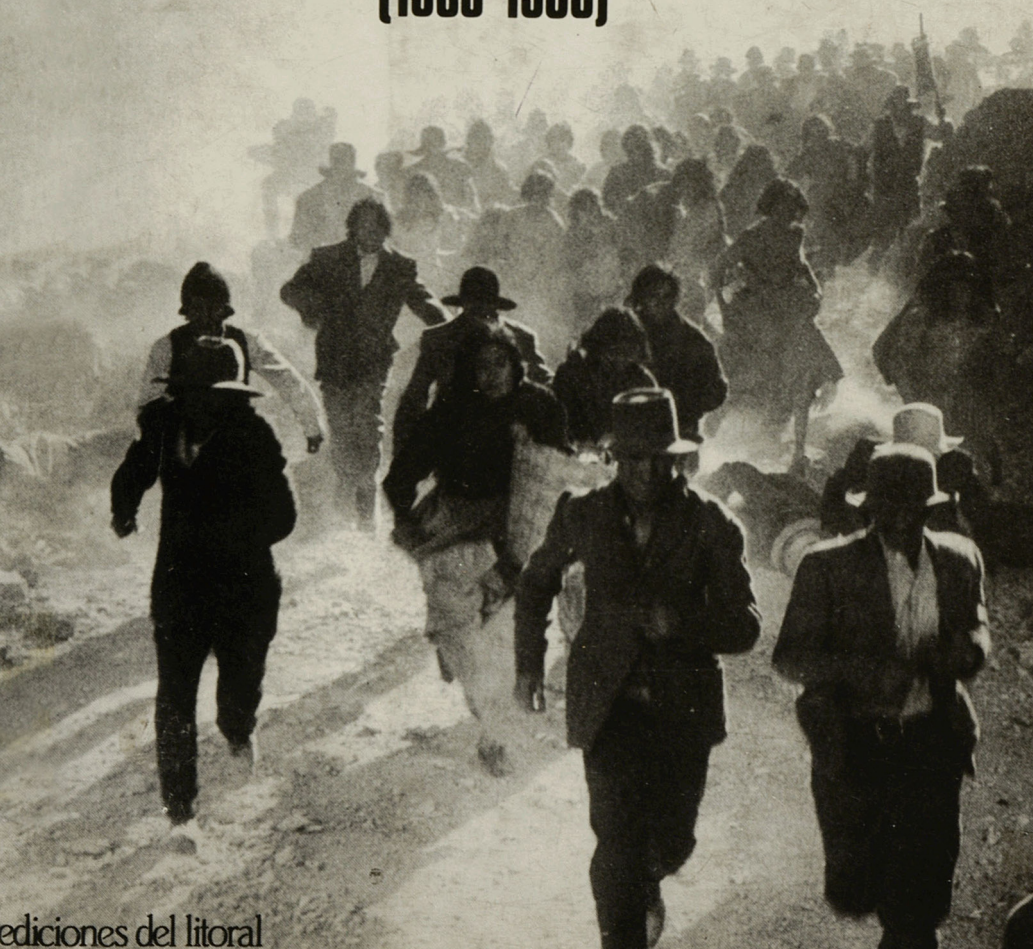


**JACQUELINE MUESCA**  
**PLANO**  
**SECUENCIA**  
**DE LA MEMORIA**  
**DE CHILE**

**veinticinco años de cine chileno**  
**(1960-1985)**



## CAPÍTULO V

### *Miguel Littin: La apertura latinoamericana*

El más conocido internacionalmente de los cineastas chilenos es Miguel Littin, tanto por la difusión mundial que han tenido algunos de sus films como por los premios obtenidos por éstos en múltiples festivales cinematográficos.

Desde 1969, año en que presentó con éxito singular *El Chacal de Nahueltoro*, Littin ha realizado ocho largometrajes. Los siete restantes son: *Compañero Presidente*, *La tierra prometida*, *Actas de Marusia*, *El recurso del método*, *La viuda de Montiel*, *Alsino y el cóndor* y *Acta General de Chile*. Desde que saliera al exilio en 1973, como la mayoría de los cineastas chilenos, la temática nacional de sus primeros films se fue poco a poco desplazando al drama de raíz latinoamericana, pasando por la adaptación de textos literarios de los escritores del «boom» hasta llegar al corazón de ciertas realidades cruciales de Latinoamérica, como la Revolución Nicaragüense. En su última película ha vuelto al fundamento original: el de Chile, al que retorna en un doble desplazamiento, el del tema y el del reingreso físico y concreto, él mismo, al país.

La película que él no ha filmado —y no estamos simplemente abusando de una figura, según se verá— es la de su propia vida, la de su infancia o más atrás todavía: la de sus ancestros, sus abuelos árabes y griegos, según se trate de las ramas paterna o materna, que en alguna fecha de comienzos del siglo XX llegaron al país y se instalaron en la provincia de Colchagua, donde nace Littin, en 1942, en la comuna de Palmilla.

Al cine llega a través del teatro y la televisión. Estudió, primero, teatro en la escuela que la Universidad de Chile tenía en Chillán. Su profesor es allí Enrique Gajardo, con quien mantienen una gran deuda muchas figuras chilenas de la escena. Se desempeña como actor, pero también incursiona en la dramaturgia. Es autor de obras como *El hombre de la estrella* y *La mariposa debajo del zapato*. En la televisión aparece cuando Helvio Soto se ha hecho cargo del canal de la Universidad de Chile. Hace un

curso de dirección y es aceptado después como director de programas. Realiza allí emisiones a base de entrevistas, pero dirige también adaptaciones teatrales, entre ellas la de *Panorama desde el puente* y *La muerte de un vendedor viajero*, de Arthur Miller.

Mientras tanto, su contacto con el trabajo cinematográfico se ha producido a través del Centro de Cine que dirige Sergio Bravo. «Allí conocí —cuenta— las primeras películas documentales del cine chileno —las del propio Bravo—, las primeras expresiones de un cine más auténtico, más en relación con la realidad y con su propio tiempo»<sup>1</sup>.

Helvio Soto le ofrece también la posibilidad de vivir algunas de sus primeras experiencias en contacto directo con la labor del cine. Hace de actor suyo en la mayoría de sus películas iniciales, pero, lo que es más importante, trabaja con él como asistente de dirección. Hasta que intenta su primera película propia, *Por la tierra ajena*, un documental basado en una canción de Patricio Manns, que realiza en 16 mm. con la ayuda de Pedro Chaskel, pero sobre todo de Fernando Bellet, que tuvo a su cargo la fotografía («Debo decir —ha declarado Littin— que Fernando Bellet fue uno de mis maestros»).

Llega, en fin, el año 1968, y con él la filmación de *El Chacal de Nahueltoro*.

La película, como se sabe, está basada en un hecho policial que ocurrió en Chile a comienzos de los años 60, y que sacudió fuertemente a la opinión pública del país. Littin se lo cuenta así a Isabel Parra:

«Un campesino analfabeto, marginado totalmente de la vida del país, se pone a convivir con una mujer, con los seis hijos de ella; después de una tarde de borrachera en que son expulsados de la casa en que viven —cerca del río Maule— por el latifundista del lugar, asesina a la mujer y a los seis niños. Lo toma la justicia chilena y mientras se desarrolla el juicio, lo alimentan, le dan una educación, aprende a leer y a escribir; lo convierten, en suma, en «un ciudadano». Él llega a declarar que se siente católico y chileno, llega a sentirse un chileno medio, y es capaz de elegir y decidir. Y cuando este hombre se convierte en otro hombre, lo llevan a firmar su sentencia de muerte y lo fusilan». (Parra, pág. 84).

En esta historia el cine chileno se plantea, por primera vez, un examen crítico y a fondo de ciertas realidades nacionales: la naturaleza del latifundio, la a veces pavorosa marginalidad del campesino, la mentira e hipocresía de una justicia de clase. Ni la vida en el campo ni la condición popular tienen aquí nada que ver con la falsificación y los tópicos del cine

<sup>1</sup> Isabel Parra. «Conversación con Miguel Littin», en revista *Araucaria de Chile* n.º 21, Madrid, 1983, págs. 77-94.



que se había hecho hasta entonces: la visión paternalista de las «clases bajas», populismo, el folklore de tarjeta postal. «*El Chacal...* —declara Littin— es, en realidad, la historia de un doble asesinato, el asesinato del Chacal de Nahueltoro sobre sí mismo, porque al asesinar a esos niños y a esa madre en realidad se está destruyendo a sí mismo, y el asesinato cometido por el Estado»<sup>2</sup>.

El realizador, que declara haber hecho el film porque la historia lo tenía «impactado, lleno de ternura e indignación», siguió en su trabajo un camino cercano a la sensibilidad y la técnica de cierto cine italiano (el de Francesco Rosi, en particular). Realizó una labor de indagación, una exploración horizontal de los antecedentes concretos del caso. El guión fue elaborado a partir de la investigación del expediente judicial real, de la utilización de relatos de testigos directos o cercanos, y de algunas entrevistas periodísticas —algunas de ellas grabadas en cinta magnética— hechas, entre otros, por Fernando Rivas Sánchez y José Gómez López. Lo que el cineasta se proponía era aproximarse a los acontecimientos como a través de un reportaje, para lograr penetrar en el personaje en su dimensión vertical más profunda. En la película se combinan, por así decirlo, la técnica del documental con los recursos del melodrama, con lo que se consigue un doble interés: el que produce una encuesta y el que va asociado al desencadenamiento de una emoción. «Hay siempre una inclinación a la emotividad y a continuación una desmitificación de la misma», le cuenta al italiano Bolzoni<sup>3</sup>. La síntesis de este proceso lega al espectador chileno algunas de las mejores imágenes cinematográficas que haya producido el cine nacional. Como aquella, inolvidable y terrible, del momento en que José del Carmen Valenzuela Toro, atrapado por la locura homicida, va eliminando, uno tras otro, a cada uno de sus siete hijastros. El ritmo de danza demencial que alcanza la escena, puntuada por una cámara que enfoca el parricidio desde lo alto, girando sin cesar, debe no poco de su intensa dramaticidad a dos hechos: a la pericia del director de fotografía y a la sobresaliente actuación de Nelson Villagra. (El actor estaba entonces en sus comienzos; más tarde, en el exilio, trabajando de nuevo con Littin o con otros directores, como el cubano Gutiérrez Alea, desarrollaría a nivel latinoamericano una carrera de intérprete de méritos excepcionales).

Villagra y el camarógrafo Héctor Ríos fueron puntales importantes del film, pero es necesario citar también a quienes, habiendo trabajado

<sup>2</sup> Valeria Ciompi. «Hacia un cine latinoamericano», entrevista con Miguel Littin, en revista *Casablanca* n.º 27, Barcelona, marzo 1983.

<sup>3</sup> Francesco Bolzoni. «Antes está el pueblo», conversación con Miguel Littin. *El cine de Allende*. Fernando Torres Editor, Valencia, 1974, págs. 97-113.



en forma cooperativa, fueron además copartícipes en los niveles de calidad alcanzados: Fernando Bellet, asistente de realización; Sergio Ortega, músico; Pedro Chaskel, montajista; Shenda Román, Luis Alarcón, Marcelo Romo, Héctor Noguera, actores.

*El chacal de Nahueltoro* tuvo un éxito considerable de público<sup>4</sup>. Una buena parte de esta acogida, según el propio Littin, «se debe a la circunstancia de que se basaba en un tema que atraía la curiosidad de la clase popular chilena» (Bolzoni, pág. 103). Pero contribuyeron también el estilo y el tono que el realizador supo hallar para su película, que sirvieron, sin que cayera en la debilidad de hacer concesiones, para encontrar la veta de un «cine popular». «Creo en el cine popular —dice Littin con énfasis— y creo en la literatura popular, entendiendo como popular la necesidad de que estén dirigidos al pueblo». (Ibíd.).

Esta última afirmación bien podría tomarse como punto de partida de una línea que, de modo más o menos general, ha sido la que el realizador ha procurado aplicar en toda su producción posterior<sup>5</sup>. Sólo que, a diferencia de lo que ocurre con otros films suyos, en *El chacal...* el carácter popular no aparece teñido de una intención política precisa, deliberada. Su alcance en este terreno —que no puede ponerse en duda— surge de la entraña misma de los hechos; crímenes como los que comete José del Carmen sólo pueden explicarse en Chile dentro de un contexto económico-social inequívoco; el espectador lo comprende así y saca, inevitablemente, sus conclusiones. Esto resulta particularmente convincente en la primera parte del film, en que domina un tratamiento a base de mostrar los hechos tal como éstos se produjeron; el realizador organiza los elementos y se limita en seguida a narrar. En la segunda parte, en cambio, surgen situaciones en las que aparece el deseo manifiesto del autor de probar algunas tesis, de expresar en forma explícita algunas conclusiones en torno al caso. No es por casualidad que algunos críticos han señalado, justamente, que la primera parte es muy superior a la segunda<sup>6</sup>.

<sup>4</sup> Aunque fue mostrada en 1969 en el Festival de Viña del Mar, su estreno oficial sólo se produjo en el año siguiente, en el mes de mayo. Según datos registrados por Alicia Vega en su libro *Re-visión del cine chileno*, fue exhibida en los cines Bandera, Astor, Santiago, Pedro de Valdivia, Gran Avenida y Normandie, todos de Santiago, lo que es un hecho bastante infrecuente para una película chilena. Fue premiada por la Asociación de Periodistas del Espectáculo como la mejor película del año.

<sup>5</sup> Es en asociación con este propósito que Littin intenta una definición de su oficio: «Hacer cine es tan fácil como hablar. Es como charlar con la gente. Creo que el cine es algo muy simple, algo tan simple como el principio de un cuento: «había una vez, en un lugar, una serie de personajes a los que les ocurrió lo siguiente...»; y esto, traducido en imagen, con una banda sonora y con los detalles más concretados, esto, y nada más que esto, es el cine». (Bolzoni, pág. 103).

<sup>6</sup> Alicia Vega subraya, por ejemplo, en la obra ya citada, la falta de credibilidad en el

Con *El chacal de Nahueltoro* su realizador alcanzó de inmediato una gran notoriedad. Pasó, de golpe y porrazo, a ser considerado uno de los nombres claves de la nueva cinematografía chilena. Activo militante, además, de la izquierda (aunque no se ha sabido que haya estado nunca afiliado a algún partido en particular), se sintió como un hecho normal el que, cuando triunfó la Unidad Popular, Allende haya pensado en él para dirigir Chile-Films.

A pesar de sus funciones ejecutivas, Littin no descuidó su trabajo como realizador. Produjo en ese período un largometraje documental, *Compañero Presidente*, en que se filma un extenso diálogo sostenido por Salvador Allende con Régis Debray. Aunque dice que lo que él quería era, sobre todo, «captar la imagen humana de un presidente asediado por un interlocutor que preguntaba y volvía a preguntar», lo cierto es que el mayor interés de la película es la tentativa de presentar «la confrontación entre dos teorías sobre la liberación, distintas pero no necesariamente contrapuestas». Los dos personajes «discuten y analizan el significado de las experiencias de cada uno de ellos en la revolución latinoamericana y la vía a seguir en el futuro»<sup>7</sup>.

Por estas fechas Littin consolidaba una visión más y más política del cine. «Soy marxista-leninista —afirma— y como tal utilizo el método del marxismo para estudiar la realidad». Cree, por lo tanto, en el cine militante, que en Chile —dice— «consiste en buscar, encontrar y divulgar la imagen del pueblo chileno». Pero subraya que su concepción del cine militante es muy amplia. «Existe una gran diferencia entre dedicarse a un arte que ayude a transformar socialmente un país o a un cine que se mueva al nivel de consignas». «Niego absolutamente —acota— la validez de este último. Esto es propaganda, y existe un enorme abismo entre el arte y la propaganda». Está convencido de que el cine militante «no implica únicamente una renovación de los contenidos sino también de las

---

cambio que sufre el periodista encargado en la película de la encuesta. Su estallido emocional ante la injusticia del fusilamiento se expresa en «gritos finales que rompen el efecto distanciado y objetivo que la película ha sostenido desde un comienzo». (Op. cit., págs. 157-158).

<sup>7</sup> Andrés Linares. *El cine militante*. Miguel Castellote Editor, Madrid, 1976, págs. 162-163.

Hay que decir que el cotejo de puntos de vista tiene una agudeza menor de la que pudiera haberse esperado. La experiencia de la Unidad Popular representaba, ciertamente, una teoría revolucionaria radicalmente diferente a la que en algún momento Débray había sostenido. Su *Revolución en la revolución* procuraba darle sustancia doctrinaria a la teoría del «foco» sustentada por el Che Guevara. Pero hacia 1971, según se vio más claro poco tiempo después, el vehemente profesor de filosofía francés comenzaba a atemperar sus ardores izquierdistas, preparándose, como tantos de su generación, para su paso franco a un socialismo más ponderado, con menos sobresaltos.

formas del lenguaje», y que no puede existir un cine militante «de un mismo tono y con una misma orquestación», sino que debe haber tantos tipos «como directores e interpretaciones de nuestra realidad» (Bolzoni, pág. 102).

Littin no abandonará ya nunca la fuerte presencia del componente ideológico en su discurso cinematográfico. La política estará presente en todo lo que haga o diga. Así fue ya antes de la Unidad Popular, seguirá siéndolo durante el gobierno de Allende y, con mayor razón, después del golpe militar.

En 1972 empieza a filmar su segundo largometraje argumental, *La tierra prometida*, cuya mira, en relación con su alcance político, es más ambiciosa que en *El chacal...* No se trata ya, únicamente, de hacer un cine de denuncia de la sociedad en que se vive, sino de intentar una reflexión más articulada y explícita del momento político y social de Chile apoyándose en las conclusiones y enseñanzas de nuestro pasado histórico.

En concreto, la película cuenta (lo narra en el presente la voz de un anciano que era apenas un niño en el tiempo de los sucesos relatados) el periplo de una comunidad de campesinos —hombres y mujeres, viejos y niños— que buscan tierras donde puedan instalarse, cultivarlas y sobrevivir. Allí donde creen haberlas hallado se establecen, organizando su vida y su trabajo conforme a normas comunitarias más o menos primitivas. No tienen mucha conciencia del carácter y alcance de su experiencia, hasta que se enteran de que en el país se ha instaurado una «República socialista» y conocen lo que son sus propósitos y principios. Esta situación los radicaliza, lo que origina la inmediata alarma de los propietarios, comerciantes y autoridades de la comarca. El conflicto estalla y los ricos envían al ejército contra los campesinos. La ilusión de «la tierra prometida» termina con una gran masacre.

El relato, a pesar del carácter de los hechos, no sigue un desarrollo que pueda calificarse de «realista». Littin aprovecha diversos datos de la historia de Chile —la matanza de Ranquil, las giras políticas de Recabarren, los ecos en el país de la primera guerra mundial y de la Revolución de octubre, la República socialista del año 32, la fuga del «avión rojo», la consigna del «poder popular» en el 72, etc.— desentendiéndose de su ubicación en una cronología precisa y recreándolos únicamente conforme a las exigencias de la ficción. Los mezcla y acomoda según lo crea conveniente para los fines que la narración se propone. No es tampoco «realista», en el sentido más convencional del término, el empleo de elementos «irreales» como la presencia constante de la Virgen del Carmen o de Arturo Prat.

Littin ha explicado en relación con lo primero, que «la unidad del film



no es lógica sino poética», y en cuanto a lo segundo, que la película es «una reevocación mágica de la historia de Chile». Es lo que el francés Bonitzer define como la «estructura carnavalesca» de la ficción, en la que, en oposición a «un realismo estrecho» que sólo refleja las cosas de un modo unívoco, dogmático, domina «un realismo más profundo que no teme englobar las formas fantásticas, las representaciones múltiples en que se teje el «rico y vivo lenguaje de las masas», que subvierten, parodiándolas en forma *rústica*, el lenguaje y las representaciones de las clases dominantes»<sup>8</sup>.

Una estudiosa canadiense del cine chileno subraya, por su parte, la presencia de «expresiones integrantes de la cultura popular» como recurso empleado por Littin en *La tierra prometida* para «contar la historia auténtica del pueblo». Muestra cómo los personajes de la película «cumplen una función emblemática dentro de la comunidad» y «personifican algunos de los rasgos míticos que el pueblo atribuye a sus héroes»<sup>9</sup>.

El montaje del film fue terminado en julio de 1973, pero ya no pudo darse en Chile a causa del golpe de Estado. Su proyección estaba prevista en el festival de cine chileno organizado por la Universidad Técnica del Estado, pero la sesión correspondiente no llegó a realizarse. Littin partió al exilio y junto con él *La tierra prometida*, cuyo procesamiento final se completó, al parecer, en Cuba.

Su estreno mundial se realizó en París, donde su exhibición produjo en los círculos especializados verdadero interés. Como bien lo señaló el director de *Cahiers du Cinéma*, la película agregó en el momento en que era proyectada, una dimensión nueva a la relación original entre «el tiempo de los enunciados (Chile de los años 30) y el tiempo de la enunciación (Chile del 72)» con «el tiempo en que la película es mostrada en las pantallas al público: 1974, cuando Chile ya no es el mismo»<sup>10</sup>. Todo esto

<sup>8</sup> Pascal Bonitzer. «La voix veille», en dossier dedicado a *La terre promise*. *Cahiers du Cinéma* n.º 253, París, oct.-nov. 1974, págs. 22-29.

Por estas fechas se vivía en el mundo una etapa de febril solidaridad con la causa del pueblo chileno. En Francia el fenómeno era muy intenso, y la revista *Cahiers du Cinéma* fue un vehículo singularmente receptivo de la producción cinematográfica chilena del exilio. Con posterioridad, como se sabe, sobrevino el gran viraje ideológico de la intelectualidad francesa, y las cosas en este caso particular —el de Chile— cambiaron considerablemente. Littin, muy elogiado hasta entonces, pasó a tener una consideración sensiblemente distinta.

<sup>9</sup> Zuzana M. Pick. «La imagen y el espectáculo cinematográfico». *Literatura chilena. Creación y crítica*. Año 8, n.º 27, enero-marzo de 1984. (Número dedicado al cine chileno).

<sup>10</sup> Serge Toubiana. *Cahiers du Cinéma*, núm. citado, pág. 24.

incorporaba al film un cierto componente de alucinación que evidentemente no se habría podido dar en otras condiciones.

Como el resto de las películas realizadas posteriormente por Littin y tantas decenas más producidas en el exilio por otros cineastas, *La tierra prometida* aparece desde el punto de vista de su itinerario como obra artística mutilada en una parte esencial: nunca ha sido proyectada en Chile, y no podemos saber, por lo tanto, el grado de recepción verdadera que pueda tener en el seno del público para el que fue filmada. Fue, sin háberselo propuesto, una de las obras cinematográficas inaugurales del exilio chileno, y en éste ha sido vista como una obra en la que los elementos de recreación de la historia chilena, tan cara a Miguel Littin, le llegan al espectador un tanto estereotipados por la intención simbólica y la insistencia en la alegoría. Estos elementos no son siempre concordantes con el logro poético por una cierta manía en el énfasis y en la grandilocuencia; son rasgos que se verán también en su película siguiente, *Actas de Marusia*.

Miguel Littin se instala en el exilio en México, tal vez uno de los países donde, en el primer tiempo, los chilenos que tuvieron que abandonar Chile fueron mejor recibidos. El presidente Luis Echeverría tenía una relación personal estrecha con Allende, por una parte, y por otra, el país repetía esa suerte de constante en su vida política que ha hecho que las tendencias derechistas de su régimen interior se vean siempre compensadas con una política exterior en que, por ciertos reflejos históricos, la inclinación dominante es por lo general a la izquierda.

Fue así como los exiliados chilenos que llegaron a México, en particular los que tenían una cierta calificación profesional o artística, hallaron no sólo una buena acogida sino que pudieron, además, en varios casos, desarrollar una labor de mayor envergadura y con mucho más altos dividendos que la que tenían en su país de origen. Littin cuenta así su llegada:

«Me encontré con que la cinematografía mexicana pasaba por un momento excepcional de su historia. Había toda una apertura hacia América Latina, estaba el movimiento de solidaridad con Chile, y los cineastas se pusieron en contacto con nosotros inmediatamente. A los pocos días estábamos ya discutiendo sobre proyectos y posibilidades». (Parra, pág. 86).

A México había llegado con un proyecto concreto: la filmación de una novela inédita de Patricio Manns que Littin había tenido la oportunidad de leer en La Habana, inmediatamente después de su salida de Chile. *Actas de Marusia* tenía que resultarle inevitablemente atractiva, tanto

por la índole de la historia como por el tratamiento ideológico elegido por el novelista. El tema: una huelga en una oficina salitrera del norte de Chile a principios del siglo y su desenlace, una masacre sangrienta. El esquema ideológico: el enfrentamiento de dos concepciones en la lucha proletaria, la de la «izquierda tradicional», que se apoya supuestamente en una visión reformista y conciliadora, y la de la «izquierda revolucionaria», que privilegia la confrontación armada.

Manns presenta el libro, en el preámbulo, como una «crónica histórica», un relato construido a partir de testimonios de quienes vivieron la huelga; pero la verdad es que la historia, aunque se apoya en hechos que tienen un cierto fundamento real, es estrictamente novelesca. Hubo efectivamente una oficina salitrera llama Marusia (en verdad, según los historiadores, Maroussia) y en ella —como, por lo demás, en muchas otras factorías del salitre— ocurrió en alguna época un conflicto de cierta magnitud. En ningún caso, de las proporciones que pinta *Actas de Marusia*. Lo cierto del caso es que el escritor, haciendo uso de un derecho de recreación absolutamente legítimo, compuso una síntesis novelada de las luchas obreras del salitre, para lo cual reunió elementos de la más variada procedencia. Es evidente que diversas situaciones —la envergadura, por ejemplo, de la acción represiva— están inspiradas en la gran huelga que culminó con la tristemente célebre matanza de la Escuela de Santa María de Iquique. Con todo esto procuraba recrear aspectos significativos de la historia social del norte de Chile e ilustrar con ello sus concepciones de la acción revolucionaria. *Actas de Marusia* es una novela de tesis casi químicamente pura y el autor es en este sentido tan poco ambiguo, que resulta alucinante, por ejemplo, hallar en el discurso ideológico de un dirigente sindical de principios de siglo, afirmaciones extraídas en forma casi literal de documentos emitidos por el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) a principios de los años 70.

Littin elaboró el guión de su película alterando sólo en detalles mínimos la novela. Fiel a la línea que ya había practicado en *La tierra prometida* se permitió aquí también algunas licencias históricas —la propia novela ya había incurrido en ellas— como esa de hacer aparecer a Recabarren en un tiempo que no es el suyo. Con ello el realizador perfeccionaba, de algún modo, las intenciones del novelista y mantenía una coherencia sin fisuras con las que él mismo se proponía.

Toda su energía se centró en esta primera etapa del exilio en el proyecto de rodaje de *Actas de Marusia*, y una vez que el Banco Cinematográfico de México aprobó el guión comenzó a buscar los lugares de filmación. Los halló en Chihuahua, en una zona con características geográficas y humanas similares a las del norte de Chile, incluidas la inclemencia del sol y la dureza del polvo que tragan ojos y pulmones. El sitio se llamaba



Santa Eulalia; había una mina de plata abandonada y allí filmaron durante ocho semanas la película<sup>11</sup>.

El resultado es desigual. El film tiene algunos de los mejores momentos del cine de Miguel Littin. Entre ellos, la calidad de la ambientación, lo que en una cinta del carácter de *Actas de Marusia* es bastante esencial. La atmósfera del poblado minero con sus casas, sus mujeres, sus asambleas sindicales; el clima que aporta la presencia de la fuerza militar represiva; la escena del tren; algunas de las secuencias de la masacre; todo ello está realizado en un nivel que no tiene paralelo en el cine chileno anterior, y rara vez en el cine latinoamericano. En determinados trozos de la película se siente que ya no se trata sólo de imágenes brillantes, de un mero ensayo visual y sonoro (la música es de Mikis Theodorakis) a medio camino entre el propósito estético y el logro conceptual; la síntesis pareciera estar virtualmente allí, a punto casi de producir en el espectador la doble sacudida, la que toca a su inteligencia y a su emoción y que caracteriza a la obra superior. Pero el milagro no se produce. Hay un equilibrio que se rompe, algo que no se logra sostener porque el realizador forzó el recurso alegórico hasta convertirlo en porfía retórica. No bastó —para citar un detalle— con mostrar que la represión era sangrienta; se juzgó necesario juntar todos los efectos que concurrían a probar que la historia de las luchas obreras es en Chile una ininterrumpida cadena de violencia, un inagotable y caudaloso río de sangre; y la intención se vuelve a la larga contra quien la ideó: el drama no llega hasta la tragedia, bordea peligrosamente en cambio, los límites de lo grotesco. En lugar de una épica poética a lo Jankso el resultado se aproxima al sensacionalismo, a la espectacularidad efectista de Sergio Leone<sup>12</sup>.

La acumulación de escenas sangrientas no le dan por esa sola razón a una historia patente de autenticidad revolucionaria, y en ese sentido *Actas de Marusia* debe considerarse como un intento de cine militante logrado sólo a medias. Los trozos mejores del film son aquellos que se ajustan a una línea narrativa clásica, sin énfasis ni excesos declamatorios. Sus virtudes se hacen más claras por oposición a las partes en que la alegoría surge en su expresión más grandilocuente, como aquella de la escena final en que la heroína salta de su humilde condición de vecina de un poblado minero de los años veinte, a la enérgica guerrillera de nuestros días que, enfundada en su uniforme verde oliva, avanza disparando, metralle-

<sup>11</sup> V. Zuzana M. Pick. «Hablan los cineastas». *Literatura chilena*, núm. citado, pág. 27.

<sup>12</sup> En algunos países la proyección de la película era anunciada con una frase publicitaria bastante ingrata: «La represión más brutal jamás filmada».

ta en mano, indicándonos cuál es el verdadero camino que debe seguir la revolución latinoamericana si quiere triunfar.

Un punto alto de la película es la actuación de Gian Maria Volonté, cuyo gran talento aparece en plena correspondencia con la capacidad de Littin como competente director de actores.

Es evidente que *Actas de Marusia* no se ve hoy con los mismos ojos que en 1976, año de su estreno. En ese instante, el debate sobre las causas de la derrota de la Unidad Popular era vivo y general y el film se insertaba claramente en esa problemática, aportando un punto de vista que no es ni ambiguo ni imparcial y que no peca tampoco por exceso de sutileza. Diez años después, es inevitable que la mirada del espectador ya no sea la misma; digamos que se ha «desideologizado» un tanto y que busca en la película significaciones acaso más profundas.

Hacia esa época Littin ha ido ya alcanzando un amplio reconocimiento internacional y se han creado las condiciones para que intente franquear la barrera y pasar a otra etapa: la del cineasta latinoamericano que aspira a atrapar en sus películas una realidad más vasta que la de su solo país, incursionando en el universo continental, y no en un nivel parcial limitado, sino con una cierta ambición totalizadora. No es casual que haya elegido para hacer su película siguiente la novela de Alejo Carpentier *El recurso del método*, que procura ser un friso general de la América Latina de las primeras décadas del siglo XX. Con el juego verbal del título el escritor señala su intención de mostrar una realidad que no tiene nada de «cartesiana»: la de una parte del continente latinoamericano —la zona de la cuenca del Caribe, principalmente— cuya historia está marcada por la presencia del Dictador. Carpentier quiso ir más allá que Miguel Ángel Asturias con su *El Señor Presidente*, que se atenía a los datos y el drama particular de la historia de su solo país, Guatemala, y al papel jugado en él por el más célebre de sus dictadores, Manuel Estrada Cabrera. El cubano imaginó un personaje mítico que tiene mucho del sátrapa guatemalteco, pero que también recoge elementos de inspiración en otras dictaduras: Juan Vicente Gómez, Porfirio Díaz, Gerardo Machado, etc. El país que pinta no es tampoco un país con nombre y apellidos, y las situaciones de su historia novelesca corresponden a la historia latinoamericana de periodos diferentes.

Littin (que, según indica la ficha técnica del film, preparó el guión con Régis Debray y Jaime Augusto Shilley) hizo una adaptación bastante fiel de la novela, en cuanto a los hechos narrados. No era fácil, por la extensión y densidad de ésta, y el resultado fue que la primera versión —con la que el realizador llegó al Festival de Cannes de 1978— era excesivamente larga. Sus productores franceses lo convencieron de que había que tener en cuenta las exigencias de la exhibición y el film fue drásticamente redu-

cido, aunque con sus dos horas y media siguió siendo todavía una película de duración considerable.

*El recurso del método*, que también ha sido exhibida con el título de *¡Viva el Presidente!* contó con medios económicos excepcionales para la norma media del cine latinoamericano. Fue el producto de la reunión de capitales franceses, mexicanos y cubanos, y todo ello permitió que Littin pudiera trabajar en grandes escenarios y con un despliegue importante de masas de actores y extras. Quedaba lejos el tiempo en que *La tierra prometida* era criticada negativamente por algunos porque, a causa de la escasez de medios con que había sido rodada, las escenas que exigían grandes movimientos de masas (que el film no pudo mostrar) carecían de credibilidad y fuerza.

Littin pudo así realizar una película que muestra algunos de sus talentos mayores, pero que señala también que la tendencia a ciertos excesos retóricos puede hacerse más grave cuanto más cuantiosos sean los medios materiales de que se disponga.

Lo más sobresaliente de *¡Viva el Presidente!* es el propio «Presidente», en virtud de la actuación de Nelson Villagra, que hizo aquí uno de los mejores papeles de su carrera. Su elevado rendimiento tiene un doble origen: su propio talento como actor y su creciente compenetración con un realizador que lo dirige con indudable sabiduría. Pero a pesar de la nobleza de la interpretación, el personaje como tal pierde pie por momentos, se le siente lejos del aura mítica —entre realista y mágica— del dictador en la novela. Sufrir así en su caracterización y se resiente también la historia, que se insinúa por momentos marmórea, fácilmente espectacular, con una épica un tanto estereotipada en medio de panoramas de una latinoamericanidad algo apresurada y hasta tópica. Sin perjuicio de que el film contenga partes de un nivel memorable, como las escenas del carnaval habanero.

*El recurso del método* hizo presentir a un realizador capaz de convertirse en algo así como el *cineasta latinoamericano* por antonomasia, en cuanto inventor de imágenes con un cierto aliento de epopeya, construidas alrededor de temas que trasuntan las aspiraciones históricas más profundas de un Continente convulsionado por necesidades violentas de cambio. Se intuía que su cine podía llegar a tener por su ambición y alieno una altura hasta entonces inédita en la cinematografía de nuestros países. Alguien que había surgido como un heraldo cinematográfico del ideario de la Unidad Popular chilena, se insinuaba como el intérprete posible del cuadro más amplio de la vida y vicisitudes de una América Latina en ebullición<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Llama la atención la dureza con que la revista francesa *Cahiers du Cinéma* calificó la



CG Coger este camino conllevaba, por cierto, algún riesgo. Podía ocurrir, por ejemplo, que se eligiera la salida hacia «lo latinoamericano» por una vía exterior en que la esencia bien podía estar dada sólo por el rótulo o por el prestigio del rótulo. Haber filmado una novela de Carpentier le había hecho decir a alguien que Littin llevaba trazas de convertirse en el «cineasta del boom», por aquello de haber elegido la realización fílmica de obras de los escritores hispanoamericanos mayores. Es lo que parecía confirmar su película siguiente, *La viuda de Montiel*, inspirada en un cuento de Gabriel García Márquez.

Realizado en 1979, este film pasó con más pena que gloria. Aunque en algunos festivales se cumplió con él esa suerte de rito obligatorio que llevaba —durante cierto tiempo— a que las películas chilenas fueran invariablemente premiadas, la verdad es que fue recibida por la crítica, y no sin razón, con cierta indiferencia.

La atmósfera garciamarquiana sólo ha podido ser trasladada al cine en sus aspectos más epidérmicos. Ni Ruy Guerra en su *Eréndira*, ni Francisco Rosi en *Crónica de una muerte anunciada* han logrado penetrar en la entraña mágica, en la esencia misteriosa del mito que está en la raíz del genio de la obra del colombiano. Todos los intentos que conocemos se han quedado en la exterioridad, en la desmesura cuantitativa, en cierto énfasis visual que puede hacer suntuoso el escenario físico, pero que no dice mucho sobre el ímpetu subterráneo de los anhelos y de las pasiones. Con *La viuda de Montiel* fue exactamente eso. La película tiene indudables méritos de ambientación: el encanto de un pueblo rural latinoameri-

---

película. No es que pensemos —en absoluto— que la opinión parisina deba seguir siendo, como en otros tiempos, la que legitime la vigencia de nuestros productos culturales; pero sí nos interesa subrayar el cambio que se produjo en pocos años en el mundo intelectual francés. Los ímpetus izquierdistas que había desencadenado mayo del 68, daban paso a una derechización creciente, y la revista citada había cambiado totalmente su fisonomía en el transcurso de cortos años. No más fascinación por la revolución cultural maoísta y por el cine del Tercer Mundo, adiós al entusiasmo desbordante por el «cine de la resistencia» chileno. Quienes habían dedicado un dossier entero a *La tierra prometida* reservaban ahora apenas quince líneas llenas de maldad y sarcamos a *El recurso del método* (*Cahiers*, n.º 290-291, julio-agosto de 1978).

El hecho no debe ser pasado por alto, porque Francia fue en los años inmediatamente posteriores al golpe militar, una caja de resonancia importante de la producción fílmica de los exiliados chilenos. Allí produjo sus películas Helvio Soto y, desde luego, Raúl Ruiz, y los Festivales de Cannes y Biarritz fueron importantes plataformas de lanzamiento de algunos de los films de Littin y de Patricio Guzmán. Digamos, de paso, que en 1978 —año que estamos específicamente citando— Ruiz presentaba su film *La hipótesis del cuadro robado*, cinta que de algún modo encarna la acentuación de un cambio en su cinematografía, y que *Cahiers* nominaría después como una de la diez mejores películas de la década del 70.

cano (Tlacotalpán, en el estado mexicano de Veracruz, que Littin hizo pintar entero —según cuentan— para los fines de la filmación), que nos transmite el embrujo del color y de las formas de un paisaje rural latinoamericano. Ayuda en esto la dirección de cámara de Patricio Castilla, quien supo además fotografiar a la protagonista, Geraldine Chaplin, como hasta entonces ningún camarógrafo anterior lo había conseguido. Pero de la taumaturgia y la alquimia secreta de García Márquez no hay casi nada.

Littin habría de llegar al sitio más alto como realizador, filmando una película en que fundía con bastante fortuna el tema de la revolución sandinista de Nicaragua con el mito del niño campesino que quería volar, extraído de una novela chilena.

La película es *Alsino y el cóndor*, rodada en 1982, y la novela es *Alsino*, del escritor Pedro Prado, que casi todos los niños chilenos conocen porque suele formar parte de las lecturas escolares obligatorias.

Alsino es un muchacho que quedó baldado cuando, intentando volar, se lanzó ciegamente desde lo alto de un árbol. Prado, poeta y rico propietario rural, cuenta la historia haciendo circular por ella una corriente de irrealdad y fábula; jamás pudo imaginar que su narración pudiera mirarse desde una perspectiva que él, por razones ideológicas y de extracción de clase, no era verdaderamente capaz de entrever. Lo que prueba, una vez más, que la verdadera obra de arte tiene siempre más lecturas que las que su propio autor pueda haber concebido.

Littin cuenta las motivaciones que lo llevaron a la realización de la película. He aquí un extracto de su explicación:

«Hace años, cuando era adolescente, leí la novela de un niño que quería volar... Pasaron los años y esa historia continuaba viviendo en mí, fundiéndose en el tiempo con mis propios sueños. Hace dos años fui a Nicaragua. El país había vivido una larga guerra y ahora uno se encontraba con sonrisas de esperanza. Niños adultos con la firmeza de quien ha soñado y ha sabido cumplir con su sueño... Hurgué en los documentos, hablé con los dirigentes, con sus jóvenes combatientes, hombres sencillos, comandantes de la vida, y apareció claramente, entre soldados y "guardias nacionales", la imagen y presencia del asesor militar con nombre y nacionalidad: el Cóndor, más que símbolo, constancia incontestable de la intervención. Y así nace el film, múltiples voces e imágenes entrecruzándose en la memoria, hasta conformar la historia. Todos los tiempos de un verbo conjugado a través del testimonio, la memoria intemporal de un niño: Alsino buscando realizar su sueño a través de un irrefrenable destino colectivo». (Parra, pág. 89).

El cineasta trabaja con la dramaturga chilena Isidora Aguirre y traslada la idea del personaje de la novela al mundo, completamente diferente

de la realidad rural chilena de los años treinta, de la revolución sandinista, cuidando no perder la respiración poética que se manifiesta con la presencia del mito. (En el guión colaboró también el mexicano Tomás Pérez Torrent).

Así nace *Alsino y el cóndor* que Littin filma íntegramente en el pueblo de Ticuantepe, en el sur de Nicaragua, en un valle rodeado de montañas. Compone, con muy pocos actores profesionales, una parábola que coloca la perspectiva de la revolución en una épica sin estridencias. Sin tintas gruesas ni altisonancias, la sonrisa de Alsino, cuando dice llamarse Manuel —es el momento en que va a partir a la guerrilla y en que sonríe por primera vez desde el comienzo de la historia— pasa a ser un signo de la ruptura histórica próxima, más vigoroso y elocuente que el flamear de cien banderas rojas.

La película fue hecha con bastante menos recursos que sus tres películas anteriores, pero, no obstante, cala más hondo que éstas; gana en intensidad lo que tal vez no pueda conseguir en espectacularidad (según el propio realizador, el presupuesto de *Alsino* es incluso inferior al del *Chacal*). Más modesta y sin ostentación mayor, consigue con más eficacia y emoción lo que ha sido uno de los propósitos dominantes de Littin: transmitir su convicción de una América Latina enfrentada a cambios revolucionarios ineluctables. La relación individuo-drama social está planteada en *Alsino y el cóndor* de un modo que facilita el acercamiento sin compulsión a lo segundo. La palabra ya no la tiene, de modo preeminente, el barroquismo de la imagen de la violencia, sino la vehemencia y ternura de un personaje, más la vasta trastienda no explicitada de un mundo de situaciones sabiamente sugerido.

Se trata de un film de plena madurez.

Lo último que ha hecho Littin es *Acta general de Chile*, una tetralogía documental de cuatro horas de duración, que ofrece algunos aspectos de la vida de los chilenos bajo la dictadura y recrea ciertas zonas de la historia política y social del país.

Mostrada inicialmente por la Televisión Española —que colaboró en los tramos finales de su producción— el film ha sido exhibido en diversos festivales en medio de una cierta expectación. Han contribuido a ello diversos factores, el más importante de los cuales fue la publicación, en forma más o menos simultánea con las primeras proyecciones de la cinta, de un libro de García Márquez en que cuenta como fue filmada la película en el interior de Chile. El texto había sido previamente publicado en forma de entregas semanales en una decena de diarios de gran circulación en diferentes países de lengua española. Como todo lo que escribe el premio Nobel colombiano, la obra tuvo un éxito fulminante, y represen-

tó para *Acta general de Chile* un privilegiado punto de apoyo para su lanzamiento mundial, sin paralelo en la historia del cine latinoamericano<sup>14</sup>.

Otro factor fue el clima que se vivió en Chile en 1986—año de presentación de la película—y la repercusión que tuvieron en el ámbito internacional algunos de los acontecimientos que ocurrieron en el país. Anunciado por algunos como «año decisivo», en él se produjo el atentado armado contra Pinochet, lo que volvió a llevar el tema de Chile al primer plano informativo en los medios de comunicación de todas partes.

El que se anunciara como un film hecho en Chile en la clandestinidad no podía dejar de atraer la atención del espectador. En realidad sólo tres cuartas partes de él—de lo que aparece en la pantalla—corresponden a tomas efectivamente realizadas en el interior, y de éstas, únicamente la mitad fue filmada directamente por el realizador. Por lo demás, la mayoría de estas escenas no corresponden por su carácter a lo que puede denominarse, con entera propiedad, como «cine clandestino»<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> El texto—cuyo título es *Aventura de Miguel Littin clandestino en Chile*—apareció íntegramente en *El País* de Madrid, *La Jornada* de México, *El Espectador*, *El Heraldo* y *El Mundo* de Colombia, entre otros diarios de lengua española, y en las revistas *Análisis* de Chile y *Bohemia* de Cuba. Versiones resumidas se publicaron en *Le Nouvel Observateur* y en revistas italianas, alemanas y norteamericanas.

El libro fue publicado simultáneamente en ediciones de varios centenares de miles de ejemplares en Madrid, Buenos Aires, Bogotá y México. Hacia mediados del 87 habían aparecido ya varias traducciones en otras lenguas.

<sup>15</sup> La historia de este cine realizado en condiciones más o menos clandestinas o de franca clandestinidad es más larga de lo que suele suponerse, y no empezó, desde luego, con el film de Littin. Comenzó cuando apenas se había iniciado el régimen que nació con el golpe militar. Son conocidas las experiencias de la pareja de documentalistas Heynowski y Scheumann, que en 1974 llevaron a sus equipos de filmación al país con documentación falsa y lograron filmar, entre otras cosas, la vida en el interior de los campos de concentración de Chacabuco y Pisagua. Pocos años después, el cineasta español José María Berzosa filmó por cuenta de la televisión francesa *Chili-Impressions*, un documental en cuatro capítulos de una hora de duración cada uno. El realizador pudo entrevistar en sus propias casas a los cuatro miembros de la Junta Militar, hazaña que después, que sepamos, no ha vuelto a repetirse. En 1978, cineastas anónimos filmaron las primeras escenas de manifestaciones callejeras, y algunas de ellas fueron montadas en el film titulado *Carta de Chile*, que llevara a París ese mismo año el cineasta Marcos Galo. Ese mismo grupo anónimo que nunca ha aceptado identificarse sino como Colectivo Cine-Ojo, realizó el trabajo de rodaje que permitió en 1983, hacer el montaje de *Chile, no invoco tu nombre en vano*, que recoge las imágenes esenciales de las grandes protestas callejeras de aquel año. Ese mismo 83 hay, varios otros ejemplos más de cine realizado en condiciones clandestinas o cercanas a la clandestinidad: el film denominado *Fragmentos de un diario inacabado*, de Angelina Vázquez, *Los muros de Santiago*, realizado por un equipo francés con un guión preparado por Carmen Castillo, y los documentales *Así golpea la represión* y *Rebelión ahora*, filmados por Rodrigo Gonçalves por cuenta de las televisiones sueca y alemana occidental, respectivamente.



Como quiera que sea, *Acta general* representa uno de los puntos culminantes en el ejemplar esfuerzo de un cine documental que, en todos estos años, ha luchado por ilustrar en imágenes la denuncia del régimen de Pinochet. Por las razones exteriores a ella ya mencionadas, tal vez sea la película de este género que haya obtenido la mayor notoriedad. Gracias a estos factores es probable que ninguna otra producción cinematográfica haya tenido un impacto tan violento de rechazo en el ánimo de las autoridades chilenas. Deben haberse sentido realmente burladas y sometidas al ridículo público, como para que hayan decidido, por ejemplo, la quema de quince mil ejemplares del libro de García Márquez acordada en noviembre de 1986 por la autoridad militar del puerto de Valparaíso<sup>16</sup>.

*Acta General de Chile* contiene muchas buenas imágenes. Littin no es documentalista, de modo que lo mejor de su película son aquellas secuencias que apoyan una narración en que la intención subjetiva —subrayar la emoción que vive un exiliado en el encuentro con lo propio después de muy largos años de ausencia— logra obtener un verdadero e intenso lirismo: los cerros de Valparaíso, la pampa salitrera, los mares de Concepción en la zona carbonífera. La parte propiamente de documental político tiene menor interés, tal vez porque incide en situaciones ya muy vistas. Salvo el capítulo final dedicado a Salvador Allende, que está íntegramente realizado con materiales de archivo, con excepción de ciertas entrevistas que fueron hechas fuera de Chile. Un crítico español ha dicho de este capítulo que «es una de las piezas cinematográficas más convulsivas, más vibrantes y mejor compuesta de la historia del cine documental»<sup>17</sup>. Lo cierto es que no se había hecho hasta ahora una semblanza más acabada del presidente chileno. Teniendo en cuenta que con el paso de los años su figura se irá inevitablemente agigantando, es evidente que la importancia de este episodio filmico se hará cada día mayor, hasta el punto de que quizás llegue a ocurrir, como ya alguien lo ha insinuado, que su autor deba independizarlo de los otros tres capítulos.

A partir de 1983, en que se producen, según veremos más adelante, importantes cambios cualitativos en la situación política, social y cultural chilena, se puede decir que no hay virtualmente acontecimiento importante de la vida del país que no haya quedado registrado en imágenes. Desde entonces hasta ahora se ha hecho un esfuerzo admirable en el terreno de la filmación informativa y de denuncia, hecho las más de las veces en condiciones muy difíciles y con recursos ínfimos. De eso intentamos dar cuenta en un capítulo posterior. El proceso culmina los años 85 y 86, en que, con el apoyo de una infraestructura exterior considerable y aún excepcional, se producen *Acta general de Chile* y *En nombre de Dios*.

<sup>16</sup> V. Volodia Teitelboim. «Auto de fe». Revista *Plural*, segunda época, n.º 187, México, abril de 1987, págs. 50-52.

<sup>17</sup> Vicente Molina Foix. *El País*, Madrid, 29-VII-86.

*Acta general de Chile* representó el reencuentro de Littin con su país. Él mismo estuvo allí de cuerpo presente, y además está la temática nacional que el cineasta había momentáneamente extraviado desde *Actas de Marusia*. Se enfrentaba otra vez con ella en algunos de los aspectos que siente más cercanos a su sensibilidad, ya que aparte de sus convicciones políticas, que nunca ha dejado de reiterar en sus numerosas entrevistas, él no ha escatimado la afirmación expresa de ser sensible a ciertos hechos concretos: «Me emocionan las marchas —ha dicho— me emocionan las multitudes y las banderas rojas»<sup>18</sup>.

El impacto mundial de *Acta general* ha reavivado el interés de la Televisión Española por continuar una labor conjunta con Littin. Ha surgido así un ambicioso proyecto: filmar una serie de varias horas sobre la vida del héroe nicaragüense Augusto César Sandino. La magnitud del plan ha obligado a buscar el apoyo de otras corporaciones, habiéndose logrado ya el del Canal 4 de Inglaterra<sup>19</sup>. Cuando cerramos la redacción de este libro, trabaja en el guión un equipo integrado por diversas personas, entre ellas el propio Littin y el crítico español Ángel Fernández Santos.

Con esto queda otra vez postergado un proyecto que el cineasta acaricia desde hace algún tiempo y que ha ido incubando conforme avanza su madurez como artista y como hombre: rastrear en sus raíces personales más lejanas y filmar una historia inspirada en el periplo vivido por sus an-

---

<sup>18</sup> «Orientación y perspectiva del cine chileno». Mesa redonda realizada en el Festival Internacional de Moscú con participación de ocho cineastas y escritores chilenos. *Araucaria de Chile* n.º 11, Madrid, 1980, pág. 135.

<sup>19</sup> Realizador de películas por lo general bastante caras, Littin tenía que encontrarse en algún momento con la televisión como válvula de escape para poder continuar con su trabajo. El eco considerable que obtuvo su *Acta general* ha facilitado las cosas, y de hecho, aunque de esta película estuvo prevista una versión reducida de dos horas para su proyección en salas de cine, lo más probable es que esto nunca se producirá, y la película estará destinada a ser única y exclusivamente una obra de televisión. Littin entra así en un circuito que empieza a ser inexorable en el destino de muchos cineastas. Algunos se alegran de ello, como Juan Antonio Bardem —el célebre realizador español de *Calle Mayor* y *La muerte de un ciclista*— que declara que después que supo que el episodio que le tocó preparar para una serie televisiva dedicada a dramatizar ciertos crímenes célebres, fue visto por varios millones de espectadores (más que la suma de todos los que habían visto sus películas anteriores en todos los países donde fueron proyectadas) decidió que el futuro del cine está en la televisión. Otros no están tan seguros de ello. No sin razón, muchos analistas del fenómeno han reflexionado sobre los riesgos que tiene para el cine como arte un crecimiento del *consumo* en desmedro del *ver*, el *contemplar* una película, realidad hasta ahora intransferible en cuanto a patrimonio de la sala cinematográfica. El consumo televisivo, fuera de todo lo que conlleva como «degradación de la mirada», multiplicará tal vez los espectadores pero no la *memoria*, con perjuicio del papel que juega el realizador y el sitio que esto le ha permitido ganar en el recuerdo del espectador.

cestros griegos maternos —los Cucumides—, antes de llegar a Chile y luego, ya en él, a partir de su implantación en el país. Alcanzó a bautizarla provisoriamente, *El viajero de las cuatro estaciones*, y hasta estuvo a punto de comenzar la filmación. Pero por el momento es apenas una película que se mantiene en el mundo de sus sueños.