

REVISTA DE CINE

ENFOQUE

Nº1

PRIMAVERA 1983

\$100-
IVA INCLUIDO

**Luis
Buñuel**

**Raúl
Ruiz**

**Glauber
Rocha**

**El cine visto por...
García Márquez**

**Entrevista a
Cristian Sánchez**



No cabe duda que la sorpresa fue grande en el ambiente cinematográfico: Raúl Ruiz, el realizador chileno radicado en París, acababa de ser galardonado con un "premio" especial, recibido por pocos cineastas en la historia del cine mundial. Cahiers du Cinéma, la mística revista de cine francesa, representativa del nivel más avanzado entre la crítica francesa, venía a dedicar un número entero a Ruiz. Homenaje sin duda, al cineasta "francés" más importante del momento, el único que está planteando líneas renovadoras en un arte reducido a un grupo de grandes clásicos (Rohmer, Bresson, Godard), pero que ha sido escaso en nuevos autores.

Ahora ha nacido una nueva figura dentro del cine francés, y este hecho ha sido confirmado con el premio "Perspectivas del cine Francés" otorgado a Ruiz en el último festival de Cannes, por su película LAS TRES CORONAS DEL MARINERO, y también, seguramente, como recompensa a toda la incalculable labor desplegada en París durante los últimos años en contribución al engrandecimiento del cine galo.

A manera de homenaje a Raúl Ruiz, y con el objeto de difundir la obra de nuestro cineasta entre los aficionados chilenos, hemos traducido el prefacio del número especial de la revista Cahiers, escrito por el redactor en jefe, Serge Toubiana, y titulado "el caso Ruiz", y también hemos traducido y seleccionado parte de las más importantes respuestas concedidas a esa misma revista, en una larga y fascinante entrevista.

EL CASO RUIZ

por Serge Toubiana

Un número entero (aparte del voluminoso "cuaderno crítico" que nos impone de la actualidad cinematográfica de este mes) consagrado a un cineasta, eso no se veía desde hacía tiempo en los "Cahiers". Recordamos sí, el especial Eisenstein en 1971, el número 300 de Godard, "los Ojos Verdes" de Marguerite Duras, y los "fuera de serie": Welles, Syberberg, Pasolini, o Hitchcock.

Ahora es el turno de Raúl Ruiz, el cineasta más prolífico de nuestro tiempo,

CAHIERS DU CINEMA

RAOUL RUIZ



NUMERO SPECIAL 345 MARS 1983 23 F

PORTADA CAHIERS DU CINEMA DEDICADA A RAUL RUIZ

po, aquel cuya filmografía es (casi) imposible establecer, por lo diversa y multiforme que resulta ser su producción desde hace veinte años. Raúl Ruiz, un cineasta que navega entre Lisboa, Rotterdam y París, lejos de su lugar de partida, Santiago de Chile, donde no se siente a gusto para vivir.

Es un cineasta cuya manera de producir es de una elasticidad sin igual: desde un pedido para televisión a pequeñas producciones regionales o locales (en el extranjero o en Francia), siempre manteniendo una actividad casi regular en el INA (Instituto Nacional Audiovisual), donde él hace funcionar un mini-laboratorio de "nuevas imágenes", como lo hacía Méliès, por ejemplo

Todo el cine de Ruiz es un cine "torcido", porque es visto a través de curiosos prismas, siempre desnaturalizando la perspectiva clásica: un cine de "tuerto" (que es el título de una de sus películas). Así como cada plano ruiziano lleva una marca, una cifra, o un secreto (un poco como Welles, y los más grandes), una torsión, él propone ejes de toma de vista imposibles, utilizando todos los trucos, la banda sonora a su vez, no se queda atrás. Es polifónica, multilingüe, resuena con tantos acentos diferentes como co-producciones o personajes hay en la ficción.

En el cine de Ruiz las lenguas cohabitan, se yuxtaponen. Pero sería un error considerar a Ruiz sólo como un

cineasta formal, ya que cada una de sus películas está llena de historias. A menudo divertidas, otras más alambicadas, todas relacionándose una tras otra.

Y de golpe, cada película es un laberinto, propone un juego (corresponde al espectador ser tan cómplice y lúcido como la película misma que ve), una historia que se despliega hasta el infinito; una "opacidad" propia a aquellas "ficciones de exilio".

Ruiz es un cineasta moderno y que además innova, dentro del mismo movimiento renovador, con esa antigua práctica de los trucos operados en el acto mismo de rodar; él ha elaborado unas alianzas, complicidades habría que decir más bien, con operadores como Henri Alekan y Sacha Vierny, quienes, gracias a sus largas experiencias en el cine de la magia (pensamos inmediatamente en Cocteau), conocen todo sobre esas cuestiones...

Dentro del cine francés contemporáneo, el pequeño grupo que gravita alrededor de este mago que provoca la agitación de las sombras, y habla todas las lenguas al interior de una sola; ese grupo pasa a ser uno de los sectores más vivos del momento. La retórica ruiziana es bella, cultivada, perversa, lo tememos, pero sobre todo muy alegre, jamás quejumbrosa. Nos saca de una "cierta morosidad" francesa haciendo escuchar simplemente otro sonido de campana.

Era natural entonces, que le rindiéramos un homenaje con este número

(Cahiers du Cinéma, Marzo, Nº 345, París, 1983)

CUESTIONES SOBRE EL LENGUAJE DEL CINE

Sí, hay algo excepcional dentro de mi trabajo, y es la forma en la que filmo mis películas. Son películas hechas para la televisión (lo que los franceses llaman télé-films), películas de las cuales todo el mundo se siente perfectamente irresponsable. Son filmes que normalmente se pasan después de almuerzo, a veces no se pasan, y a veces se transmiten en el verano, a las once de la noche...

Para dar un ejemplo muy simple: en Francia se hacen muchas películas en blanco y negro y en color. Yo hice eso mismo en el caso de LAS TRES CORONAS DEL MARINERO (1): el presente de la película lo filmé en blanco y negro, el pasado lo hice en colores, pero por supuesto se podía

haber hecho a la inversa. En el caso de mi otra película EL TECHO DE LA BALLENA (2), hay pasos que van del blanco y negro al color, según íbamos teniendo necesidad de hacerlo. En todo caso no busqué una regla general y rígida para efectuar estos cambios.

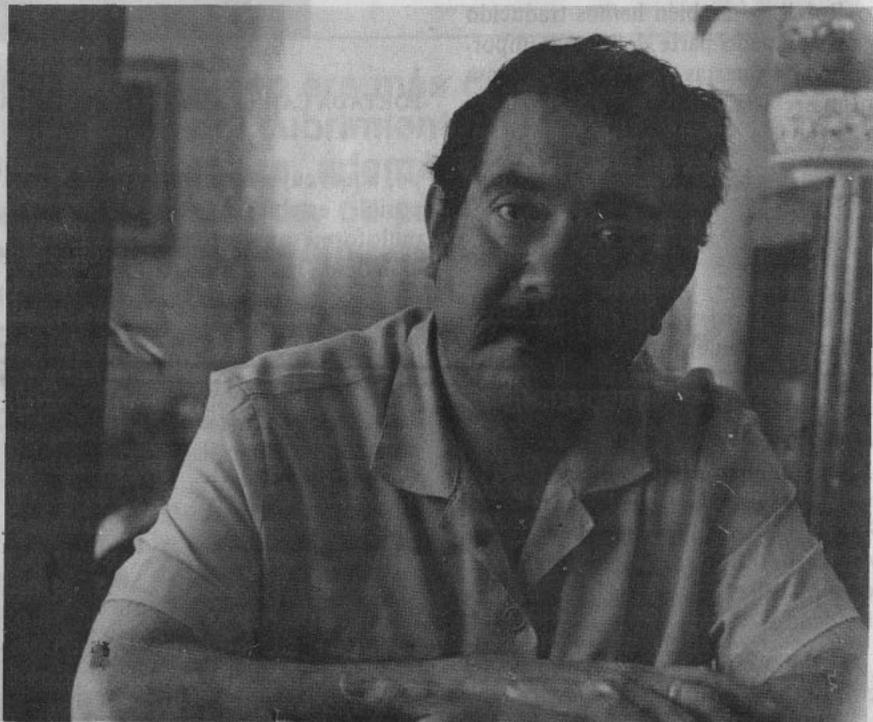
Si se tiene la necesidad de filmar un plano en color, se hace en color sin tratar de producir efectos gratuitos dentro del asunto. De esa manera un espectador común, puede ver dentro de una película cuatro o cinco tomas en color y dos en blanco y negro y eso sin ser una experiencia traumatizante... porque habrán verdaderas razones para usar esos elementos.

Por ejemplo, al final de la película, puse dos tomas en color, porque corría la sangre, ¿se dan cuenta? Y porque además hay otros sucesos que acontecen en la película y que guardan estrecha relación con lo que es el color. Ahora bien, si es que hay una atmósfera de libertad en mis películas, esta consiste en una "especie de irresponsabilidad", sobre todo al principio del rodaje, situación que es convenientemente aprovechada después...

LA DISTRIBUCION DE SUS PELICULAS

Mis películas son poco vistas hasta el momento, pero están ahí, existen. Me pregunto si es que hubieran podido existir si mis anteriores filmes hubieran sido vistos, analizados... y sobre todo si al verlos, los hubieran considerado

RAUL RUIZ EN SANTIAGO



"no comerciales". Mis primeras películas no eran comerciales, siempre fueron más que nada experiencias... pero como nunca fueron verdaderamente mostradas, no se podría afirmar bajo ningún concepto de que mi cine no sea comercial.

LA PRODUCCION

Yo estaba bastante exasperado con la vida parisina, y fue entonces cuando leí una frase de Wagner que decía: "Hay que ir siempre a París, pero luego largarse de allí, porque en París no se puede hacer nada serio". Me dije a mí mismo que había que hacer entonces como Wagner, pero como no soy alemán, el asunto se pone bastante difícil para mí.

Me dije entonces, que para personas como las del tipo de Wagner, quiero decir autores que preparan una obra que desean controlar por completo, París no era un buen lugar, ni mucho menos cualquier país latino. Por el contrario, si en lugar de ser Wagner, se es más bien Donizetti, es decir, si se le entrega un trabajo muy difícil a cada persona durante una producción, todo el mundo estará más feliz...

Bueno, en este caso, yo fui más bien Donizetti (LAS TRES CORONAS DEL MARINERO). Por ejemplo, tú vistes esa secuencia donde la luz cambia durante la toma, bueno ahí, habían dos eléctricos que tuvieron que concentrarse durante la toma.

Deben efectuar hazañas durante la filmación, todo el mundo incluido, los maquinistas, los fotógrafos, y los actores, por supuesto, a los que a veces les toca decir parlamentos muy largos y deben moverse bastante durante una toma.

Ese sistema, durante el rodaje del TUERTO(3) lo aprendí indirectamente. Esa fue una película que realicé durante los week-ends, con gente con quien yo trabajaba durante la semana también, y la única manera de pagarles algo, en el caso de los actores por ejemplo, era hacerles hacer cosas difíciles, algo que les permitiera demostrar sus verdaderas capacidades.

Lo mismo sucedía con las técnicas en general... de esa manera las cosas comenzaron a caminar perfectamente...

FOTOGRAFIA, ILUMINACION, ACTUACION.

Normalmente cuando hago una película, muestro fotos, pinturas al director de fotografía, al operador y a los actores para tener un punto de partida concreto. A veces, me equivoco. Por ejemplo en LAS TRES CORONAS DEL MARINERO, le había dicho al actor Jean-Bernard Guillard (4), que debía hacer ciertas cosas como las hacía Jean Gabin. Bueno, parece que en ese detalle yo me equivoqué.

Me dí cuenta de que eso no hay que decírselo jamás a un actor; porque comienzan a imitar, y se sienten muy molestos a causa de eso. Lo mismo me pasó con Vierny(5), al que le pedí que me hiciera la fotografía de LAS TRES CORONAS DEL MARINERO parecida a la fotografía de LA BELLA Y LA BESTIA(6) y así fue como vimos juntos la BELLA Y LA BESTIA. Me dijo que yo debería haber contratado a Alekan(7) y desde entonces trabajo con uno o con el otro. Durante ese tiempo aprendí algunas cosas: tanto Vierny como Alekan, estaban en una especie de "jubilación" forzada, ya que otro tipo de iluminación se había puesto de moda, y ellos hacían una fotografía que se podría decir que no estaba en absoluto "con la moda" y además, que era considerada muy cara, porque requería de mucho tiempo para instalarla en las filmaciones.

... Pero en la medida en que se comprende el sistema de una película a las que estaban acostumbradas a trabajar Alekan, pienso que esa iluminación era más bien rápida. Sobre todo si se practica ese tipo de montaje donde

se toma en cuenta en el primer plano, el plano de conjunto y el movimiento de cámara, y uno puede hacer las tres cosas con la misma luz y cambiarla con los movimientos de ángulos. Aprendí también que rodar en exteriores no era más fácil y rápido, ya que Alekan ilumina mucho más en los exteriores que en los interiores...

LA TECNICA

Bueno, en relación a la técnica, me siento fascinado por la técnica como todas las personas del tercer mundo, todas esas maquinitas me atraen mucho...

MANIPULACION DE LA NATURALEZA

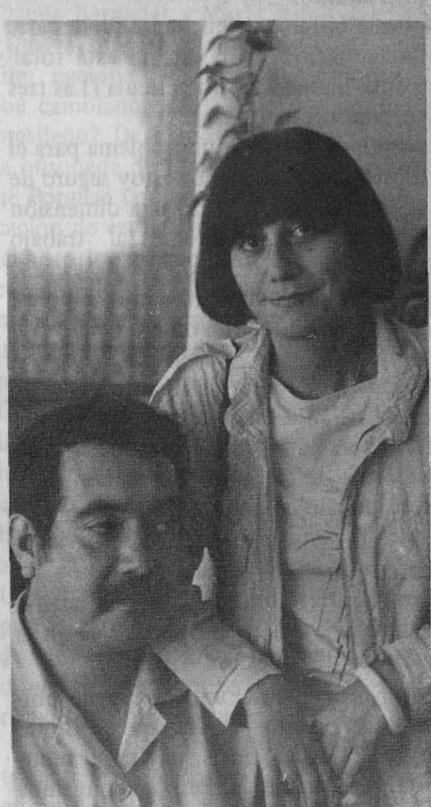
... Alekan se ríe de la naturaleza, si ella no está bien para él como para filmarla en determinado momento, la cambia inmediatamente. Evidentemente, siempre se respeta el milagro, pero el milagro más la experimentación, pueden dar a veces resultados que tienen que ver con lo que hizo el neo-realismo, sobre todo si se utilizan efectos no simplemente decorativas, sino como el tema mismo de una película. Si un cambio de luz sirve para mostrar alguna cosa, incluso si esto no tiene una justificación aparente, se puede hacer...

Por ejemplo, a Alekan le gusta mucho ese ejercicio que consiste en cambiar la luz de los rostros, y es lo que hizo en EL TECHO DE LA BALLENA.

Las cuatro maneras de iluminar un rostro, es un ejercicio de escuela de cine, él hizo seis... De esta manera, los eléctricos comienzan a cambiar la luz durante las tomas con distintas velocidades. La actriz también cambió entonces: si se provocan cambios de expresión en el campo de la luz, hay momentos en que eso aparece como una intervención abusiva y otras, donde se produce una especie de milagro, en el sentido baziniano(8) de la expresión.

RETORICA FILMICA

Y es cierto que podrían ser reprochados de gratuitos esos ejercicios de retórica... pero no son caros, en todo caso. No sé si tendría que defenderme frente a esas acusaciones. El gusto por la cita, por ejemplo: utilizar las citas y acumularlas hasta que florezcan, es un procedimiento barroco. Góngora se defendía cada vez que se le decía



RAUL RUIZ Y VALERIA SARMIENTO

cosas como "no comprendemos por qué citas...", y él respondía: "...pero si trabajo con materias nobles, está Horacio, Virgilio..." se defendía así, como contra la Inquisición.

TIPOS DE ENCUADRES

Hace poco descubrí el dibujo animado, y sobre todo cierto manierismo de Milton Caniff. Hay cuatro o cinco ejes, digamos por capítulo, pero para mí eso es muy poco... Primero, porque tenemos una cuestión teórica que resolver, ¿acaso la tierra, el mundo de la visión, es plano o redondo? Si el neo-realismo tiene razón sería necesario que fuera plano, eso justificaría entonces el eje Hawks, cuando filmaba los rostros, "a la altura del hombre", por lo tanto, hace falta un encuadre donde se respete la planitud de la tierra, en el terreno donde se representan las escenas.

La cosa marcha cuando se trata por ejemplo de combates, como en los Westerns, por ejemplo...

Y en el caso de Milton Caniff, hay una especie de esfera visual en la cual se tiene la posibilidad de desplazar la cámara por miles de lugares, y también donde hay una especie de esfuerzo por descifrar cada uno de los distintos encuadres...

Yo me decía que sería bueno hacer una película en que ese esfuerzo

por descifrar cada encuadre fuera parte de la ficción, pero eso no está totalmente logrado en mi película (Las tres coronas del marinero).

Bueno, ese es un problema para el futuro... pero al menos estoy seguro de que eso le habría dado una dimensión absolutamente diferente al trabajo cinematográfico...

Hay procedimientos muy simples, como el de poner un objeto delante de la cámara, es lo que hacía Sydney J. Furie(9), pero se burlaban mucho de él en los años cincuenta, y era porque la historia que filmaba era lineal y no a forma, lo que producía un contraste considerado como cómico...

Yo pensé que era necesario hacer una película en la cual la historia no fuese lineal, donde se tome en cuenta la esfera visual, y uno se ubique en la periferia de esa esfera visual.

Normalmente uno no puede ubicarse al exterior de las cosas, porque están las calles, París, en fin, el mundo... hay una fuga. Pero, supongamos que estamos ubicados detrás de esa ventana, por lo tanto, se hace lo que hacían los neo-realistas, en el sentido de que uno se ubica no-cómodo; lo que también criticaba los neo-realistas era la alternativa montaje hitchcockiano o montaje hollywoodense: lo resolvían poniéndose desde el punto de vista de Dios...

NARRACION FILMICA

... en mis películas hay un narrador y hay algo que en la versión que ustedes vieron no está, y son los fundidos encadenados. Muchos fundidos encadenados que juegan con el narra-

dor, es la posibilidad de cambiar de lugar, de espacio.

El punto de partida es más bien banal. Alguien dijo que los fundidos encadenados, y que la voz en off en una película eran elementos que permitían hacer lo que uno quisiera dentro de la compaginación...

Partir de un no-lugar narrativo. Hay malentendidos en la narración cinematográfica —es una enfermedad sobre todo dentro de la narración francesa— y entre esos hechos está el problema del espacio...

Un amigo me decía que el 80% del esfuerzo del cine francés consistía en discutir si la corbata estaba más abajo o más arriba: en el fondo problemas de continuidad, establecer los hechos dentro de una escena, y eso quiere decir establecer una continuidad, un espacio único. Por lo tanto, si se tiene deseos de cortar, ya no se puede mantener un espacio único.

Esas contradicciones son muy interesantes para mí.

Creo que ya se ha hablado de ese asunto: lo que se llama el "corte francés". Cuando se corta una escena de eje a otro, siempre hay que cortar algunos fotogramas, porque se parte del hecho de que, cambiar el lugar de la cámara implica un desplazamiento del tiempo, un ligero tiempo perdido. Los norteamericanos cortan en la imagen precisa, considerando que filman con muchas cámaras.

CINE NORTEAMERICANO

...me pregunto si los norteamericanos están conscientes de qué es lo que verdaderamente admiramos en sus

producciones... Parece que no, ya que cada vez que miramos sus manuales de construcción dramática y los guiones o cuando estudiamos los textos teóricos —hechos por gente que fabrica película en los Estados Unidos—, insisten sobre los aspectos menos importantes, aquellos que constituyen para ellos "la eficacia de una película americana".

Insisten acerca de la verosimilitud de la historia y no hay nada inverosímil que una película norteamericana...

Trabajé con un guionista norteamericano cuando hice otra cosa para Roger Corman el productor de EL TERRITORIO(10). Ese guionista me pedía cosas increíbles acerca de las motivaciones de los personajes. Es paradójico, porque yo pienso que no hay nada más esquemático en el mundo que la motivación de los personajes en las películas norteamericanas. Ese guionista me pedía la motivación primera y profunda de los personajes, por ejemplo de EL TERRITORIO, él me preguntaba cosas de este tipo: "¿cómo es posible que podamos seguir la acción de un personaje que resulta ser tan antipático?" yo le respondía, ¿quién dice que es antipático, le han visto de cerca la cara acaso? ...Me dice que no, pero que él concluye eso, porque en el guión el personaje es antipático, y agrega "gente que hace lo que hace ese personaje es gente antipática..."

Esas son cosas que en una película norteamericana no tienen ninguna importancia, y además, porque para mí todos los actores norteamericanos son por principio antipáticos, aunque

FILMOGRAFIA DE RAUL RUIZ

- | | |
|--|--|
| 1968 Tres Tristes Tigres | Colloquie de Chiens |
| 1970 ¿Qué hacer? (co-realización con Saul Landau) | 1978 L'Hypothèse du tableau volé |
| 1971 Nadie dijo nada | De grands événements et de gens ordinaires |
| Ahora te vamos a llamar hermano (corto documental) | Images d'un debat |
| La Colonia Penal | 1979 Petit manuel d'histoire de France |
| 1972 La Expropiación | Jeux |
| Los Minutereros (corto para televisión) | 1980 La Ville nouvelle |
| Poesía popular - la teoría y la práctica (corto para televisión) | L'Or gris |
| 1973 El realismo socialista | Pages d'un catalogue |
| La nueva canción chilena (corto documental) | Fahlström |
| Abastecimiento (corto documental) | 1981 Divisions de la nature |
| Palomita Blanca | Le Territoire |
| Palomilla Brava (corto documental) | L'Etat des choses |
| 1974 Dialogues d'exilés | Le Jeu de l'oe |
| Le Monde à l'envers et le corps dispersé | 1982 Le Toit de la baleine |
| 1976 Sotelo (corto documental) | Trois Couronnes du Matelot |
| 1977 La Vocation Suspendue | 1983 Voyage autour de ma chambre |

no es en último caso la simpatía lo que me hace seguir el hilo de una película...

Entrevista concedida a Cahiers du Cinéma, número 345, marzo 1983, y realizada por Pascal Bonitzer y Serge Toubiana.

- (1) Última película estrenada a la fecha de Ruiz, y premiada en Cannes con el premio "Perspectivas del Cine Francés"
- (2) Largometraje anterior a las "Tres coronas"..., rodado en Holanda.
- (3) El Tuerto (Le borgne), filme aún no estrenado de Ruiz y realizado en París.
- (4) Actor francés, protagonista de "Las tres coronas del marinero".
- (5) Director de fotografía de la mitad de la producción francesa de Ruiz.
- (6) Película francesa, de Jean Cocteau, cineasta y dramaturgo francés, y protagonizada por Jean Marais.
- (7) Director de fotografía de la otra mitad de la producción de Ruiz en el exterior.
- (8) Ensayista y teórico del cine francés, inspirador del movimiento denominado "Nouvelle vague" (nueva Ola francesa) y que lanzó figuras tales como Godard, Truffaut y Rohmer.
- (9) Realizador norteamericano.
- (10) Película de Ruiz rodada en Portugal y producida por Roger Corman.

(Traducción y Adaptación de Benjamín Galemiri)

CINE LATINOAMERICANO

"En el Perú se importan entre 400 y 500 películas al año; según las cifras de que disponemos alrededor de 400 son fracasos económicos y rinden menos que una película nacional... es un problema insoluble; nadie sabe, en ninguna parte del mundo, como hacer una película que atraiga público. La madre del cordero es otra. Si comparamos estas 400 y tantas películas extranjeras con los dos o tres largometra-

jes que se hacen al año en Perú, se comprendería que es absolutamente absurdo pensar que tres o cuatro películas van a alterar un sistema que está sostenido por casi 500 films".

(Robles Godoy, en un debate entre cineastas peruanos sobre "La verdad del cine nacional", promocionado por el diario **La República**, Lima, 28/5/83).

Antonio Llerandi, presidente de la Asociación Nacional de Autores Cinematográficos de VENEZUELA: "Hay que erradicar la censura para siempre, en este país. La ANAC tiene que impedir la censura ya sea directa o indirecta". Llerandi propone también que se luche en favor de el cumplimiento de la obligatoriedad de la exhibición de cortometrajes venezolanos, decreto que se ha echado a un lado.

Cinemateca Revista 38, la excelente publicación de la Cinemateca Uruguaya, presenta entre otros artículos y noticias, a Nikita Mikhalkov y Margarethe von Trotta, ambos con filmografías completas. En el cine que no se ve, Judit Elek. Cine en el subdesarrollo, por Paulo Emilio Salles Gomes. Discusión sobre el cine norteamericano y sobre el cine latinoamericano. Festivales de Gramado y New York. Un documento: el cine de mujeres de Alemania Federal. Crítica de los principales estrenos.

El Cine Club Buenos Aires, ARGENTINA, completó siete meses en su nueva sede social y afirmó su posición como entidad cultural libre e independiente. Durante ese período de solo 229 días pasaron por la sala principal 24.600 espectadores, que participaron en 100 funciones de cine argentino, 50 funciones de cine independiente nacional y un total de 36 funciones de cine latinoamericano, además de cine infantil y cine de 16 países. Otra iniciativa: 24 horas ininterrumpidas de cine argentino. Y más: un servicio de funciones benéficas externas a varios barrios, hospitales y escuelas.

La Embrafilme, BRASIL, acaba de publicar **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira**, de los críticos Jean-

Cláude Bernadet y María Rita Galvão. ¿Cuáles son las características de un film nacional? ¿Cómo ese concepto fue cambiando en la historia del cine brasileño? De la misma forma, ¿cómo la búsqueda de la realización de un cine Popular también implicó la modificación de este concepto en el curso de la historia del cine brasileño? Algunos estrenos importantes en Brasil: **Tormenta**, primera realización del cineasta italiano ahora en Brasil, Uberto Molo, premio del Festival de Gramado (Rio Grande do Sul), 1982; **Sargento Getulio**, de Hermano Penna, que cuenta la historia de un militar (Lima Duarte) con la misión de conducir un preso político en el Noroeste de Brasil en los años 40. Basado en la novela de João Ubaldo de Oliveira, obtuvo el primer premio en el mismo festival de Gramado. **Bar Esperanca**, del actor y ahora director Hugo Carvana, que son memorias de los antiguos bares cariocas.

A pesar de todo esto, el film extranjero es todavía mayoría en Brasil: en un período de un año (junio de 81 a mayo de 82) fueron exhibidas 200 películas extranjeras contra 82 nacionales, aunque el público demuestre su preferencia por el film nacional. En el mismo período, de los 10 films de mayor boletería, 5 eran brasileños. En la TV, por otro lado, los largometrajes nacionales representaron apenas 1,30% de la programación total, contra 730% de películas norteamericanas. (Rio de Janeiro, 1980/81).

Sin embargo se abren nuevos campos para la cinematografía brasileña con el acuerdo entre la Embrafilme y el National Film Board de Canadá, para la construcción de un Centro de Producción Audiovisual. Entre sus objetivos está la formación y perfeccionamiento de profesionales del cine y apoyo al film cultural.

Dos importantes libros sobre el cine en BOLIVIA: **El cine boliviano según Luis Espinal**, de Carlos D. Mesa Gisbert, Editorial Don Bosco, La Paz, 1982 y **Cine Boliviano - del realizador al crítico**, de C. Mesa, B. Palacios, J. Sanjines y A. von Vacano, Editorial Gisbert, La Paz, 1979. El primero es un homenaje póstumo a una de las más importantes figuras del cine boliviano, Luis Espinal, que como se sabe fue trágicamente asesinado en marzo de 1980. El segundo libro hace un análisis histórico-crítico del cine boliviano e incluye una filmografía desde el cine mudo (1925-1938) hasta 1978.