

Primer Plano

voto+fusil

IMPRESION

REVISTA DE CINE
Nº 1 VERANO 72



EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO



PEDRO SIENNA: HAMBRE DE CINE



INDICE

| | <i>Pág.</i> |
|------------------------|-------------|
| Presentación | 3 |

CINE CHILENO

| | |
|---|----|
| "Para ser un cineasta revolucionario primero hay que ser un buen cineasta". Entrevista a Helvio Soto | 4 |
| Biofilmografía de Helvio Soto | 25 |
| Talleres de Chile Films: una experiencia de interés | 26 |
| Cine: inquietud universitaria | 29 |
| "La Pedrada": segundo largometraje de Aldo Francia | 34 |
| Un largo comienzo (por Orlando Walter Muñoz) | 36 |
| Algunos fantasmas (por Héctor Soto G.) | 46 |
| Caída sin decadencia (por H. Balic M.) | 51 |

ESTUDIOS

| | |
|---|----|
| De cómo tanto la forma visual como su contenido son expresión de ideología (por Rafael del Villar) | 57 |
| En torno a la búsqueda de elementos ideológicos en filmes del oeste (por María Inés Silva) | 65 |

CRITICA

| | |
|---|----|
| "Voto + fusil" (por Sergio Salinas R.) | 72 |
| "Viridiana" (por Orlando Walter Muñoz) | 75 |
| "Los testigos" (por Sergio Salinas R.) | 78 |
| "Love Story" (por Agustín Squella N.) | 79 |
| "La tragedia de Edipo" (por Sergio Salinas R.) | 82 |
| "En un día claro se ve hasta siempre" (por H. Balic M.) | 85 |
| "Lucía" (por Héctor Soto G.) | 88 |

| | |
|---------------------------------|----|
| SECCION BIBLIOGRAFICA | 90 |
|---------------------------------|----|

CONSEJO EDITORIAL

Hvalimir Balic Mimica
Luisa Ferrari de Aguayo
Aldo Francia B.
Orlando Walter Muñoz
Sergio Salinas R.
Agustín Squella Narducci

DIRECTOR

Héctor Soto Gandarillas

DIAGRAMACION

Allan Browne E.
Alejandro Rodríguez M.

FOTOGRAFIA

Juan Hernández T.

COLABORACION

Francisco Requena C.

“PRIMER PLANO”, revista estacional, publicación del Comité de Extensión Cinematográfica, editada por Ediciones Universitarias de Valparaíso, Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso.

Comité de Extensión Cinematográfica (CEC): Hugo Arellano, Hvalimir Balic, Raúl Bernal, Gastón Bonizzoni, Luisa Ferrari de Aguayo, Aldo Francia, Marko Kusanovic, Orlando Walter Muñoz, Agustín Squella y Héctor Soto G.

Salvo indicación expresa, “PRIMER PLANO” no solidariza necesariamente con las opiniones emitidas en los artículos publicados. La revista está abierta a las sugerencias y consideraciones de los lectores. Escribir a Revista “Primer Plano”, Vicerrectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso, Casilla 4059 (Avda. Brasil 2950), Valparaíso, Chile. Representante legal: Oscar Luis Molina S.

Derechos reservados.

Prohibida su reproducción.

PRECIO: E^o 80.—

1^a Edición: Enero, 1972.

2^a Edición: Noviembre, 1972.

Primer Plano

Aquella definición del cine, según la cual "es el arte específico de nuestro tiempo", nos ha inspirado, desde hace mucho, a los que hoy, bajo el auspicio de la Universidad Católica de Valparaíso y su Vicerrectoría de Comunicaciones, hemos asumido la responsabilidad de dar vida a PRIMER PLANO.

Nos unen a todos una misma pasión por el cine y una misma vocación universitaria. Más allá de cualquier posición estética personal, orientación ideológica o compromiso político.

Nuestra tarea común se ubica en el plano de unir los términos "Cine" y "Universidad", de tender un puente entre el quehacer académico y el conocimiento científico y esa inmensa usina de mitos, espejo de nuestro tiempo e instrumento de liberación humana, que es este arte de las imágenes en movimiento.

Editar una revista especializada de cine puede resultar en este país un hecho esotérico o una extravagancia mayor. Asumimos los riesgos de esos calificativos a cambio de que se nos dé la oportunidad de demostrar que el cine es digno de estar ubicado entre nuestras preocupaciones centrales como universitarios. PRIMER PLANO será un intento permanente de rescatar al llamado Séptimo Arte de las garras de la mediocridad, en que por tanto tiempo ha estado sumido, y de colocarlo al servicio de la cultura nacional.

Estas páginas quedan abiertas a todo aquel que quiera acercarse al cine con seriedad, amor y verdadero espíritu crítico.



cine chileno

Entrevista a Helvio Soto

**“PARA SER UN CINEASTA REVOLUCIONARIO
PRIMERO HAY QUE SER UN BUEN CINEASTA”**



DIRECTOR HELVIO SOTO

En la oficina 128 de Televisión Nacional de Chile, el director Helvio Soto nos concedió la entrevista que sigue y que reproducimos in extenso.

La conversación con el realizador de "Voto Más Fusil" duró más de dos horas. Una conversación interrumpida por timbres de citófonos y teléfonos y por las interrogaciones de secretarías, ejecutivos y directores de la TV que asomaban sus cabezas por la puerta en busca de alguna respuesta o indicación del entonces Gerente de Programación y Producción de la principal red chilena de televisión.

Hombre cordial, lúcido, abierto, Soto contestó a todas las preguntas que se le formularon; no conoció ninguna previamente.

—En tu filmografía se advierte una cierta constante. ¿Definirías lo que has hecho hasta el momento como cine político?

—No, yo no definiría el cine que he hecho como cine político, necesariamente. Creo que, en realidad, he hecho sólo una película política: "Voto más fusil". Las restantes para mí son películas de intención política, o de intención social, "Caliche sangriento", por ejemplo, debe ser considerada a ese nivel. Para mí una película política implica necesariamente una toma de posición teórica. Sin ella, es imposible concebir al cine político. A lo mejor estamos hablando sobre lo mismo y no nos ponemos de acuerdo en el significado de las palabras. Quiero decir que "Caliche sangriento" corresponde a un cine anecdótico que no ofrece ningún punto de vista de discusión política. La obra se podría discutir desde el punto de la interpretación histórica de la guerra del 79, pero sin ahondar en ninguna conceptualización de carácter político.

—¿Entiendes el cine político sólo dentro de un contexto actual?

—Si no necesariamente actual —porque actual significaría ligado a hechos de la realidad— al menos ligado a cierta conceptualización contemporánea o del pasado que tenga alguna validez. Por ejemplo, "Blow-up" es la película política más inteligente que yo he visto. Creo que es un filme de una gran fuerza política. Allí hay una discusión teórica que cuestiona o hace énfasis en aspectos muy importantes del marxismo contemporáneo que invitan a la reflexión del espectador desde el punto de vista político y no puramente anecdótico. Detrás de la anécdota de ese fotógrafo que amplía y amplía una fotografía, hay toda una objeción al marxismo contemporáneo expuesta con bastante lucidez.

—Una pregunta de carácter más general. ¿Tú crees que el cine cumple un papel importante en sociedades dependientes como la nuestra que, de alguna manera, están

tratando de superar su situación actual? ¿O quizás, a la manera del neorrealismo italiano, el cine se debe contentar con reflejar una realidad sin preocuparse demasiado por transformar esa realidad?

—No creo que el cine debiera contentarse con ser un espejo de la realidad. Y esto no implica una crítica a los que hacen cine político-espejo, digámoslo así, porque incluso detrás del neorrealismo, hay una intención social muy clara. Una de las mayores objeciones, sin embargo, que yo le haría a gran parte del cine latinoamericano, y aun a mi propio cine, es que se limita a tener una actitud un poco plañidera. Vale decir, refleja la pobreza, la miseria local, sin inducir a una participación más efectiva por transformar la realidad. Yo no creo que una simple película vaya a determinar que la gente participe en la transformación de la sociedad, pero es indudable que puede motivar para una aclaración o discusión de las ideas que colaboran de una manera u otra a este proceso.



4

—En esta línea, ¿qué te parece la experiencia de Solanas y Getino con “La hora de los hornos”?

—Para ser franco, allí hay un problema que yo he discutido muchas veces. En mi opinión —y no sé si en esto soy un “canuto” moral—, vivimos una época en que es imposible diferenciar la manera en que un director vive y la manera en que un director hace cine. ¿Qué quiero decir con esto? Yo sé que hoy día la izquierda no es un mal negocio, incluso para los norteamericanos. La posición de izquierda se ha convertido en una posición rentable. Altos ejecutivos de productoras norteamericanas reconocen este hecho sin tapujos. Por ello es que, por lo menos, yo tengo derecho a tener ciertas sospechas sobre la posición de Solanas y Getino. Creo que, en América latina, si tú haces una película comprometida con la realidad de tu país, y esa película es peligrosa y a ti te cuesta la vida, te cuesta tu “pellejo” directamente, o la prisión o el exilio, yo no tendría ningún derecho a sospechar. Pero si no te pasa nada,

y tú sigues viviendo en ese país y sigues gozando de ciertas ventajas, por lo menos yo tengo el derecho a sospechar. Yo sé que Solanas, que ha perfeccionado su oficio cinematográfico en la publicidad, cosa que entiendo perfectamente y que a mí también me ha pasado, yo sé, digo, que él mantiene un cierto status en sus relaciones en Argentina que le permite ejercer una posición de izquierda gozando, al mismo tiempo, de cierta comodidad. Esta sería la segunda parte de mi objeción. Creo que es a los argentinos a quienes corresponde participar en una discusión más profunda de él y su obra. “La hora de los hornos” es una película que promueve al peronismo y, en mi opinión, el movimiento peronista no es un movimiento izquierdista, sino un movimiento populista. Por esto mismo es que creo que la posición teórica de Solanas, comprometido como lo está con el peronismo, se debilita muchísimo, por cuanto, repito, no descansa, a mi juicio, en una verdadera posición de izquierda. Esas serían mis objeciones a “La

hora de los hornos”. Se me ocurre, además, que la forma de la película es extraordinariamente compleja para una masa popular a la cual pareciera aspirar.

5

—¿Qué opinión tienes del cine militante?

—Yo no puedo negar mi condición de hombre de izquierda. Quisiera que toda la gente estuviese en la izquierda, pero jamás he pensado en convertir una película mía en una bandera de llamamiento a militar en la izquierda, aun cuando, repito, me gustaría que el país se inclinara por la izquierda. Aquí hay una contradicción, si tú quieres, y es lo que a mí me hace vacilar muchas veces. Creo que en todos los grandes movimientos políticos hay mucho de publicidad, de táctica y estrategia, frente a las cuales el militante no puede estar en desacuerdo. Si alguien abraza una bandera de lucha, debe suscribir a tabla rasa todo lo que esa posición política le

proponga. Si no, será un mal militante. La contradicción nuestra parte no de la imposibilidad de aceptar determinados planteamientos, sino, por el contrario, de la creación artística, dentro de la cual es imposible ignorar el valor de la subjetivación. Y cuando tú hablas de subjetivación aceptas de inmediato el derecho a cuestionar ciertas posiciones. Y si las cuestionas, dejas de ser un militante. Basta que tú cuestiones el 5 por ciento de una doctrina —y perdona que hable de porcentajes— para que tú quedes inmediatamente fuera de ella. Pierdes, de inmediato, el derecho a reclamar que los demás te traten como militante puro. Yo no soy un militante puro y, por lo mismo, no podría reclamar que mis películas sean militantes, no podría decir que constituyen un llamamiento “a granel” para que la gente acepte una posición militante que ni siquiera yo suscribo en su totalidad. No sé si está más o menos clara la respuesta.

—*¿Qué eficacia política le atribuyes al cine militante?*

—Yo creo que el cine militante, ese cine marginal, como le llaman en Europa, sirve en una medida muy pequeña. Cine marginal sería el de Solanas, el de Godard de “Viento del este”, que tengo entendido es su último trabajo. En realidad, “Viento del este”, más que una película, es un libro. Sí, un libro. Una gran banda de sonidos llena de frases y de conceptos teóricos, todos muy inteligentes según el buen estilo de Godard, pero que él se limitó a ilustrar con imágenes, con todo tipo de imágenes. Hasta Glauber Rocha sale por ahí hablando sobre el cine del tercer mundo. Pero todo es una espantosa confusión de imágenes frente a las cuales uno perfectamente puede cerrar los ojos y dedicarse a oír la banda sonora, pues allí está la película. Incluso la misma obra postula la destrucción del cine. Un cine de esta naturaleza, evidentemente, es bueno sólo para núcleos reducidísimos; reducidísimos no sólo en América, sino también en Europa. Es posi-

ble, con todo, que algún día el público acepte esta forma de cine, pero por el momento su escasa repercusión en las masas lo despoja de toda importancia política.



"CALICHE SANGRIENTO": LA ANECDOTA ANTE TODO

7

—Quisiera saber cuál es tu posición en cuanto al papel que le cabe al cine dentro del marco del proceso socio-económico y político de Chile.

—Comprendo perfectamente tu pregunta. Yo creo que, de alguna manera, la pregunta alude a un problema que tiene que ver con la forma y el contenido. Ustedes me dirán por qué. Voy

a partir un poco al revés. El cine ya tiene un lenguaje. Ya tiene una determinada forma de decir las cosas. Dispone de un gran stock de recursos elaborados en Europa y Norteamérica. Tú puedes hacer un encadenado, puedes detener un cuadro, puedes compaginar el material y, con ello, dar vuelta el tiempo como un caletín, y así una serie de recursos más. ¿Qué quiero señalar con esto? Algo muy simple. Que nosotros no dispo-

nemos de nuestros propios recursos expresivos y que los pocos que poseemos muchas veces son incomprensidos por las masas. No hablemos ya del público nuestro, donde la situación es más dramática, sino de lo que ocurrió en Nueva York ante una escena de "Antonio das mortes", en la que un personaje da de puñaladas y puñaladas a otro y el público rompió en carcajadas. En feroces carcajadas. Allí naturalmente se perdió todo cuanto se

quería decir. En cuanto el público no te toma en serio, tú estás perdido como comunicador de una determinada posición, pues estás obteniendo el efecto exactamente contrario. Aquí en la televisión presentamos no hace mucho un programa sobre el aborto, en forma de teleteatro. El público, sin embargo, entendió que era un teleteatro policial. Es decir, no entendió absolutamente nada. Nosotros tratábamos de recurrir a su furor, a su ira, a su compromiso de público. Pero fue imposible. ¿Cómo, entonces, el cine puede ayudar al proceso que está viviendo el país? Bueno. Quiero ser muy honesto en la respuesta, y esto me lleva a definirme si realmente soy una persona desesperanzada de la actitud de la masa frente al cine y al cine político en especial. Yo te digo que en cierto modo soy desesperanzado. No soy ningún demagogo cinematográfico para exigir a las masas la absoluta identificación con lo que yo pienso, o con lo que yo hago ni con mi conciencia. Creo que tengo una posición más modesta. Por eso, cuando se habla de cine revolucionario, yo, de inmediato, tomo una distan-

cia y me pongo en un rinconcito a pensar: ¿Cuál es la exacta dimensión de estos conceptos, que muchos compañeros manejan con gran vivacidad, y que yo no me atrevo a tanto? Yo creo que, por desgracia, nuestro público entiende la mínima parte de las cosas que uno quiere decir. No obstante, como en la obra artística hay una relación dialéctica, no hay que echarle toda la culpa al empedrado. Quiero decir que, por mi parte, también hay alguna culpa si no soy capaz de usar un lenguaje cinematográfico capaz de alcanzar una absoluta identificación política, a partir de mi compromiso político con un público masificado, heterogéneo, con una capacidad de comprensión distinta. Hay en mí, desde luego, ciertas limitaciones, cierta incapacidad, cierta impotencia de expresión. En consecuencia, nuestro papel, nuestro rol, es limitadísimo, absolutamente limitadísimo. Por falta, vuelvo a decir, de comprensión de las masas, no sólo del lenguaje cinematográfico sino de los temas políticos también. Cuando la gente dice: este señor es marxista, yo creo que la segunda pregunta sería invitar

a cada persona a definir lo que es marxismo. De inmediato comenzarían las dificultades. Manejamos una serie de conceptos que damos por sabidos y que muchos, en verdad, ignoran por completo. El concepto de imperialismo, por ejemplo, a nosotros de inmediato nos produce en el cerebro una cantidad de datos, cifras, imágenes que nos dan rabia o no nos dan rabia, según sea nuestra posición política. Pero estoy convencido de que la gran masa de Chile no entiende exactamente qué diablos es "imperialismo". A lo más, si es de izquierda, lo admite como slogan. Por todo esto, yo no creo que pueda postular que soy un cineasta revolucionario, que llevo y entiendo a las masas. Repito: yo no me atrevo a tanto. Francamente no sé cómo se mueven las masas, creo que son tremendamente ambiguas, espantosamente ambiguas. Y yo mismo soy la ambigüedad andando. Por eso no creo que de esta conjunción de ambigüedades surja una luz destellante, un cine revolucionario capaz de mover a las masas en relación con los metros de celuloide que yo filme.



“CALICHE SANGRIENTO”: EN BUSCA DE UN CINE POPULAR

—En algo estaríamos de acuerdo. El papel que debe cumplir el cine chileno en este período, de alguna manera, tiene que ser diferente al papel que ha cumplido hasta este momento. Si es que ha cumplido algún papel, claro está.

—Trato de ser lo más realista posible. El cine chileno va para adelante. Yo estoy de acuerdo con Allende, y esto no implica ningún falso halago, cuando hace poco, en un discurso pronunciado en Colombia, un gran discurso, recordó a los estudiantes, a los intelectuales, a los trabajadores que, antes de ser un buen revolucionario, hay que ser un buen estudiante, un buen intelectual, un buen trabajador. Creo firmemente en esto. Antes de hacer cine revolucionario hay que ser un buen cineasta, un buen cineasta a secas. Hay que aprender a fotografiar, a compaginar, a dirigir actores y, sólo después, hay que aprender a hacer cine revolucionario. Por eso mismo yo creo que existe un grupo de periodistas que está en un error cuando dice que el cine chi-

leno no existe. Eso no es cierto. Es injusto. El cine chileno existe. Existe el Dr. Francia, existe Littin, existe Raúl Ruiz, existe Elsseser, con todas las limitaciones que tú quieras. Yo noto, por lo menos, una intención de cine distinto. Nadie podría pensar que Aldo Francia con "Valparaíso, mi amor", o Elsseser con "Los testigos", o Raúl, con esa obra endemoniada, que a mí me gusta mucho, que es "Tres tristes tigres", pudieran hacerse millonarios. No tienen intención comercial, intención que tú ves en Bohr, o en Alejo Alvarez o en el gordo Becker. En ellos no existe este ánimo. Y esto habla de una nueva actitud moral que es a lo que yo voy. Cuando hablamos de cine revolucionario debemos comenzar por esa actitud moral. Por eso es que podemos hablar de cine chileno. Pero de ahí a ir al otro extremo de la madeja, a afirmar que tenemos un cine chileno revolucionario, hay todo un abismo. Porque no existe, en mi opinión, tal cine revolucionario ni nuestro movimiento es tan granado como para colocarlo ya en una especie de atmósfera ex-

quisita de autocrítica. Ni lo uno ni lo otro. Existe el cine chileno, es interesante lo que los compañeros han hecho y están en buen camino. Tú me preguntabas si el cine tiene que cambiar. ¡Claro que tiene que cambiar! Pero soy optimista. Optimista porque veo que está cambiando.



9

—¿En qué medida las disposiciones incluidas en la Ley de Reajuste de 1967, que devuelven el impuesto fiscal al productor, han estimulado el desarrollo del cine nacional?

—Pienso que sin ese estímulo el cine chileno estaría igualmente donde ahora está. Esto no significa desestimar el valor de ninguna ley proteccionista. Devolver los impuestos, liberar de derechos aduaneros los materiales cinematográficos, tiene una connotación importantísima. Pero yo creo que sin esas disposiciones Raúl Ruiz de todas maneras habría hecho cine. Te lo digo porque sé que se empobreció con sus "Tres tristes tigres". Y cuando uno se empobrece da lo mismo empobrecerse ocho veces que cuatro. Lo mismo el caso de Littin. Y bien, al Dr. Francia Uds. lo conocen mejor que yo. De todas maneras habría ido adelante. Yo respondo por mí mismo también. Con ley o sin ley estaría donde estoy.

10

—Desde ese punto de vista, entonces, las dos disposiciones referidas habrían sido perjudiciales al permitir hacer cine a personas que lo único que querían era hacer un buen negocio y no una buena película...

—Tienes toda la razón. Las disposiciones estimularon a un grupo que no te diré que nosotros despreciamos pero que sí consideramos menos importante dentro del cine nacional. Estimularon también a quienes, hoy desilusionados, leyeron en el diario que el cine estaba siendo protegido, que estaban fabricando cualquier cosa, que resolvieron invertir y que se han dado cuenta de que la veta no era tan profunda como la pintaban. Esto revela que la ley, por general y generosa que sea, no puede superar las tremendas limitaciones del mercado chileno. Hoy día en Chile funcionan apenas 220 salas. A este nivel ni siquiera la devolución completa del valor de la entrada resolvería el cuello de botella comercial que tiene el cine chileno. La salida, pienso yo, sólo está en el mercado exterior.

11

—¿No contempla también esa salida el sistema de las coproducciones?

—Desde luego que sí. Pienso que coproducción, y ese es el temor que algunos compañeros tienen, no significa necesariamente colonialismo cultural. Parece ser que siempre a través de los billetes va metido de contrabando la presión cultural de otro y el que tiene la moneda más dura es el que termina ganando. Esto es muy relativo. Hay entidades en Europa y otras partes de carácter independiente que están en posiciones políticas para todos los gustos. Si hay un productor chileno independiente católico, seguro que encontrará su par en Europa, en un nivel también independiente que no va a tratar de colonizarlo. Lo mismo si el productor es de izquierda. La otra solución, desde luego, es lisa y llanamente abrir mercados en Europa. Y ya estamos vendiendo sin muchas dificultades.

—Al optar por los mercados europeos, ¿no se está enajenando el cine chileno a inquietudes, problemas, gustos y predilecciones que no son precisamente los nuestros? ¿No se corre el riesgo de hacer cine en Chile al gusto "europeo"?

—Eso es un problema real. Un problema que, por ejemplo, los brasileños entendieron muy bien. El asunto es harto complejo. Si alguna vez Uds. van a un festival europeo verán a los brasileños llegar a un festival —Cannes, Venecia o cualquier otro— como si fuera el equipo nacional de fútbol. O sea, con todo el jolgorio, con toda la fanfarria con que los brasileños organizan algo. Contratan cines especiales durante los festivales, organizan proyecciones paralelas, imprimen folletos, reparten fotos, montan conferencias de prensa, ofrecen bailes que cuestan muchos dólares, bonifican a los directores para que inviten a los periodistas que quieran, en fin, montan todo un aparato de relaciones públicas. No quiero decir con esto que el cine brasileño sea puras relaciones

públicas. No. Las relaciones públicas sólo dan a conocer la marca. El resto, el éxito, viene después. Pienso que lo mismo debiera hacer Chile. Uds. seguramente me preguntarán, ¿cuáles son las condiciones? Yo no digo que esto sea la panacea absoluta, pero le daría al cine chileno una naturaleza propia en otros mercados. Cuando el compañero Francia va a Cannes todos cruzamos los dedos para que no le rechacen su película. En vez de actuar así debiéramos ayudarlo efectivamente con nuestros contactos, dando dinero incluso para la publicidad. En su conjunto, esto beneficiaría al cine chileno que, si llega a despegar, no despegará individualmente. Al promoverse de esta forma al cine chileno los beneficiados seríamos directamente nosotros. Mi posición, por lo tanto, aparentemente colectivista, tiene una raíz bastante egoísta.

—¿Hasta qué punto ese sistema no induciría a realización de películas nada más que para festivales, facturadas y realizadas al gusto y estilo de cada uno de ellos? ¿Dónde queda el cine popular?

—Vuelvo sobre algunas ideas que ya expuse. En alguna medida importante he renunciado a la temática popular. Yo no sé exactamente cómo es mi pueblo. Te lo digo lealmente. Yo puedo sentir adhesión por mi país, puedo estar a su favor si él quiere luchar en contra de la injusticia que soporta. Pero esto no significa que yo, cineasta burgués, calificación que acepto, vaya a decir: "yo entiendo cómo es el pueblo, sé cómo habla, cómo vive, sé lo que desea, lo que aspira". Eso es mentira. Me he quedado, entonces, cultivando una temática burguesa, para un determinado público que tiene un cierto manejo de los elementos culturales de este tiempo y en nuestro país. Reconozco que dejo afuera, en la calle, a inmensos sectores. Pero, ¿qué quieres? Al dirigirme a determinado público chileno, miño-



ritario seguramente, que constituye círculos de influencia, digo profesionales, intelectuales, estudiantes, con los cuales puedo dialogar de igual a igual, con los cuales tenemos la misma alienación si tú quieres, de acuerdo, nos juntamos en la misma alienación y utilizamos un mismo lenguaje. Un lenguaje que es conocido en Europa y que tú no necesitas forzarlo. Puedes darte a entender perfectamente con él porque aquí y en Europa, en mayor o menor grado, con mayor o menor eficacia dialéctica o intelectual, estamos girando en torno a las mismas inquietudes, en torno a los mismos temas. ¿Qué ocurre, ahora, en el plano comercial? Allí ocurre lo siguiente: En mi opinión tienes dos posibilidades: o la obra es muy personal y constituye realmente una audaz renovación del lenguaje cinematográfico —como lo hace Glauber Rocha, que es capaz de cualquier cosa, sin ningún sentido del ridículo, y al decir esto lo digo no sólo con afecto sino también con respeto—, o bien haces un cine que no es original, ni simbólico, ni alegórico, ni

de gran fuerza poética, pero hablas un lenguaje que para los europeos es familiar y que es de dominio de la burguesía. Esta última forma de hacer cine no está perdida. Lo que sí está perdido es ese neorrealismo trasnochado que a nadie cautiva. Que es retardatario en su forma y que, conceptualmente, sólo se limita a registrar la miseria y a inventariar las calamidades del tercer mundo. Lo que al europeo le interesa es la discusión teórica de los problemas políticos.

—*La coproducción, al parecer, obliga a trabajar en términos más profesionales...*

—Claro que sí. Nosotros no tenemos grandes dramaturgos ni grandes guionistas de cine. Somos improvisadores, lo hacemos todo y, por lo mismo, no estamos acostumbrados al trabajo colectivo que, el norteamericano, por ejemplo, practica muchísimo. Siempre partimos con el apuro de crear una historia, de crear un guión, sin mayor discusión del tema y con el puro instinto de algunos personajes. Si tú piensas, por ejemplo, en una película como "Z" o "La confesión", de Costa-Gavras, o en "La batalla de Argelia" o en "Queimada" (Pontecorvo), te das cuenta que detrás de ellas hay un aparato de producción que nosotros jamás hemos tenido. Esto, claro, no constituye ninguna excusa. Es constatar solamente una realidad. Funcionamos a un nivel muy primario. Al hacer el guión estás pensando en personas que conoces, en tus amigos, en tu mamá, en la abuelita que te va a prestar la casa

para que filmes, a condición de que no le quemes los tapones... etc.... Repito: esto no es una excusa. Sin embargo, en la medida en que mantengamos relación con algunos centros de producción foráneos mejorarán los términos de producción con que trabajamos. Yo creo que hacer cine entretenido no es una tarea incompatible con la idea de hacer cine de contenido. No lo es; no lo podría ser.

—¿Ves algún futuro al cine chileno en medio de esos dos colosos cinematográficos que son Brasil y Cuba?

—Sí. Pero no hay que plantear así las cosas. Hay que tener en cuenta otros factores también. No sólo factores productivos sino, también, factores antropológicos diría yo. Entre una naturaleza castellano-vasca como la nuestra, vale decir poco imaginativa, y la imaginación desbordante de los brasileños, tú, de partida, tienes una desventaja espantosa. Entre yo, con mis dos apellidos castellanos ¿no es cierto? y un tipo de Río de Janeiro, brillante, imaginativo, de gran astucia e inteligencia, hay un abismo considerable. Yo creo que esta imaginación ha llevado a los brasileños a adoptar valientemente, y ellos lo reconocen, la posición de defensa de la cultura de vulgaridad, como ellos la llaman. Ellos se reconocen poseedores de un pueblo vulgar, un pueblo de mal gusto, ¿verdad?, que va a producir cosas espantosas como las que hace Glauber. Porque es vulgar que un personaje le dé 37 puña-

ladas a otro, y es vulgar que un sacerdote ande acostándose encima de los cadáveres. Todo esto compone una suerte de mecanismo que entre nosotros no funciona. También somos vulgares, pero por una condenada razón no queremos admitirlo. Nuestra cultura es vulgar, estamos metidos en un pueblo que es vulgar, que tiene mal gusto, pero nosotros no lo reconocemos, nos vestimos diferente, pensamos distinto y no admitimos por nada del mundo que nosotros somos creadores vulgares. ¿Cómo si no, te explicas tú el éxito de esa concentración de vulgaridad que es "Ayúdeme usted compadre"?

SOMOS
UN PUEBLO VULGAR
PERO NO QUEREMOS
ADMITIRLO



16

—De acuerdo. Eso en lo que respecta a los brasileños. ¿Y los cubanos?...

—La revolución cubana es una realidad. Una realidad absoluta y palpable. De esto no le cabe duda a nadie. Ellos cuentan con una masa que ha sido tratada didácticamente y que tiene que tener una actitud didáctica, que tiene toda una mística. Tú, como cineasta, entonces, lo que tienes que hacer es echarle para adelante y producir "Lucía" y hacer cosas del nivel crítico de "Memorias del subdesarrollo" y así por el estilo. Vale decir, si tú partes de una revolución, tu situación como cineasta es totalmente distinta...

17

—¿Ha pasado ya el "boom" del cine latinoamericano?

—No. Yo creo que no. Los acontecimientos políticos de Latinoamérica van renovando al cine. Después del período de Goulart, durante el cual florece el "cinema novo", vino la revolución cubana que nuevamente puso en órbita al cine latinoamericano. Ahora aparece Chile, con la Unidad Popular, y vuelve nuevamente, de una u otra manera, Latinoamérica al primer plano...

18

—¿Adviertes tú una evolución dentro de tu filmografía? Me parece que tus primeros trabajos tienen cierto sabor neorrealista. Después asoman ciertas referencias expresionistas, referencias que están conjugadas en "Lunes 1º, domingo 7"...

—Totalmente de acuerdo. Uno comienza, y yo creo que a los demás compañeros también les ha ocurrido, por ser inevitablemente neorrealista. El neorrealismo, de alguna manera, es una forma más o menos fácil de contar una historia. No hay dónde perderse. Y en el aspecto del contenido, esta forma de hacer cine también ofrece ciertas ventajas, sobre todo cuando el director que empieza a hacer cine en Chile tiene una gran cantidad de cosas que decir sobre el amor, sobre la justicia social, sobre los ricos y los pobres, y uno trata de decirlo todo en una película. Esto tiene mucho que ver con cierta sensiblería del neorrealismo italiano, que era muchísimo más astuto que nosotros, que poseía una estructura muchísimo mejor. En el fondo, esos balbuceos revelan

una tremenda falta de oficio. El material te domina a ti y no tú al material. Yo confieso hidalgamente que este dominio sobre el material sólo lo tengo a partir de "Voto más fusil". Por primera vez sentí que yo podía manejar la película. Ahora recién puedo comenzar a elaborar un estilo. Ahora recién dispongo de las herramientas cinematográficas fundamentales. Fue necesario pasar por muchas experiencias. Fue necesario incluso "Lunes 1º...", película que yo hice prácticamente por encargo. Venía llegando de Europa, no tenía nada que hacer y me ofrecieron la posibilidad de filmarla. Me embarqué de inmediato y, por supuesto, no me arrepiento. En "Caliche..." busqué, a través de la entretención, cierta conceptualización política. Traté de obtener un compromiso político, y creo que fracasé. Santiago Alvarez me dijo: "Tú, viejo, cometiste un error. La película es un ataque a un mito popular. Y eso no te lo van a perdonar. Si el pueblo está de acuerdo con tu posición, no entiendo a tu pueblo, porque jamás podrá en-

tender que las guerras se hacen por influencias económicas y no por el sentimiento de patriotismo, por el heroísmo o la bandera". De esta manera, te digo, terminé pensando que en "Voto más fusil" debía encontrar una estructura que no hiciera concesiones al gusto popular, a la comprensión masiva, lo que no significa desprecio a las masas populares sino reconocimiento de mi incapacidad de buscar un ajuste con ellas.

—¿Cómo llegaste al cine?

—Mira, yo aterricé en el cine al abandonar la novela. Lo pensé cuando la crítica argentina, hablando de mi novela "La fosa", el año 60, decía que si yo había postulado un compromiso con el público, éste podría considerarse totalmente ausente de la novela. Pensé en esto y me dije: es cierto. Si es cierto esto del compromiso político, gran parte de nuestro público no puede leer porque es analfabeto. Si yo quiero llegar a un compromiso político no me va a entender nadie. Y como realmente yo creo que las artes deben llegar a él, pensé de inmediato en el cine, para alcanzar a la gente que no podía llegar con una novela.



20

21

22

—¿Influencias?

—Deliberada, ninguna. Inconscientes, muchísimas. Estamos traspasados de influencias. Uno ve cine, uno aprende cine e inconscientemente uno se está dejando influenciar. Sin embargo, yo no creo que la influencia venga de directores determinados sino del cine en general. De Antonioni, por ejemplo, lo único que verdaderamente me interesa es "Blow-up" y yo no creo que en mi obra haya algo de esta película. Pero si tú sumas Antonioni, más Visconti, más Godard, algo va quedando. Esto lo reconozco sin miedo.

—Háblanos un poco de tu episodio ("Mundo mágico") en el "ABC del amor"... A mí me interesó ese episodio no tanto por lo que era sino por lo que pudo ser... Yo personalmente, creo que "Caliche sangriento" es lo más bajo de tu filmografía...

—Sí... No es por halagarte, pero el juicio que me das es bastante justo y certero...

—¿Tú estuviste de acuerdo con la crítica chilena cuando destruyó "Mundo mágico"?

—Sí. Sí. Era absurdo que con un dominio tan pequeño del oficio cinematográfico yo me metiera en una estructura de "tiempo quebrado" que exigía una compaginación que, cinco años atrás, ni siquiera yo podía entrever. Era una petulancia mía la de creerme con el oficio cinematográfico suficiente como para emprender una obra de esta naturaleza. Creo que había una serie de incorrecciones técnicas de todo tipo, imposibles de prever en ese entonces, aunque me hubiera aprendido de memoria el tratado de Karel Feisz. Tú me preguntas si estoy de acuerdo con la crítica que condenó la película. Claro que estoy de acuerdo. En lo que ella no tuvo la razón, sin embargo, fue en lo que tú me decías. Vale decir, nadie fue capaz de mirar las intenciones, de mirar lo que había detrás de ese esfuerzo...

—¿La escena final está inspirada en "El 41"?

—Vi esa película y, te lo digo lealmente, se me había olvidado por completo. Pero las escenas se parecen bastante. Tú tienes razón...

—¿Hay en "Caliche..." influencias del western...?

—Eso es distinto. Ahí adherí a ciertos mecanismos, a cierto modo de hacer cine. ¿Para qué? Justamente para lo que te decía antes. Para obtener una comunicación con el público, usando un lenguaje que estaba de moda el año 69. Y lo utilicé. Hay escenas completas planificadas como en los western. Durante la filmación nos divertimos muchísimo.

—No he visto la película, pero he escuchado que los actores en "Voto más fusil" se ven todos muy rojos. ¿Qué ocurrió? ¿Falla de laboratorio, de maquillaje, de iluminación...?

—De maquillaje no, porque no lo hubo. De fotografía tampoco. La fotografía es excelente. Lo que pasa es que recién nosotros estamos contando con laboratorios adecuados. Y esto no es ninguna crítica para ellos. Hoy se les está exigiendo a los laboratorios lo que jamás se les había exigido. Antes no se exigía ningún refinamiento. Todo daba igual. Entonces los laboratorios nuestros pueden revelar los negativos, pero de ahí a copiar una película que, por la pobreza nuestra, está hecha en dos negativos de distinto color, de distinta marca, hay un refinamiento tremendo que ningún laboratorio en Chile y aun en Latinoamérica está en condiciones de afrontar con entero éxito. Este fue un verdadero desafío para un laboratorio recién instalado. Y algunas copias —no sé si por casualidad— salieron excelentes. Otras, claro, no

tanto dentro de un nivel muy aceptable.

—¿Cuál es la naturaleza de "Voto más fusil"? ¿Una tesis? ¿Un testimonio? ¿Una denuncia?

—Yo te diría que, sobre todo, un documento. No es, por cierto, la película que tenía pensado hacer. A fines del año pasado pensé que en Chile podría pasar cualquier cosa. Y como el compromiso con la realidad comienza cuando empezamos a interpretar esa realidad, creí necesario rodar un documento de cualquier naturaleza que dejara constancia, desde determinado punto de vista, de lo que estaba ocurriendo. Todo lo hicimos a una gran velocidad. A fines de septiembre, después del triunfo de Allende en las urnas, estábamos con la mitad del guión hecho y la otra mitad totalmente abierto a lo que viniera... Vinieron muchas cosas. Entre ellas el asesinato del General Schneider...



"LUNES PRIMERO, DOMINGO SIETE": "NO ME ARREPIENTO..."

—¿Habías previsto tú la evolución de los personajes de "Voto más fusil"? A mí me pareció que los personajes en la primera parte están desarrollados en forma muy interesante, pero de la mitad en adelante la película parece centrarse en el proceso político chileno y los personajes se pierden de vista... se diluyen...

—Claro. Eso estaba concebido así. Estaba previsto sumergir a los personajes en todo ese proceso vertiginoso que se produjo después del 4 de septiembre, en el cual yo entiendo que cada uno de nosotros fue sepultado por dudas, por interrogantes. La primera parte estaba absolutamente prevista. Y en eso reconozco la influencia del marxismo sartreano, influencia que ha destacado la revista "Plan". Sí; reconozco esa influencia y tal vez sea la razón por la cual me he entendido muchísimo con Costa-Gavras. Creo que Sartre es más importante que cualquier otro intelectual contemporáneo. De tal manera que reconociendo esa influencia, la película se puede ver con ciertas claves.

La primera parte quiere exponer cómo la necesidad es la estructura primera en la adopción de una situación política. Eso lo plantean dos personajes: el Lentejita y la prostituta. El primero dice "yo me quise suicidar, pero me di cuenta que cuando uno tiene plata y compra cosas la vida se hace bonita. Por eso resolví combatir". Es la necesidad lo que lo está moviendo. Y cuando la prostituta expresa que "si el comunismo está en contra de las putas, yo jamás seré comunista", está revelando también la estructura de una necesidad. Esos son conceptos que están metidos ahí, que se repiten diciendo que nadie se hace marxista por leer marxismo. Frase de Camus, también miembro, en cierta manera, de la escuela existencial, ¿no es cierto? Bueno, el asunto es que los personajes llegan al marxismo en razón de una necesidad. El personaje central, que hasta cierto punto me representa, en cambio, le da valor a otra cosa. ¿A qué? A la infancia, otro elemento que he recogido de la influencia teórica que tengo de Sartre. ¿Qué habría pa-

sado si yo, en vez de ser hijo del Secretario Regional del Partido Socialista, de haber visto varias veces almorzando en mi casa a Marmaduke Grove, hubiese sido hijo de Gustavo Ross? Pienso que mi situación habría sido totalmente distinta.



28

—Explícame un poco la evolución del personaje central. Creo que en él hay un salto, un salto en su evolución. ¿Cómo lo concebiste tú? ¿Con qué tipo de evolución interior?

—Te lo voy a tratar de explicar porque en gran parte ese personaje soy yo mismo. Cuando yo estaba en la Universidad y militaba en el P.C., todos nosotros teníamos la convicción de que la revolución estaba a la vuelta de la esquina. Eso nos daba una seguridad tremenda de todo orden: ideológica, anímica, emocional. Cuando comenzaron a ocurrir otras cosas fuera de Chile, que el personaje los menciona, digamos Indochina, Argelia, Cuba, en que la profecía de la revolución llegaba a convertirse en realidad, pero a costa de un tremendo sacrificio humano, yo entendí que el marxismo seguía siendo válido, pero no como profecía sino como humanismo, lo que es distinto. Un humanismo que no solamente exige una adhesión, un carnet del partido, sino, más que eso, una actitud moral, algo que yo sentí cuando irrum-

pió la ultraizquierda en la política chilena. Ya no es suficiente el carnet de militancia. Se requiere una disposición absolutamente libre que implica arriesgar tu propia vida. En esas condiciones, ¿soy yo capaz de ser revolucionario? Ahí me vine abajo. Sentí lo cobarde que soy. Lo que me cuesta ponerme de acuerdo conmigo mismo. Por eso es que cuando alguien emplea la palabra revolucionario yo lo escucho con mucho cuidado y la digo también con bastantes reservas para ser consecuente con mi responsabilidad moral. De tal manera, como te decía, cuando se discutía entre la vía electoral y la vía armada, y las cosas se resolvían por la vía armada para llegar a la revolución, sentí que estaba en una tremenda encrucijada. El único que podía resolver era yo. Ningún partido, ningún amigo podía resolver por mí. Y ahí me encontré con mi propia debilidad. El personaje sigue esa evolución. Yo no creo que se haya aburguesado. Simplemente él trata de ser consecuente con su verdadera limitación moral y existencial...

29

—Por el personaje más joven, por el ultraizquierdista, hay una clara admiración...

—Es cierto. La admiración es explicable dentro de este mismo orden de ideas. Y esto es lo que los compañeros comunistas no han entendido al interpretarlo como un ataque a ellos. No lo es. La admiración, digámoslo así, es de orden existencial, otra vez de carácter existencial. Primero porque el personaje dice "la teoría válida de hoy es el marxismo". Eso no lo discute. ¿Qué es lo que le queda entonces a este personaje? Le queda el valor de la acción, esa disposición libre del ser humano, que se traduce en compromisos concretos. El da por terminada la discusión teórica. Ya no le da más vueltas. Y se lanza a la acción. Como ese es justamente el drama interno del otro personaje, se lo plantean entre sí, y el mirista dice "parece que yo te molestará". El otro le responde: "Sí, me molestas por el sólo hecho de estar aquí". Y es explicable, porque el mirista es un espejo de lo que el otro no es, y de lo que él quisiera ser. En ninguno de

los dos personajes hay una discusión teórica, un cuestionamiento del marxismo. La disputa es de otro orden y pertenece al ámbito de la libertad de cada cual. Esa sería la tesis que, como tú ves, no es de carácter político. Yo no entiendo por qué —miento, lo entiendo— algunos compañeros comunistas abordan esta parte de la película exclusivamente en términos de discusión política. Para mí, no hay en la obra discusión política.

—La película no sería entonces, como algunos la interpretan, una apología al mirismo.

—En ningún caso.

31

—En qué medida expresan tu posición algunos parlamentos del filme que ironizan sobre el compromiso político de parte de la actriz...

—Sí. Eso lo hice intencionalmente. Es una crítica. Yo te digo que lo he visto en el público del ICTUS, que es un público que paga para que lo insulten, para que le digan que es un burgués miserable, un desgraciado. Y los dramaturgos, Jorge Díaz te digo entre ellos, disfrutan con este tipo de fraseología que llega a un público reducidísimo que jamás va a estar con la revolución. Te lo aseguro: ¡jamás! Todo lo cual me produce a mí inevitablemente una sensación, si no de asco, por lo menos de indignación ante esa doble comedia: la que se repre-

senta en el escenario y la que hay detrás de la fraseología revolucionaria. Insisto en lo que te decía a propósito de Solanas. Yo le exijo a quien se proclame artista revolucionario una identidad entre su forma de vivir y su forma de pensar. Si no existe esa identidad, alguien, alguien está jugando sucio. Alguien está faltando a su deber de honestidad. (Entrevista magnetofónica realizada por Hvalimír Balic, Sergio Salinas y Héctor Soto).



BIOFILMOGRAFIA

Helvio Soto Soto, nació en Santiago, en 1930. Estudió Derecho en la Universidad de Chile hasta cuarto año. Paralelamente, se inscribió en los cursos del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, en la época que los dirigía Pedro Morteiro, de donde egresó en 1951. Estuvo 8 años fuera del país, trabajando, en televisión y radio, en Costa Rica, Méjico, Ecuador y Argentina. Hoy se desempeña como Gerente de Programación y Producción de la Televisión Nacional de Chile.

Ha publicado tres novelas. En Argentina: "La Fosa" (1960) y "Semana a Semana" (1970). En Chile: "Algo Así" (1967).

Es padre de dos hijos y está casado con la actriz Patricia Guzmán. Su labor cinematográfica se estructura de la siguiente manera:

CORTOMETRAJES

- 1964 "Yo Tenía un Camarada".
- 1965 "El Analfabeto".
- 1965 "Ana".
- 1966 "Mundo Mágico" (episodio chileno de la coproducción "ABC del Amor").

LARGOMETRAJES

- 1967 "Erase una Vez, un Niño, un Caballo y un Guerrillero" (filme en episodios integrado por: "Yo Tenía un Camarada", "El Analfabeto", "Historia de un Caballo" y entrevistas a políticos y personajes de la vida nacional).

1968 "Lunes Primero, Domingo Siete".

1969 "Caliche Sangriento".

1970 "Voto Más Fusil".

En preparación: "Ranquil" y "USA Embassy".

TALLERES DE CHILE FILMS: UNA EXPERIENCIA DE INTERES

Luisa Ferrari de Aguayo

Para comprender lo que son estos talleres, nada más significativo que dos frases de sus más entusiastas promotores: Patricio Guzmán y Fernando Bellet.

Guzmán: "Es muy poco lo que tenemos y los talleres son algo así como poner sobre la mesa los elementos con que contamos para que cada cual saque de allí lo que necesite. Así, si alguno de los que participa tiene estudios en París o en Madrid, o experiencia en realización o actuación, entrega a los demás todo lo que tiene y los demás toman lo que precisan".

Bellet, por su parte, califica los talleres como "centros de reflexión, discusión, de análisis de la realidad nacional y de creación cinematográfica".

UNA EMPRESA QUE CAMBIA

De empresa dedicada principalmente a la prestación de servicios, Chile Films aspira a convertirse en un activo centro, punto de reunión obligado de todos los que, en una u otra forma, están ligados al quehacer fílmico.

Su entonces presidente, el joven cineasta Miguel Littin,

el nuevo directorio de la empresa y los equipos de trabajo que allí están operando aseguran haber iniciado una nueva etapa. De partida, enfocan la actividad en tres grandes áreas: infraestructura técnica, que comprende todo el equipamiento básico y organizativo; distribución y exhibición, destinada a estimular la distribución del cine chileno y a administrar y programar las salas de cine del Estado, y, finalmente, el área creativa, donde se forman los nuevos cuadros para la cinematografía nacional.

De esta última, dirigida por Fernando Bellet, emergen los talleres. A través de ellos se espera preparar técnica y culturalmente a los futuros cineastas, sin descuidar la evaluación del trabajo de los realizadores en ejercicio ni la posibilidad de que éstos se sometan a un perfeccionamiento profesional.

Para Chile Films, el cine debe dejar de ser un instrumento alienante, repetidor de valores ajenos, como ha sido hasta ahora mucha de nuestra producción nacional, para convertirse en el "cine que se nutre de la vida misma y emerge de allí como un testimonio, una reflexión o un canto a la liberación"

(del documento "Hacia un cine auténticamente nacional").

EN LA PRACTICA

Abiertos a la recepción de interesados desde el mes de junio pasado, sin exigir derechos de matrícula ni otro requisito que el interés por la actividad cinematográfica, los talleres han recibido un heterogéneo grupo de estudiosos, que va desde jóvenes, estudiantes, intelectuales, artistas, obreros, empleados, hasta profesionales de distintas especialidades. En total, unas 200 personas que han acudido al llamado de las cámaras y que participan activamente en una aventura creativa. Las inscripciones permanecen abiertas.

Antes que nada, se trata de desmixtificar al cineasta. Patricio Guzmán lo explica: "Antes, ser realizador de un largometraje era un suceso periodístico y si uno intentaba hacer algo, le decían que no se podía hacer cine en Chile. Se trata de demostrar que el cine es una actividad como cualquier otra. También se trata de facilitar el pronunciamiento sobre lo que tenga que decir la generación joven. En suma, descubrir pronto la gente



CINEASTA MIGUEL LITTIN, DIRIGIENDO "EL CHACAL..."

competente, impartir docencia y acelerar, así, el proceso evolutivo del cine". Y conceptualizando lo que son los talleres, el jefe del Taller Documental, agrega: "No son una escuela. Son mucho más que eso. Son centros de estudio; son películas; son proyectos concretos; son el lugar donde la gente hace películas; son, en fin, el quehacer, la acción".

LABOR CONJUNTA

Otro de los postulados básicos es que el cine es una labor de equipo, una forma colectiva de trabajo. Hasta ahora, el trabajo se ha efec-

tuado en un solo grupo, en permanentes reuniones de estudio, en donde, dirigidos por un monitor, se vuelcan las experiencias de cada cual y, al más alto nivel, se las analiza y discute.

Sin embargo, ya se están formando grupos de 6 personas que realizarán trabajos audiovisuales de enfrentamiento con la realidad nacional. Esta tarea en grupos pequeños cohesionará equipos capaces de abordar, en la etapa siguiente, la realización cinematográfica.

Para Horacio Marotta, jefe del Taller Informativo, "el taller pasa a constituirse de hecho en la forma adop-

tada por el Estado para estimular directamente la producción cinematográfica".

Paralelamente a esta actividad, subsiste en la empresa la prestación de servicios a particulares y a las coproducciones con compañías nacionales y extranjeras.

LOS 5 TALLERES

Los talleres funcionarán a través de cinco canales: Informativo, Didáctico, Documental, Argumental e Infantil.

El Taller Informativo se plantea, en lo inmediato, un trabajo dividido en dos áreas de producción. La primera,

como expresión cinematográfica de las políticas generadas en la Comisión de Medios de Comunicación de la Presidencia de la República, editando noticiarios del Gobierno para circuito comercial, circuito popular y exportación (se piensa en dos informes dirigidos a salas céntricas y del barrio alto y otros dos a sectores populares y provincias, ambos mensualmente). La segunda área de acción apunta a la creación de talleres experimentales de información en las mismas bases populares. También se espera producir programas informativos especiales para la televisión chilena y extranjera.

El Taller Didáctico apunta preferentemente a la "orientación del consumidor", de acuerdo a las exigencias socioeconómicas del país. Semejante orientación "debe definirse y estudiarse en profundidad y no puede quedar en un simple bombardeo cinematográfico de frases, lemas, metas y esquemas de agitación revolucionaria, porque en ese caso se estaría pasando de la alienación publicitaria capitalista a un nuevo tipo de alienación igualmente dañino" (de "Taller Didáctico de Chile Films").

Por su parte, el Taller Documental creará filmes de reflexión sobre problemas es-

pecíficos. "Sus trabajos deberán plantearse con el máximo de rigurosidades en cuanto a la investigación del problema y a su concreción cinematográfica" (de "Reestructuración de Chile Films").

El Taller Argumental se integra en torno a cada proyecto de largometraje, de los cuales se piensan realizar, a partir de 1972, siete al año. Finalmente, sobre el Taller Infantil, no hay mayores antecedentes.

Existe la intención de constituir talleres regionales dentro del mismo espíritu. Para tales efectos, hay proyectos de convenios con las Universidades del Norte, de Concepción y Austral.

CINE: INQUIETUD UNIVERSITARIA

EL PRIMER PASO

La primera forma de acercamiento de las Universidades al fenómeno cinematográfico en nuestro país se ha producido, generalmente, por el interés que existe en difundir el cine como arte, como medio de expresión y forma de comunicación. Pareciera como si el impacto que el cine produce en la sociedad provocara, como una primera reacción, el deseo de dar a conocer este descubrimiento a la mayor cantidad posible de personas. Así, difundir películas de valor, analizarlas, discutir las, dar a conocer cinematografías desconocidas, analizar la obra filmica y la trayectoria de los más importantes realizadores; en otros términos, hacer conciencia sobre el cine como arte y medio de comunicación y expresión, han sido los fines perseguidos por los grupos cinematográficos, cineclubes universitarios y Direcciones de universidades que se han dado a la tarea de estimular la actividad cinematográfica.

Desarrollada en dos áreas (una que corresponde a la difusión en 35 mm y que, casi siempre, se ha efectuado en salas de cine que fun-

cionan comercialmente, y otra, que corresponde a la difusión en 16 mm, que se ha efectuado a través de circuitos no comerciales), esta tarea universitaria se ha visto dificultada por la escasez de material disponible. Especialmente lo ha sido en el área de la difusión a través de salas para 35 mm, donde la escasa disponibilidad de medios económicos, que obliga a depender de la distribución comercial y de las imposiciones en cuanto a oportunidad de exhibición que las compañías distribuidoras determinan, ha significado que las salas cinematográficas universitarias en Chile sean, en la práctica, salas de reestrenos de las películas de calidad o interés, que ya han sido exhibidas en salas céntricas o de circuitos. No obstante la falta de medios económicos para dotarse de material propio o para traer películas en préstamo a su costo, las salas de cine universitarias han hecho el esfuerzo de incorporar a ellas factores diferenciadores que han contribuido en forma eficaz en esta tarea de hacer conciencia sobre el cine.

Su diferencia con el resto de las salas de cine radica esencialmente en que consi-

deran el cine un arte y, por tal razón, promueven la realización de cine-foros; en la medida de lo posible, tienden a presentar los filmes en ciclos de realizador o género; han sido las primeras en mostrar y difundir los valores de cinematografías desconocidas en el país y que no habían interesado antes a las salas comerciales: cine latinoamericano, húngaro, yugoslavo, checoslovaco, búlgaro, joven cine alemán, etc. Las universidades cuentan con salas de cine en Antofagasta, Santiago, Viña del Mar, Concepción y Valdivia.

Las posibilidades de difusión, en cambio, sí se han incrementado en el área de 16 mm, alimentada con material de más bajo costo y fácil transporte y que, en muchas ocasiones incluso, es traído al país sin costo por los servicios culturales de las Embajadas.

Estas dos áreas, que hasta ahora han existido desvinculadas una de otra, tienden a integrarse en un nuevo concepto de la difusión cinematográfica, concepto que es común al quehacer cinematográfico universitario nacional y que se expresa claramente en las palabras de Fausto Fleury, jefe de Ex-

tensión del Departamento de Cine de la Universidad de Chile, de Santiago, al referirse a la actividad que ellos están desarrollando: "La política de extensión cinematográfica de la Universidad se orienta hoy día, principalmente, a llevar el cine a los medios obreros, campesinos, pobladores; llevar el cine a un público hasta ahora marginado del fenómeno cinematográfico. Paralelamente se mantienen las proyecciones de cine para una élite intelectual en salas especializadas y se cubre el amplio campo que ofrece la televisión mediante programaciones especiales. En esta forma se llega con el cine a todos los sectores de la comunidad".

Ya no más el cine concebido como un medio reservado a los locales céntricos, reservado para los que pueden llegar a éstos. Ahora el cine se acerca a los espectadores, va a sus centros de trabajo, a sus barrios, busca a quienes entregar sus contenidos, no espera que le busquen.

Sin embargo, esta frase de la difusión es sólo la primera parte del problema. Es indispensable que sea complementada para superar la recepción pasiva del cine. El Comité de Extensión Cinematográfica de la Universidad Católica de Valparaíso concretó esta nueva orientación al señalar que, por ser la obra cinematográfica elaborada por otras culturas, su recepción no puede ser acrítica por el espectador; es de-

cir, deben entregarse al público las herramientas que le permitan conocer, analizar, desnudar el fenómeno fílmico para descubrir en él todo el trasfondo cultural e ideológico que conlleva. Sólo así será posible contribuir eficazmente a la liberación desde el campo de la difusión cinematográfica y permitir que el espectador ejercite efectivamente su libertad.

PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

La necesidad de creación, de investigación y de difusión dentro de la Universidad, como asimismo la necesidad de proyectar cinematográficamente valores universitarios, han conducido, en una segunda etapa, a la producción de cine universitario, ya sea a través de organismos de producción especializados, o bien a través de proyectos específicos de realización.

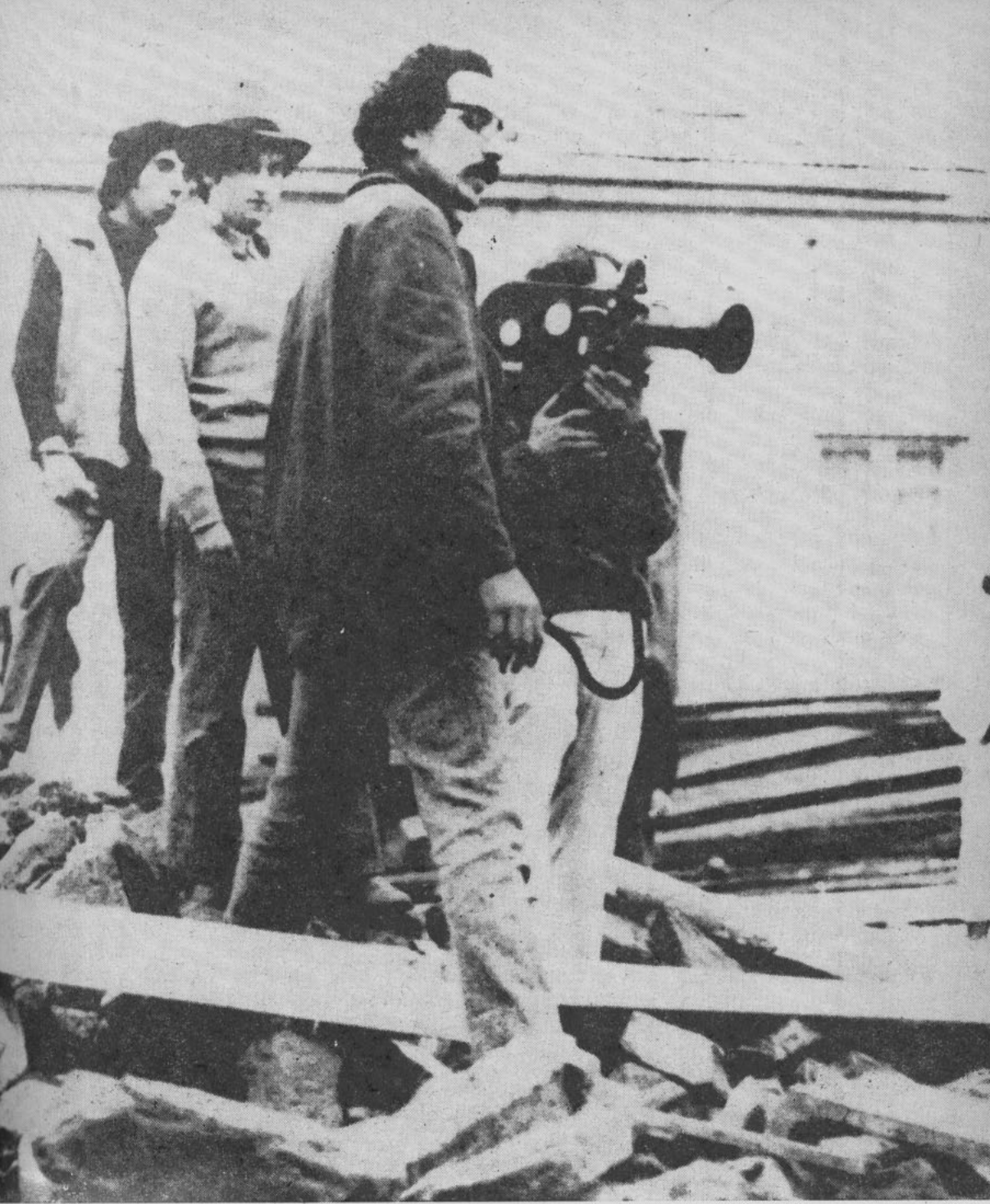
El Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Santiago (hoy integrado a la Escuela de Artes de la Comunicación) Cine Experimental de la Universidad de Chile en Santiago (hoy Departamento de Cine), el recién creado Departamento de Cine de la Universidad Técnica del Estado, en Santiago, la Clínica de Proyectos de la Escuela de Ingeniería de la Universidad de Concepción, el Taller de Cine de la Universidad Católica de Valparaíso (Instituto de Arte) y los grupos de

producción nacidos en Valdivia y Antofagasta, constituyen todos centros productores de cine universitario que, comprometidos con el proceso de cambios que vive el país, buscan colaborar y participar en él a través del cine. Como lo expresara Pedro Chaskel, Director del Departamento de Cine de la Universidad de Chile en Santiago, ahora el cine es considerado tanto una forma de investigación y análisis de la realidad como una forma de elaborar un discurso sobre aspectos de nuestro quehacer cultural, social y económico.

FORMACION PROFESIONAL

La Universidad Católica de Santiago y la Universidad Técnica del Estado han enfocado la enseñanza del cine a través de la creación de escuelas de formación profesional, que mantienen ambas en Santiago. También lo intentó la Universidad de Chile de Valparaíso, pero la escasez de equipamiento y deficiencias presupuestarias impidieron que la actividad siguiera adelante.

La Universidad Católica de Santiago, teniendo como base técnica y de equipamiento, en lo que a cine se refiere, lo que era el Instituto Fílmico, con más de 10 años de experiencia, creó en 1970 la Escuela de Artes de la Comunicación, destinada a impartir docencia en el campo de la formación pro-



TALLER DE CINE DEL INSTITUTO DE ARTE DE LA UCV: GASTON BONIZZONI Y SU EQUIPO EN ACCION

fesional en teatro, cine y televisión, tanto para alumnos regulares de la Escuela como para estudiantes de otras áreas del saber, de la misma Universidad.

Cursos básicos comunes entregan a todos los estudiantes de la Escuela la formación necesaria para que, en seguida, puedan optar por una de las cuatro líneas de formación profesional que se les ofrecen: Actuación, Dirección, Iluminación y Cámara y Producción.

Satisfechas las exigencias académicas y después de un mínimo de varios años de estudio, el alumno podrá optar a un título o grado académico de nivel universitario. La Escuela cuenta en la actualidad con 40 estudiantes en 2 niveles de cursos, y sus requisitos de ingreso han sido los habituales para la Universidad.

La Universidad Técnica del Estado, por su parte, creó en 1971 una Escuela de Cine con el objeto de formar nuevos cuadros para el cine nacional.

Al abrir su matrícula a estudiantes que estuvieren en posesión de su Licencia Secundaria, recibió la enorme cifra de 750 postulantes para 30 vacantes. La selección final se hizo a base de una prueba de aptitud específica.

El Director de la Escuela, cineasta Antonio Ottone, expresó que el curso está orientado a la capacitación teórico-práctica de los estudiantes a través de 4 semestres de estudios, con no más de 5 materias por semestre. Se

otorga al término de los mismos, el título de Director de Fotografía o Director de Producción o Director Realizador.

Antonio Ottone piensa que es indispensable la formación profesional, 'porque ahora más que nunca los cineastas tienen un papel que cumplir, sobre todo en lo que hace a las transformaciones culturales que estamos viviendo'. Además, estima que es indispensable la formación cinematográfica, porque debe superarse definitivamente la etapa de hacer cine pegando trocitos de película y agregando un disco de música popular o de protesta como banda sonora.

La Universidad de Chile, en Santiago, proyecta también iniciar, a contar de 1972, la formación profesional de cineastas, aunque estima que ésta no puede enfocarse como una escuela tradicional, porque el cine requiere una madurez vivencial, una formación previa, que permita acelerar el proceso de realización misma y restringir al mínimo el período de formación teórica (Informe del Departamento de Cine).

APRECIACION Y FORMACION

Paralelamente a las Escuelas de Cine se han creado cursos breves de formación cinematográfica, que tienen como novedad, en relación a los que se hacían antes, el

entregar los rudimentos más esenciales de la técnica que el cine emplea a nivel amateur, además de conocimientos teóricos.

Enfocados como cursos de extensión más que como de formación profesional, estos cursos vienen a reemplazar, en la Universidad de Chile, en Santiago, las conferencias que antes reunían a gran cantidad de interesados.

El Curso de Apreciación y Formación Cinematográfica, organizado por el Departamento de Extensión y Acción Social, en Santiago, ha tenido una gran acogida y matrícula numerosa: 125 alumnos. Según expresiones de su organizador, el profesor Kerry Oñate, "el curso da al alumno los conocimientos necesarios para que pueda iniciarse en la práctica de la realización y producción de un film, al mismo tiempo que se le prepara para una suerte de introducción dialéctica al fenómeno del arte cinematográfico, como expresión vital de nuestra época".

Duran un mes y medio de clases, y constan de etapas teórica y práctica. Su importancia, sin embargo, es sólo a nivel local y queda restringida a la sede de los cursos, Santiago. Existen, sí, proyectos de extender este tipo de actividades a provincias.

TALLER DE CINE UNIVERSITARIO

El Instituto de Arte de la Universidad Católica de Val-

paraíso, basándose en el postulado de que el arte no se aprende en escuelas, de que en éstas máxime se puede llegar a dominar la técnica, ha creado el Departamento de Cine, Teatro y Poesía, donde los estudiantes de la Universidad, de distintas unidades académicas o incluso ajenos a la Universidad (porque el ingreso es libre), concurren a la experiencia del uso de una técnica artística.

Ofrecidas como créditos libres de un semestre, para

completar currículo, las actividades de este taller de cine del Instituto de Arte consisten esencialmente en estudios e investigaciones de teóricos y realizadores y en trabajos prácticos de realización.

En más de una oportunidad estos cursos han servido para canalizar vocaciones latentes, en el caso de estudiantes que han dejado otras carreras para dedicarse de lleno a las actividades cinematográficas, o bien, han constituido una motivación

para estimular la investigación en cine y fotografía.

Gastón Bonizzoni, encargado del área del cine e impulsor de esta actividad en la Universidad Católica de Valparaíso, piensa que "sólo la Universidad puede existir como trinchera del arte, como centro donde las manifestaciones artísticas estén vivas, sin las exigencias y premuras de tiempo que supone el trabajo en otros medios".

L. F. de A.

SEGUNDO LARGOMETRAJE DE ALDO FRANCIA

“Destinada al gran mundo cristiano no comprometido con los cambios sociales, para que entienda a los cristianos que se comprometen”, según palabras de su realizador, “La Pedrada” tiene como personaje a un joven sacerdote tradicional que, tomando contacto violentamente con las luchas obreras, con la forma de vida y los problemas que enfrenta la clase trabajadora, elige una forma nueva de ejercer su ministerio, más acorde con la verdadera doctrina cristiana.

La película se filma en color íntegramente en Valparaíso, con un equipo técnico artístico que colabora directamente con el director en la realización del filme, cuyo guión es de Aldo Francia y José Román.

Aldo Francia ha puesto en práctica en este filme un concepto distinto del tradicional en la realización cinematográfica. Para él, “hoy día debe superarse el sistema antiguo en que el director era un dictador que poseía la verdad absoluta. El papel del director debe ser el de un moderador de debates, que fija las pautas generales, indica el objetivo final y establece si se camina hacia él o se ha desviado la trayectoria; no indica el camino, que puede ir cambiando sin que se pierda el objetivo final. Hoy día las películas deben ser hechas en comunidad; cada cual aporta su experiencia y sugerencias. Una película no es nunca obra de uno solo; es obra de mucha gente”.

Rodaje de “La Pedrada”: Aldo Francia, más Valparaíso, más una enorme pasión por el cine.



UN LARGO COMIENZO

Abril no "es el mes más cruel" para los chilenos. Es la hoja que todavía no muere, pero que está caída sobre las largas avenidas. En abril, en Chile, los cielos aún son rosados y hasta rojos por las tardes; el vientecillo recién comienza a jugar en las esquinas. Y los domingos, los bomberos de Chile salen a las plazas, abren los grifos y se entregan al rito del agua. Nunca al rito del fuego.

Quizás sí, quizás no, pero quizás fue eso lo que quedó estampado en las imágenes primeras de nuestro cine. Era el domingo 20 de abril de 1902 y "alguien" tomó una cámara y filmó el juego de los bomberos de domingo, con sus trajes de azul y rojo, el casco y la manguera. Debe haber estado todo el puerto en la Plaza Aníbal Pinto, porque Valparaíso es una ciudad costanera que no se contenta con ver el agua azul del mar; necesita además el agua que se alza en las manos del bombero.

Desde esta fecha, y en adelante, seguirán las plazas proyectadas en los cines: Plaza Sotomayor y los Desembarcos de los Obreros del Muelle Prat. Casi, casi, como "La salida de los obreros de la fábrica Lumière", de 1895. Y ya lo tenemos: a siete años de habersé inventado-descubierto el cine, Chile se lanza en la loca aventura de las imágenes que se mueven. Pero aquí no hubo gritos ni muchas risas como en el Boulevard de los Capuchinos de París. Y todo porque no tuvimos a Méliès. No lo tuvimos ayer, no lo tenemos hoy y, ¡sabe Dios!, si lo tendremos mañana.

Chile tiene, según más de alguna estadística, no menos de 10 millones de habitantes. Todos, no importa la edad, sexo, grupo político o religión, todos, quien más

quien menos, son un director de cine en potencia. Desgraciadamente de esos 10 millones de realizadores que jamás han mirado por el visor, todos no van más allá de ser simples paisajistas. Les atrae el ocaso, la vestimenta de guaso, un edificio recién levantado, el pescador que lanza la red. Aún hoy, a tantos años de 1902, todavía los que realizan cine en Chile buscan el "encuadre" perfecto del Cerro San Cristóbal, del volcán Osorno o de la bahía de Valparaíso. Si los chilenos son algo más que paisajistas, son quizás buenos fotógrafos de día domingo. Pero que el cine es un lenguaje o que "con la cámara se puede escribir igual que con una estilográfica" (Chabrol), eso muy pocos chilenos lo han comprendido.

De 1902 a 1910 la cámara es prisionera de los reporteros gráficos. Extraño: 70 años de historia de Chile deberían enseñarse dando vueltas las espaldas a los libros y grabados y mostrando a los alumnos nada más que películas. Y no es así. Según se tienen noticias, no hay hecho histórico que no haya sido filmado, y sin embargo, buscar un metro de celuloide con esos acontecimientos resulta una locura. Todo se ha perdido. Si alguien llega a la casa de uno de esos camarógrafos recibirá la consabida respuesta: "Durante la guerra, vendí todo el material filmado porque lo usaban para fabricar cútex para las uñas". Gracias a Dios sirvió para embellecer uñas delicadas. Otros rollos, dignos del mejor archivo de cine latinoamericano, corrieron peor suerte. Terminaron convertidos en peines y peinetas.

Es 1910. Misas en la Catedral de Santiago, entierro del Presidente Pedro Montt,

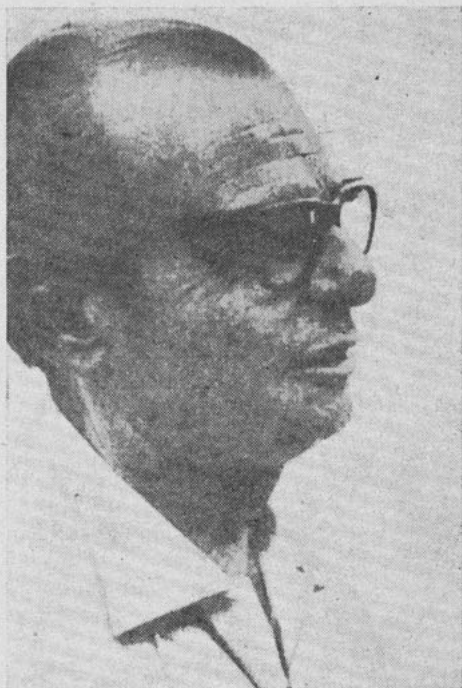
inauguración del Trasandino Chileno-Argentino, apertura del Palacio de Bellas Artes, vistas de las Salitreras o el Cuerpo Diplomático, desfile de las Sociedades Obreras, Alameda de Las Delicias, son los títulos que ofrecen los noticiarios chilenos. Es hora, dice alguien, de que el cine nacional se lance por el complicado camino de los argumentos.

Chile es un país que mira estatuas. Las mira para imitarlas. Muchas veces el chileno se limita a contemplarlas; pocas veces se atreve a imitar. En los comienzos del cine chileno se mira la imagen de un guerrillero. Chile gusta de los guerrilleros: ama sus aventuras novelescas, sus aires románticos, sus leyendas. Manuel Rodríguez, de los días de la Independencia, sirve para el caso. Con anticipación se sabe que la presencia del guerrillero en la pantalla es éxito seguro. No hay chileno que no sepa lo que hizo o deshizo Manuel Rodríguez, pero siempre el chileno quiere volver a verlo.

Antonio Acevedo Hernández asegura, en 1926, que la primera película de argumento fue realizada por el profesor Adolfo Urzúa Rozas. Por su parte, el profesor Urzúa asegura que por la filmación de "Manuel Rodríguez" ganó, en 1910, la suma de 1.000 pesos. La película se estrenó el 10 de septiembre de ese año.

Pero, a pesar de que las aventuras de Rodríguez dan para muchas horas de proyección, en 1910 se filmaron, apenas, "cuatro cuadros". Y luego "vino un silencio que duró cosa de cuatro años". La palabra clave aquí es "cuatro cuadros". Sacamos como conclusión que la película debió filmarse con todo el estilo dramático-teatral propio de la época. No es este un grave pecado para nuestro cine. Francia también cayó, con estrellas de renombre, en pecados similares. En nombre del cine, como en nombre de la libertad, se han cometido muchos crímenes.

Ahora es 1914 y otra vez al cine de argumento. "El Boleto de la Lotería" y "El violín de Inés" hablan de hechos terribles: hombres que se suicidan lanzándose del



PATRICIO KAULEN: DILATADA EXPERIENCIA, FRECUENTES HALLAZGOS



ALDO FRANCIA: UN PEDIATRA EN EL CINE

Cerro Santa Lucía y otras aventuras similares.

Por esa época ya se advierte el destino del cine. En manos de hombres que vienen de la fotografía, del teatro, de la literatura o la publicidad, es poco lo que llama la atención. De vez en cuando el cine chileno tropieza con uno o dos hombres que rompen los esquemas, pero no tienen seguidores. Jorge Délano (Coke) o Pedro Sienna piensan como cineastas. El primero, porque su visión de caricaturista se acerca a la visión crítica que suele tener el mejor cine, y el segundo, porque los muros del teatro se hacen angostos para contener su imagería y su creatividad. Serán, uno más que otro, los dos ejemplos vivos de lo que pudo ser el cine chileno verdadero. Pero no fue así. El cine chileno moría cada vez, sin nacer. Sienna sintió siempre "hambre de cine", cosa que los demás jamás sintieron en los labios. Su concepción del teatro es todavía valedera. Valedera no sólo para el hombre de teatro, sino, también, para el cineasta. "La vida del teatro... es casi la renuncia al orden establecido". Hombres con esta mentalidad difícilmente pudieron hacer "escuela" en Chile. Se prefieren los caminos pavimentados, los aplausos fáciles, las concesiones burdas. Enfrentar al orden establecido es una cruz que pocos artistas chilenos se han echado a las espaldas.

Una década y media es una buena mecha para la pólvora, no importa que la pólvora no estalle. La mecha recorre el país de norte a sur. Se filma en Antofagasta, en Valparaíso, en Concepción, en Valdivia, en Santiago. Se filma también en Punta Arenas. Como todo es una locura, cada loco con su tema. Se experimenta. Pero sólo en el procesado, en el revelado, en el quitar la gelatina estampada y volver a poner otra para filmar de nuevo con el mismo celuloide (José Bohr). Pero no se experimenta en el montaje, en la ubicación audaz de la cámara, en el trabajo a fondo de los actores. De esa manera van saliendo los títulos. De esa manera van saliendo los estudios. Empresas de cine nacen todos

los días. Y todos los días también mueren empresas de cine.

1915 y el italiano Salvattore Giambastiani llega a Chile dispuesto a realizar, ininterrumpidamente, películas de argumento en gran escala. Abre los estudios con su propio apellido, pero luego le otorga un bautizo pomposo: Chile Films.

Todo ahora es cine en Chile. Los títulos se multiplican. Se multiplican los actores, los directores, los camarógrafos. Nicanor de la Sotta, Coke, Bohr, Sienna, Carlos Borcosque, Alberto Santana, Víctor Domingo Silva, Carlos Cariola, Nicolás Novoa Valdés, Carlos del Mudo, idean, escriben, dirigen. Entre 1917 y 1925 se realizan 49 cintas de argumento. En 1924, solamente, se estrenan 10 filmes. En 1934 Chile ya sabe lo que es el cine sonorizado. Coke será el hombre que hará el primer filme parlante. "Norte y sur", según datos de la época, poseía un excelente formato: el uso del sonoro estaba en función del montaje.

Pero el cine chileno volvió a morir. Del 34 al 39 sólo noticiarios, documentales y una película de dibujos animados de Jaime Escudero y Carlos Trupp (1937).

Al llegar Eugenio de Liguoro el país opta por un cine de diversión, de evasión, que será el predominante durante varias décadas. Los títulos, y los autores, hablan por sí solos: "El hechizo del trigo" (Liguoro), "Dos corazones y una tonada" (Carlos García Huidobro), "Entre gallos y medianoche" (Liguoro-Cariola), "La chica del Crillón" (Coke), "Nada más que amor" (Patricio Kaulen), "Flor del Carmen" (José Bohr), "Música en el corazón" (Miguel Frank), "Yo vendo unos ojos negros" (José Rodríguez), "El paso maldito" (Fred Matter). Cine basado ya en obras de teatro, ya en novelas costumbristas, en cuentos o en canciones de moda. No hay crítica especializada. No hay un público exigente ni directores-autores. Se trata de dar forma, lo mejor que se pueda, a ideas acabadas (de origen teatral o literario) o simplemente esbozadas. Hay a veces abiertas polémicas entre autores dramáticos y directores sobre la paternidad



"NEW LOVE": ...Y LA CUERDA SE CORTO



"EL CHACAL DE NAHUELTORO": LAS DEBILIDADES DE UN GUIÓN

de las obras. A veces, también, se buscan los temas entre los autores europeos: Robert Louis Stevenson y Alejandro Dumas ("El club de los suicidas" y "La dama de las camelias").

El triunfo de Aguirre Cerda y el Frente Popular significa la creación de la Corporación de Fomento de la Producción. La Corfo compra en 1942 Chile Films y se instala con modernos estudios en la Avda. Colón de Santiago. Pero, a pesar de las buenas intenciones, Chile Films ha tenido más muertes que nacimientos. Se traen técnicos extranjeros, prescindiendo de los nacionales. La producción es baja. Se limita a noticiarios y a uno que otro largometraje rechazado por el público y por la crítica que comienza a aparecer. "Romance de medio siglo" (Luis Moglia, 1944), llega casi al escándalo. Francisco Coloane, su autor, declara que el tema no le pertenece o que ha sido tergiversado. Los posteriores estrenos de "El hombre que se llevaron" (Coke) y "Encrucijada" (Patricio Kaulen) se salvan de las críticas. Pero "La amarga verdad" (Carlos Borcosque) levanta una ola de protestas. Súmese a esto el despilfarro de los dineros del Estado en mantener enormes estudios donde, a veces, no se hacía absolutamente nada. Hubo quienes filmaron en las colmenas construidas sobre excelentes "parkets", tempestades marinas, dañando la calidad sonora del lugar, pisos y paredes.

La década del 50 es casi nula en producción pero aceptable en sus resultados. Pierre Chenal viene a realizar dos largometrajes: "El ídolo" y "Confesión al amanecer". La primera no va más allá de ser una buena película policial como cualquiera otra realizada "fuera de Chile", pero "Confesión al amanecer" es una mirada nostálgica a nuestras leyendas más famosas: La Veta del Diablo, Las Tres Pascualas y El Caleuche. Chenal sabe manejar sus historias y recurre a actores que se apartan un tanto del estilo melodramático acostumbrado en Chile. Son intérpretes del Teatro Experimental y Teatro de Ensayo. Quizás por esa razón las películas sorpren-



GERMAN BECKER: LA HERENCIA FATAL

dieron a un público acostumbrado a los brochazos sin sutilezas de Bohr, quien hasta hoy amenaza la producción cinematográfica con sus estrenos del peor gusto.

"La caleta olvidada", de Bruno Gebel y "Un viaje a Santiago", de Hernán Correa no hacen retroceder al cine chileno. Lo dejan donde está; en un limbo insostenible. Gebel, cuyo nombre figura en la ficha técnica de algún filme neorrealista italiano, busca los rostros de los pescadores de Horcón para enfrentar la vida primitiva del hombre a las exigencias de nuestro tiempo. Si esa fue la idea, todo quedó en las mejores intenciones, porque la cinta no lo esclarece. Gebel se defiende destacando las dificultades de un cineasta que, en esos años, no podía ver ni un solo metro de celuloide copiado para supervisar su trabajo. Pero desgraciadamente el público que ve la película desconoce todo eso.

Correa careció de audacia. Tuvo en sus manos una buena idea: hacer un análisis crítico de cómo se legisla en Chile, de la burocracia, del centralismo. Contó con excelentes actores y con un escenario difícil de conseguir (el Congreso Nacional), pero su obra no marcha, no avanza, carece de ritmo.

Pero dejemos que los muertos entierren a los muertos. Terminan los años 50 y en el mundo del cine algo sucede. Cannes comienza a mostrar otra cara al mundo. La época significa bastante para el cine chileno. Nos acercamos al cine de autor. Bergman invade las pantallas. Antonioni desconcierta con sus películas sin anécdota; Fellini nos enfrenta a su neorrealismo del alma. Godard muestra que "no sabe filmar" como los demás. Resnais señala que el cine es poesía que tiene mil interpretaciones. Y aparecen los libros de cine. Y llegan las revistas de cine, y los críticos de cine, y los cineclubes, y las cinetecas y los foros y se habla ahora del lenguaje del cine. Y se analiza, a partir de esa fecha, cada filme como una pieza musical, como la última obra de Arthur Miller o la última gracia (pictórica, desde luego) de Dalí. Y todo eso con humildad. El que sabe un poco, lo enseña. Las cinetecas muestran sus tesoros. Llegan al país algunas retrospectivas. Se crean institutos filmicos en donde se comienza a experimentar con el 16 milímetros. Y empiezan a aparecer nombres desconocidos: Rafael Sánchez, Pedro Chaskel, Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Juan Pérez, Agustín Squella, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán. Varios de ellos se quedaron en el cortometraje o abandonaron definitivamente el cine. Los demás siguen.

Algunos mostraron en las primeras realizaciones una marcada influencia de los maestros vistos en Chile. Otros optaron por un cine más cercano a nuestra condición, al subdesarrollo.

De aquí en adelante el cine nacional marcha por otras aguas. Cada director mostrará algo más que imágenes: su cine será el santo y seña de un pensamiento,

de una posición. Chile busca el cine de autor. Labor nada fácil entre un público acostumbrado a pensar a Chile en la manta tricolor del guaso, en la china que baila cueca, en "el roto bueno para la talla". El país todavía no perdona a quien le dice que existen poblaciones callampas, cinturones de miserias, problemas como el alcoholismo, la desnutrición o la dependencia. El chileno no ha aprendido el postulado de Fellini, según el cual "el cine es un espejo donde cada uno de nosotros debería tener la valentía de mirarse".

Por otra parte, cada director debe partir buscando el financiamiento para su obra a realizar. Muchas veces cuando la obra es estrenada el tema ya no interesa, el problema está solucionado o en vías de solución. Algunos directores han querido hacer el papel de los periodistas que acusan, denuncian y señalan rumbos a seguir. Generalmente se ha fracasado frente al público: un público abúlico que no despierta, que no le gusta que instalen la cámara frente a su cerro, a su población. De esta manera casi todos saben que no tendrán el público de su lado. En los últimos tiempos sólo las cintas intrascendentes (vale decir Davison, Bohr, y un heredero de ambos: Germán Becker) han sido éxitos notorios en la taquilla.

En Chile casi todos se declaran católicos. Pero cuando Rafael Sánchez realizó "El cuerpo y la sangre", sobre el sentido de la misa, la obra interesó a muy pocos. El chileno, como el latinoamericano en general, es hombre de grandes muchedumbres frente a los santuarios de la Virgen, de paseos de San Pedro, por las bahías, de peregrinaciones tumultuosas, pero es incapaz de entender lo que es el sacrificio de la misa: la película de Sánchez era eso. El sacrificio de Jesús en la cruz y sus símbolos en la misa, proyectados sobre la vida cotidiana del hombre.

Con todo, la vieja guardia permanece. Permanece Alejo Alvarez; permanece Naum Kramarenco. El primero siempre fué un cero a la izquierda; del segundo, quizás podrían rescatarse cinco o diez minutos de

su "Regreso al silencio". El resto de su obra poco o nada es lo que aporta. Más precaria todavía es la contribución de Covacevich. Su "Morir un poco" pudo sorprender a un público y una crítica sensibleros que se dejaron seducir por burdos contrapuntos, pero ya en "New love" la cuerda del mal cine se estiró demasiado. Tanto que Covacevich no ha vuelto a reincidir en la realización cinematográfica. Kaulen, en cambio, entregó una obra de interés considerable en "Largo viaje", con tres o cuatro secuencias memorables. En "La casa en que vivimos", sin embargo, se comprometió en una aventura mucho más difícil, apasionante por el intento de narrar verdaderamente una historia que había detrás de ella, pero en último término frustrada.

Cuando Raúl Ruiz realizó "Tres tristes tigres", quizás la única obra maestra realizada en Chile, el filme se exhibió, prácticamente, ante butacas vacías. El espectador chileno jamás perdonará a Ruiz la osadía de desenmascarar la vida abúlica de este pueblo, su deambular por las calles, su forma de hablar, su arribismo, su decadencia moral escondida. El chileno no quiere reconocer que bajo una narración confusa, surrealista, de pesadilla, está su forma de ser, su radiografía más completa. El hombre de clase media, el que lleva corbata y camisa blanca, no se reconoce cuando la ve, pero su indignación dice lo contrario. El filme, tomado de una escena de la obra teatral homónima de Alejandro Sieveking, está más cerca de "Charleston", de José Donoso, que de Sieveking. En ninguna parte Ruiz ha declarado sentirse influenciado por ese cuento de nuestro mejor narrador, pero, influenciado o no, el autor-realizador de "Tres tristes tigres" ha dejado la imagen de ser el más brillante cineasta chileno, el único verdadero creador que ha producido nuestro cine. "Tres tristes tigres" es para ser vista una y otra vez. Para ser analizada con cuidado, con el ojo y el oído vigilantes, porque es una obra barroca, recargada en sus escenarios, en su diálogo, porque el chileno es barroco, recargado en su diálogo, y sus monólogos diarios y los es-

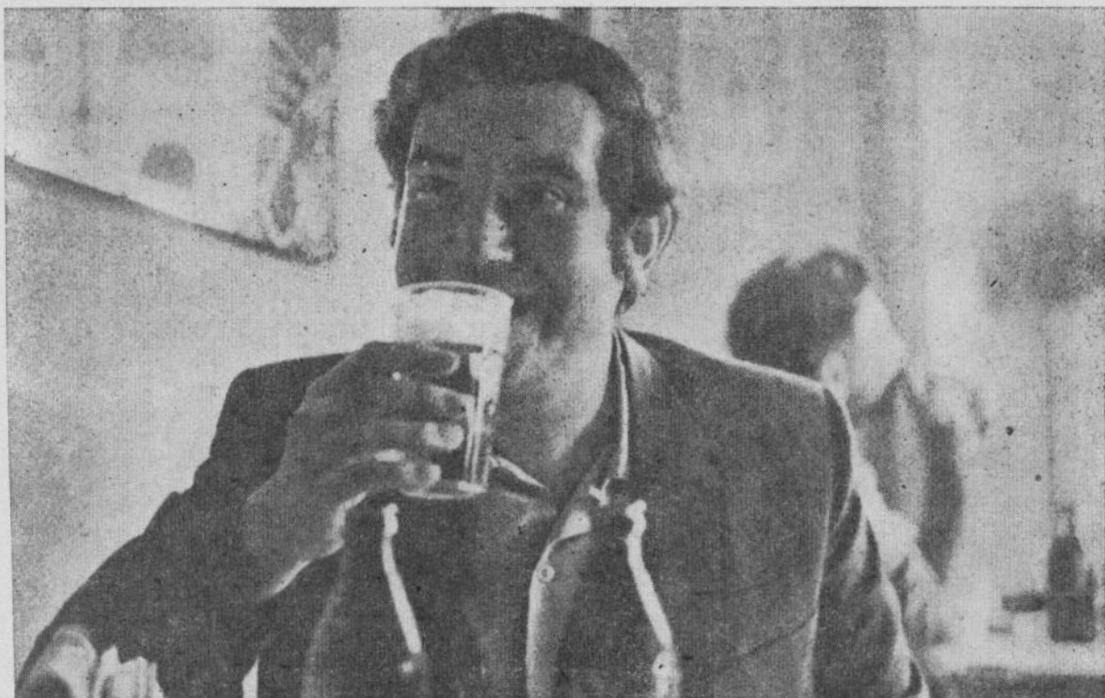
cenarios de Chile son del más rico de los absurdos.

Ruiz no ha vuelto a entregar nuevas obras. Sus dos primeras permanecen inéditas. "La maleta" está basada en una pieza breve de él mismo. Es una obra extraña sobre el enfrentamiento generacional, realizada con Héctor y Humberto Duvauchelle, filmada en 16 mm. "El tango del viudo", a juzgar por algunos copiones, es también un filme extraño, surrealista, poblado de influencias y homenajes a grandes cineastas. Acaso sea una gran carcajada, porque ante el cine de Ruiz nunca se sabe en qué parte de la pantalla se está riendo el autor.

Aldo Francia, médico pediatra, pasa del documental al largometraje. Realiza "Valparaíso, mi amor", sobre un tema, según declaración del realizador, totalmente verdadero. Pero Aldo Francia no es Raúl Ruiz. Francia hace un cine casi en el estilo del neorealismo, donde, personajes y situaciones, se ven perdidos en la ciudad, ciudad inhóspita, de cerros que parecen bellos, pero que esconden miserias centenarias.

En el cine de Francia se echa de menos la mano de un buen director de actores, el trabajo del guión técnico realizado a fondo. Por eso, "Valparaíso, mi amor" deja el sabor agrídulce de que algo no está redondeado, terminado. Aldo Francia es un hombre de gran cultura y quizás si el mejor productor que tenga Chile en estos momentos. Desgraciadamente no posee el vuelo imaginativo ni la audacia de Raúl Ruiz.

Antes que Miguel Littin realizara "El chacal de Nahueltoro" todo el país conocía la historia del gañán que mató a su mujer y a los hijos de ésta de manera salvaje. Littin, basado en el informe del periodista José Gómez López, director de "Puro Chile", hace una obra desigual. Una película de grandes aciertos formales, pero de un guión endeble, que no resiste el largometraje. Viendo la historia del chacal se tiene la impresión de que debió haberse filmado en 16 mm. para la televisión. Esto no debe extrañar: Littin viene de la televisión. El lenguaje que usa es propio de ella. Littin enfatiza cada parlamento con la imagen.



CINEASTA RAUL RUIZ: EL CINE EN LA SANGRE



"LUNES PRIMERO, DOMINGO SIETE": JORGE GUERRA, PATRICIA GUZMAN



"VALPARAISO, MI AMOR": LA FAMILIA CHILENA

El cambio de personalidad del delincuente se produce en un instante. No hay un lento andar en la vida espiritual del personaje. Quizás esto haga que la cinta se torne monótona. Por otra parte, los personajes aparecen esquematizados. El cura habla como cura, el periodista como periodista, el militar como militar, todos en un lenguaje demasiado primario.

Littin, actual presidente de Chile Films, ha realizado posteriormente otra película: el diálogo entre el Presidente Allende y Regis Debray.

Helvio Soto, ex publicista, director de televisión, es quien más obras ha dado a conocer en los últimos años. Parte del medimetro para producir luego tres obras de mayor calibre: "Lunes 1º, domingo 7", "Caliche sangriento" y "Voto más fusil".

Anteriormente había realizado "Yo tenía un camarada", "El analfabeto", "Ana" e "Historia de un caballo". Su cine es de abierta protesta. Soto es un hombre que no está a gusto en este mundo mientras el hombre no logre liberarse. En "Caliche..." acusa a los que llevaron al país a una guerra para defender las riquezas en manos de los extranjeros radicados en el país. Filme discutible, es una obra bellamente inconclusa, dado que la dirección no impuso en ella una continuidad expresiva o

estilística. "Lunes 1º..." es una comedia, un "pas de deux" de dos adolescentes que buscan el amor. Y ese amor resulta risueño. La película es una isla en la filmografía de Soto. Su mayor mérito es haber eludido, en cierta medida, la cursilería con que suelen tratarse esos temas. De "Voto más fusil" existe abundante información en esta misma revista.

El panorama cinematográfico chileno, del cual aquí no hay sino un bosquejo bastante informal, se abre cada día. La presencia continua de cineastas extranjeros ha servido para el aprendizaje de nuevas técnicas. Positivos también han sido los encuentros entre realizadores y críticos. Se ha podido abrir un diálogo con cineastas latinoamericanos en busca de un camino común no sólo para las realizaciones, sino también para la distribución.

Actualmente hay interés por mostrar al mundo la realidad chilena y, más específicamente, la "vía chilena" hacia el socialismo. El Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular es claro y rotundo a este respecto. Puede que de esta inquietud salgan los grandes temas del cine chileno en los próximos años.

Orlando Walter Muñoz

ALGUNOS FANTASMAS

No es por el puro efecto del azar que de la noche a la mañana, el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular adquirió una relevancia enorme. Después del triunfo de Allende, y durante un período más o menos prolongado, el Manifiesto fue el único documento que podía ilustrar al profano acerca de los nuevos rumbos que el Gobierno impondría al cine nacional.

En la actualidad, desde luego, pocos son los que recuerdan algunos de sus enunciados. En primer lugar, porque se han hecho nuevas formulaciones y, también, porque nadie, razonablemente, puede pretender que un simple enunciado político-electoral fuera a adquirir —por obra de una victoria más o menos inesperada— la fuerza de un programa de acción oficial. En un país donde las oposiciones practican la sabia receta de predicar lo que no hicieron cuando fueron Gobierno, y en donde los oficialismos suelen arriar las banderas de lucha que agitaron como oposición, el valor que tiene un documento redactado antes de las elecciones es muy relativo.

Sin embargo, y justamente porque no creemos estar frente a un caso más de estas rutinarias inconsecuencias de la política chilena, conviene volver sobre algunos conceptos que el Manifiesto postula. En ningún caso, desde luego, con el afán necrófilo de destripar un texto que, a lo mejor, ya es un cadáver, sino, por el contrario, tratando de aclarar ciertos criterios cuyas deformaciones no han sido completamente desterradas del panorama cinematográfico chileno. Deformaciones de las cuales el Manifiesto, por último, fue sólo una expresión entre tantas y que, por lo mismo, no pueden considerarse de ninguna manera superadas.

Sirvan, por lo tanto, las filigranas precedentes para situar en su justo lugar las consideraciones que siguen. Puede que estén de más, puede que sean inoportunas, pero nunca resulta ocioso actualizar algunas ideas, corretear algunos fantasmas y —si es posible— corregir algunos viejos tics que las izquierdas revelan al momento de abordar las cuestiones de la cultura y, más específicamente, las cuestiones del cine.

Entrando en materia, no parece muy razonable partir enunciando cualquier política cinematográfica postulando que “el cine es un arte”. Habrá que reconocer que no es una buena base de discusión. Semejante premisa parece envolver la peregrina idea de hacernos partes en una vieja querrela entre teóricos y empresarios que ha consumido jugosos debates, pero que, en último término, se ha demostrado tan inútil como apasionante. Arte o comercio, ocupación de poetas o de traficantes, el cine —sin definir su naturaleza— ha logrado forjarse, para bien o para mal, un lugar destacado en los dominios de la cultura. Que los límites de su parcela sean colindantes con los del “show business” o, por el contrario, con las sagradas riberas del mundo de las Bellas Artes, en el fondo, no es mucho lo que importa. Este escepticismo, o como quiera llamársele, es tanto o más recomendable si se tiene en cuenta que filmes que se plantearon como académicas expresiones de las actividades del espíritu, consiguieron resultados harto más famélicos que otros generados por obra y gracia de las leoninas cláusulas de un contrato lucrativamente administrado por los consorcios financieros de Dallas o Wall Street.



En consecuencia, la postulación de una calidad y condición artística para el cine chileno envuelve, en el mejor de los casos, una intención laudable, pero, en rigor, muy poco esclarecedora. Distinto es el caso cuando al cine chileno se le pide, además, calidad y condición revolucionaria. Aquí sí que el asunto se torna francamente interesante, por muy vaga que sea la tipificación de una obra revolucionaria.

En este sentido, sin embargo, los redactores del Manifiesto entregaron un concepto que, aunque insuficiente, proporciona dos valiosos elementos de juicio. En efecto, declaran, "entendemos por arte revolucionario aquel que nace de la realización conjunta del artista y del pueblo, unidos por un objetivo común: la liberación". Redondeando la idea, agregan: "Uno, el pueblo, como motivador de la acción y, en definitiva, como el creador y, el otro, el cineasta, como su instrumento de comunicación".

No está mal. Como aproximación conceptual, desde luego. Trasladadas estas puntillosas ideas al severo mundo de un set de filmación o a la cruda brutalidad de una sala de montaje capaz de liquidar hasta las imágenes más vigorosas y elocuentes, aquello de "realización conjunta del artista y del pueblo" plantea dificultades casi insuperables. Deberá reconocerse que la fórmula funciona sólo en tanto el cineasta esté dotado de una singular capacidad para detectar las inquietudes y aspiraciones de su pueblo y sólo en tanto, además, éstas sean relevantes para la finalidad "liberadora" que se persigue. A lo mejor un cineasta de esta naturaleza se convierte en algo así como un notario de las aspiraciones colectivas, pero allí está el genio creador que hizo de "Rocco y sus hermanos" —a propósito de la cuestión meridional— toda una obra maestra, y allí también está la lucidez de un Rossellini, que en "País" dio a Italia la más nítida y conmovedora radiografía de ese pueblo en guerra. Desgraciadamente milagros como éste son de ocurrencia nada frecuente y es de temer que esa alianza secreta, pe-

ro real entre el artista y el pueblo, no pueda plantearse genéricamente como recurso operativo habitual para el cine nacional.

Con todo, no es a este respecto en donde el Manifiesto y algunas ideas muy en boga inducen a mayores riesgos. Hay otros problemas. El empeño noble y apasionado muchas veces por un cine esencialmente popular es un proceso que en más de alguna oportunidad ha registrado la descalificación abusiva de obras de indudable interés bajo el cargo de constituir estériles manifestaciones de una cultura "elitista", selecta, refinada, pero en todo caso ajena a las urgencias de las grandes mayorías.

Si bien es probable —como lo sentenciaba el Manifiesto en su 6ª consideración— "que un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa que es incapaz de ser motor de la historia" (afirmación esta última harto discutible a la luz de los hechos), el asunto no es tan simple como se lo presenta. Interesa sobremanera clarificar la cuestión, pues aquí están en juego criterios tales como el rol de las vanguardias y prácticamente todos los problemas que suscita la inconsistencia de nuestra cultura cinematográfica.

En efecto, un cine "alejado de las grandes masas" puede ser el producto de meros caprichos intelectualoides, pero en semejante relación pueden operar también otros factores nada desdeñables. De hecho, la incompreensión de una obra por parte de las mayorías puede ser la consecuencia obligada del extremo grado de ignorancia cinematográfica de éstas para acceder al filme. O del negligente ejercicio de la función de la crítica. O, en fin, de la mayor o menor habilidad de un realizador para accionar los resortes emocionales de su auditorio para ganarse así una mayor atención.

Un poco más al fondo todavía, está el problema de las vanguardias. En un tiempo —hace cuatro o cinco décadas— los teóricos discutieron mucho sobre el rol que a éstas correspondía. Naturalmente a estas alturas parece ocioso resucitar los términos de ese debate inagotable. Por lo de-

más, lo que estaba en tela de juicio era sólo su rol; pocos, en verdad, cuestionaban su importancia y prácticamente nadie su absoluta necesidad.

Desgraciadamente, sobre este punto poco o nada es lo que se ha dicho. Hay, por lo visto, no tan sólo reservas, sino, incluso, oposición a conceder una débil justificación para el cine experimental. El asunto tiene cierta gravedad porque justamente de la producción experimental o vanguardista (sobre todo en el campo del cortometraje) la producción regular extrae buena parte de su vigor, empuje y vitalidad.

Que por obra de estas omisiones se llegue a conclusiones un tanto riesgosas es algo que, por cierto, no tiene por qué extrañar. Por esta cuerda es fácil disponer que "no existen filmes revolucionarios en sí... , que éstos adquieren la categoría de tales en el contacto de la obra con el público y, principalmente, en su repercusión como agente activador de una acción revolucionaria".

Lo anterior implica adoptar un criterio que puede conducir a tremendas deformaciones. Precisamente porque no debiera existir necesariamente una contradicción entre obra de vanguardia y obra revolucionaria, bien puede que cintas que tengan ambas condiciones no encuentren aceptación alguna en las grandes mayorías. No hay que olvidar que en Chile la obra revolucionaria está llamada a operar entre un público devastado en sus nociones fundamentales de lenguaje cinematográfico por una producción conformista, extranjerizante e, incluso, deformante. Romper este estado de cosas llevará no sólo tiempo sino, también, una labor pedagógica extremadamente delicada.

Surge, por desgracia, el temor muchas veces de que al postularse un cine revolucionario se esté pensando en filmes que, respetando las reglas del juego del cine tradicional, adhieran en sus contenidos a un proceso político de avanzada. Pareciera que cine revolucionario fuera un cine absolutamente tradicional con muy leves adiciones. Algo así como cintas de James

Bond, en donde el personaje de Fleming es un agente de avanzada y Goldfinger la siniestra encarnación de la oligarquía y el imperialismo.

El asunto puede mover a muchas ironías, pero tiene un trasfondo de seriedad considerable. Porque, en último término, es imposible plantear un cine revolucionario en el campo de las ideas políticas que no lo sea, al mismo tiempo, en el orden de la expresión cinematográfica.

Por más que el cine soviético haya ensayado emocionadas y sesudas defensas al sistema político vigente en la URSS, ese empeño no lo excusa de ser hoy en día uno de los más reaccionarios del mundo. La burocracia cultural soviética pudo, quizás, ubicarse discretamente en posiciones de avanzada en el ámbito político, pero —por tristísimas inconsecuencias— fue incapaz de operar con esa misma audacia en el marco de las artes y del cine. Los resultados están a la vista: desde Eisenstein no hay un realizador soviético que pueda aspirar, verdaderamente, al honor de cineasta revolucionario.

Incluso en Cuba —por lo que en Chile se conoce— la situación es bastante delicada. Sólo que allá hay una revolución y una conciencia muy clara sobre el problema. Asegurar que el cine cubano es cine revolucionario resulta, pues, una afirmación muy discutible. Discutible porque existe un cine sazonado al gusto de los festivales europeos y más preocupado de su eficacia político-publicitaria que de su pureza, originalidad y rigor.

Al parecer, América latina no puede ofrecer otro intento de cine revolucionario más o menos serio que no sea el del "cine novo" en Brasil. Desgraciadamente, el bloqueo cultural que imponen los circuitos regulares de distribución y exhibición ha impedido que ese movimiento se conozca en Chile. Se sabe, sin embargo, que en él la vanguardia política estuvo apoyada en una vanguardia cinematográfica consecuente y que de esa alianza formidable surgieron obras del calibre de "Antonio das mortes", de Glauber Rocha.

La experiencia brasileña enseña en forma rotunda que la empresa del cine revolucionario es extremadamente difícil en países con una cultura cinematográfica rudimentaria. Cualquier esfuerzo, por lo tanto, que se haga para forjar un mayor sentido crítico en la colectividad, representa una acción eficaz no sólo cultural, sino también políticamente. Con verdadero pesar hay que constatar que ciertos sectores, y aun el Manifiesto, al deslizar por allí una ambigua afirmación, tratan de menoscabar el papel de la crítica, cuyo curso es tan necesario, si se quiere, en verdad, sustraer al país de su terrible indigencia cultural en materia de cine.

Cuando se habla de crítica se alude, ciertamente, a algo que no existe y que acaso nunca haya existido en forma siste-

mática en el país. La crítica se ha ejercido en Chile, a nivel de diarios, semanarios y revistas, desde la izquierda, el centro y la derecha, con criterio gastronómico. Sobre el tema hay demasiado paño que cortar y no es esta la mejor ocasión de hacerlo, sobre todo cuando esta revista incluye un trabajo sobre el tema.

Las consideraciones antes anotadas parten de la convicción de que los planteamientos del Manifiesto están lejos de constituir la última palabra del Gobierno de la Unidad Popular en materia de cine. Existe el derecho a esperar de su parte pronunciamientos igualmente entusiastas, pero más orgánicos, rigurosos y coherentes.

Héctor Soto Gandarillas

CRITICA CINEMATOGRAFICA EN CHILE, CAIDA SIN DECADENCIA

I

La crítica cinematográfica en Chile no existe. O si existe, su peso específico es tan escaso que ella no influye, no orienta, no informa, no forma.

Ejercer la crítica cinematográfica en Chile no tiene mayor problema. Es asunto de conocer alguna anécdota picante del mundillo internacional del cine, hacer referencias "cultas" a algún texto literario y manejar, con cierta soltura, dos o tres ideas claves al estilo de "el argumento es muy aburrido, pero la fotografía hermosa"; "el contenido y la forma no se complementan"; "la actuación del fulano es excelente" o "mala"; "el interés histórico de la cinta es mayor que el de la trama misma"; "el ritmo es muy lento, al estilo japonés"; "la novela era mejor" o "la duración atenta contra la unidad de la película", o cualquiera otra tontería en la misma onda.

Ser crítico de cine en Chile hoy no acompleja a nadie. Tampoco, en verdad, da mucha notoriedad pública. Es, en resumidas cuentas, una profesión secundaria. Mal vista cuando, alguna vez, se la ha tratado de tomar en serio. Algo esotérica, digna para ser asumida por cualquier pedante de turno.

En rigor, la culpa de todo este estado de situación la tienen aquellos que han gastado sus talentos en una actividad que nunca fue el cauce natural de su vocación. Eternos principiantes, eternos desinformados, los críticos de cine habituales, aquellos que escriben en diarios y revistas, son los primeros cómplices del hecho de que la crítica cinematográfica sea algo frívolo y, a fin de cuentas, un asunto perfectamente inútil.

De esta forma, la cultura cinematográfica en nuestro país y el cine chileno mismo, como realidad, posibilidad o quimera, han visto que una posible corriente de enriquecimiento teórico y de reflexión, vía el canal de la crítica especializada, se frustra cada vez más. Esto sea, tal vez lo más grave.

Porque, a estas alturas de la evolución del cine como arte y como lenguaje social, la crítica desempeña, en la mayoría de los países del mundo, un papel decisivo. Es un motor dinamizador de la actividad filmica que la propia experiencia histórica se ha encargado de demostrar reiteradamente. Piénsese, tan sólo, en la renovación del cine galo a partir de las nuevas tendencias de la crítica francesa surgidas a comienzos de la década del 50.

Todo este problema no es de reciente data. Más bien ha sido un mal crónico, la regla general interrumpida por excepciones que no hacen escuela ni dejan huellas perdurables (lo veremos a continuación) de rigor. Pequeñas luces en un mar gris.

II

Aproximadamente entre 1965 y 1970 se desarrollaron algunas líneas en la crítica cinematográfica nacional que hicieron pensar, en su época, de que por fin la materia se transformaba en cuestión seria, con nivel científico, con personalidad, y que se abría la posibilidad de romper con un pasado ligado y subordinado a una tradición "culta" en la cual lo literario o cierta óptica con formación literaria básica (que le daba a la crítica una patente de mayoría de edad), primaba por sobre las con-

sideraciones específicamente cinematográficas. No fue en definitiva así, pero vale la pena reseñar, brevemente, este período de esperanzas y anhelos.

La revista de ultraderecha y ligada a la figura y al clan del ex Presidente conservador Jorge Alessandri, "PEC" (Política, Economía y Cultura), dedicó al cine un espacio nunca antes conocido en un semanario chileno. El, por paradoja, estaba a cargo de un crítico de izquierda, que alguna participación le cupo en la candidatura de Salvador Allende en 1964: Joaquín Olalla. Según el propio Olalla, nunca el director de "PEC", un ex comunista acusado de colaborar con el ejército norteamericano, ejerció presión alguna en cuanto al material de cine. Olalla, a los pocos meses, se convirtió en el mejor crítico del país: influido vivamente por "Cahiers Du Cinema" y la estética de André Bazin, trató con rigor su materia, sin concesiones y destacando, por vez primera, el rol del director de cine como creador central y eje del filme. La revalorización de realizadores como Lewis, Hitchcock, Ford y tantos otros, la explicación inteligente del significado de su obra y el conocimiento del cine y su mecánica fueron las principales tareas de Olalla, quien, durante el curso de la última campaña presidencial, abandonó su oficio.

En una revista de corta vida, "De Viernes a Viernes", y ocasionalmente en la publicación mensual de los jesuitas chilenos, "Mensaje", el investigador de la Cineteca Universitaria de la Universidad de Chile, Kerry Oñate, ejerció, durante el período que comentamos, con pasión y meticulosidad, una crítica de alto nivel, personal y culta. Sus trabajos sobre "Belle de Jour" y sobre el cine inglés contemporáneo, por ejemplo, hacían pensar en una labor de larga permanencia. Pero Oñate no ha insistido y hoy ha vuelto a la docencia, a la investigación y a su tema preferido de estudio: la comedia musical.

En el diario "El Siglo", órgano oficial del Partido Comunista chileno, el crítico

Carlos Ossa le dio rango y categoría a la crítica cinematográfica orientada desde posiciones izquierdistas. Domingo a domingo sus juicios iban madurando una concepción que venía a llenar un importante vacío en nuestro ambiente intelectual. Ossa se retiró de "El Siglo" luego de los acontecimientos de Checoslovaquia, y pasó a engrosar las filas periodísticas del tabloide "Puro Chile", órgano de prensa nacido para defender las posiciones allendistas. Otros menesteres en el diario hicieron que su crítica fuera perdiendo en calidad. Hoy ya no la ejerce.

El cuarto foco de interés se produjo en las provincias. En Valparaíso, el incansable Manuel del Val (fallecido a fines de 1968), seguramente el único crítico del país que asumió su oficio con un estricto sentido pedagógico (usando la palabra en su mejor sentido), siguió produciendo, día a día, sus comentarios en el vespertino "La Estrella", con modestia y conocimiento. Sus enseñanzas iban desde el último Fellini hasta los bodrios mejicanos. Algún día habrá que rendirle el homenaje que se merece con una publicación que abarque los mejores trozos de sus largos 20 años dedicados a divulgar el cine a través de la crítica.

En 1967, el diario "La Unión", de Valparaíso, comenzó a publicar diariamente críticas de cine. Más tarde, en el suplemento dominical de los domingos, la reseña de estrenos iba ocupando un lugar cada vez más destacado. Durante el último Festival Latinoamericano de Cine de Viña del Mar, y por espacio de tres domingos consecutivos, el suplemento dominical, llamado "Extra", se convirtió prácticamente en una revista de cine dedicada al importante evento viñamarino, sentando así un precedente único en el periodismo nacional. Esta labor fue posible gracias a la visión del director de "La Unión", el periodista, abogado y profesor universitario Jorge Molina, quien le dio al cine una importancia decisiva dentro del periódico. Pero todo terminó a comienzos de 1970.

También hay que destacar otra experiencia provinciana: la del diario "El Sur" de Concepción.

Estas fueron las cimas. Luego vino la caída. Bruscamente. Sin decadencia previa.

III

A la hora de los juicios, sucede la de los datos empíricos. Nos proponemos, en las líneas siguientes, dar cuenta de la situación de la crítica cinematográfica en Chile en los niveles de: a) revistas especializadas; b) revistas universitarias; c) semanarios y revistas de carácter doctrinario, y d) diarios.

Las revistas especializadas de cine, en Chile no se conocen. Tan sólo se podría hablar de intentos interesantes. Hace años, la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile editó "Séptimo Arte", de la cual conocemos un solo número. Hace años.

Más recientes son los números de "Cine-Foro", seis en total, publicados bajo el patrocinio del "Cine-Club Viña del Mar". Revista de formato y presentación modestos, pero, a fin de cuentas, lo más válido publicado hasta la fecha en el país. Allí colaboraban Aldo Francia (realizador de "Valparaíso, mi amor"), los críticos Orlando W. Muñoz, Luisa Ferrari de Aguayo, Kerry Oñate, Joaquín Olalla y José Román.

Ultimamente, los integrantes del "Cine-Club Nexo", de Santiago, con esfuerzo de titanes, dieron a luz una serie de folletos a mimeógrafo que no han tenido continuidad. Su número más destacado se organizó en torno a Federico Fellini y su "Ocho y Medio". Allí colaboraban Sergio Salinas, Erik Martínez, Robinson Acuña y Héctor Soto.

IV

Las universidades chilenas tradicionalmente han sentido un desprecio profundo por el cine. Nadie sabe bien por qué. Los más avisados sostienen que por razones

de ignorancia estricta. En todo caso, como botón de muestra, no hay más que mirar hacia nuestra principal cinemateca (de la Universidad de Chile, en Santiago) y detectar la pobreza franciscana, que llega hasta el delirio, en materia de títulos. Y si la infraestructura anda mal, el resto, peor.

En las revistas universitarias ha primado el criterio de que el cine es una cosa de segunda mano. Los catedráticos suelen ir al cine, e interesarse por él, solamente cuando una buena novela o un drama clásico es llevado a la pantalla. Claro que siempre, según opinión compartida, la película resulta mala o mediocre frente al original literario. Y es que el cine...

Esta óptica ha sido variada en parte. Las intenciones de crear escuelas de cine (en Santiago y Valparaíso) nos traen las sospechas de que reinan nuevos aires. Ellos, con todo, no se expresan en las publicaciones periódicas de nuestras casas superiores de estudios.

Hemos revisado un total de diez revistas: "Atenea" y "Nueva Atenea" (U. de Concepción); "Aisthesis" (U. Católica de Chile); "Anales de la Universidad de Chile"; "Anales de la U. del Norte"; "Anales de la U. Católica de Chile"; "Boletín de la U. de Chile"; "Revista Norte" (U. del Norte); "Finis Terrae" (U. Católica de Chile); "Pacífico" (U. de Chile y Valparaíso). Y nada. O poco. Descubrimiento: en un número reciente de "Nueva Atenea", presencia de Raúl Ruiz y su "Tres tristes tigres"; en un anciano número del "Boletín de la U. de Chile", unas diez páginas dedicadas al arte séptimo (Nº 43, diciembre, 1962), y en "Pacífico", una crónica de Aldo Francia sobre "Valparaíso", de Joris Ivens.

En otras publicaciones culturales como la "Revista de Educación", del Ministerio del ramo, y "Mapocho", editada bajo los auspicios de la Biblioteca Nacional, vacío total. Con la excepción de una lánguida y desabrida crónica en "Mapocho", sobre el cine nacional de los años recientes.

Tan sólo la excelente "Cormorán", editada por la Editorial Universitaria, dirigida

por Enrique Lihn, y que ya parece haber entrado en agonía profunda, abrió generosos espacios al cine en medio de su columnaje literario.

V

En Chile las revistas florecen como callampas. Y mueren como moscas, tras un breve aleteo. Por estos días circulan varias. Nos detendremos, para nuestros intereses, en las principales.

Los jesuitas mantienen, con vigoroso ímpetu, desde los tiempos del Padre Hurtado, su "Mensaje", seguramente la publicación católica que más ha influido en Chile en los últimos diez años. Pues bien, en cine falla. Primero, porque el enfoque cinematográfico tiene resabios de una moralina que es completamente ajena al tono del contexto y, segundo, porque los criterios cinematográficos no son lo suficientemente lozanos. En el mismo pecado caen otras dos revistas influidas por criterios que ya andaban fuera de moda en los tiempos en que Pío XII, con su discurso sobre "El Filme Ideal", renovó los juicios de la Iglesia frente al cine. Esas otras dos revistas son "Mundo 71", inspirada directamente en "Oraciones para rezar por la calle" y el semanario "Ercilla" que, según los datólogos, es el más leído del país. "Ercilla", en la buena época de Lanzarotti, Malinarich y Lenka Franulic, le había entregado la sección de estrenos al periodista Darío Carmona que, discutible y todo, ejerció con elegancia y conocimientos. Luego ha venido un período muy soso, rutinario, completamente desconectado de la renovación sufrida por la crítica desde hace 20 años. "Ercilla", por su gravitación, ha formado gustos en sus miles de seguidores, destacando a los Fellini, Bergman o Antonioni, en detrimento de los Hitchcock, Donen, Renoir. Hoy puede pasar cualquier cosa en la sección estrenos: como que una niña, llena de lágrimas y sentimientos, destaque, enfurecida, los valores de "Love Story".

En la línea de "Ercilla", pero ligada a la Unidad Popular, se ubica la flamante "Ahora", cuya sección cinematográfica está en-

tregada a un equipo formado en las aulas del tradicional semanario. No aporta nada. Su vocación de izquierda se resuelve en agitar como obra maestra "Z", con el mismo fervor con que la derecha alaba "La Confesión". Ahí está la tragedia. Porque, tanto las izquierdas como las derechas, no han descubierto que "Z" y "La Confesión" son básicamente mal cine; jamás cine político. Enredados en pequeños slogans de turno, los unos no supieron ver en "El Arreglo" la más feroz acusación en contra del capitalismo norteamericano, y en "Las cosas de la vida", un canto al orden establecido y a las delicias de la vida reaccionaria.

Cumple mejor, mucho mejor, su papel la publicación mensual "Plan", de orientación comunista, que mantiene un interés permanente por el cine y columnas especializadas de críticas que, por momentos, logran un gran nivel. En materia de revistas es, seguramente, la que más aporta al desenvolvimiento de la cultura cinematográfica.

No sucede lo mismo con "Punto Final", órgano de la extrema izquierda, que se contenta con dar juicios maniqueos, sin consistencia estética, cultural o política.

Un semanario de derecha, "Qué pasa" y dos revistas de corte femenino, "Eva" y "Paula", ofrecen críticas cinematográficas de indigna estirpe y atentatorias contra toda posibilidad de salud mental.

Una publicación sensacionalista: "Vea"; otra que desarrolla una pornografía propiamente subdesarrollada, "Novedades"; una tercera de ultraderecha, la ya mencionada "PEC", y una cuarta, su prima hermana, "Sepa", tratan al cine con la punta del pie, sin mayores problemas.

Una reciente revista juvenil, "Onda", de la Editorial del Estado, enfrenta al cine con una frivolidad enajenante. Un párrafo: "Indudablemente "Voto más fusil" logra saltar la barrera del panfleto y se va a instalar tranquilamente en el lugar de las obras de arte". Como para que el propio Helvio Soto se sonroje.

Las revistas de carácter doctrinario-político: "Indoamérica" (del Partido Socialis-

ta); "Política y Espíritu" (Democracia Cristiana); "De Frente" (MAPU); "Principios" (del Partido Comunista); "Testimonio Hernán Mery" (Izquierda Cristiana), y algunas otras, todavía no descubren las proyecciones ideológicas del cine y lo ignoran olímpicamente, aun cuando la mayoría de ellas dedican páginas a problemas estéticos y literarios.

VI

En Santiago se editan 11 diarios al día. Nueve en la mañana y dos en la tarde. Sólo uno de ellos, "La Prensa", órgano de la Democracia Cristiana, publica comentarios cinematográficos cotidianamente. Pero este presumible dato a favor, no alcanza a remontar vuelo cuando se examina el tono de la crítica. Por ejemplo, así resume el excelente filme de Ralph Nelson, "Cuando es preciso ser hombre": "película híbrida que narra una historia de amor y dos hechos de barbarie. El mea culpa está de más. Lo que avergüenza a una nación no vale la pena filmarlo. A ratos, la trama amorosa hace reír. MAS QUE REGULAR".

De los 11 diarios, 4 no incluyen nunca entre sus espacios habituales material con crítica cinematográfica: "Tribuna" (Partido Nacional); "Ultima Hora" (Partido Socialista); "La Nación" (diario oficial del Gobierno), y "Las Ultimas Noticias" (conservador, del clan Edwards).

Los otros seis lo hacen una vez o dos veces por semana. De esta forma, "El Siglo" se contenta los domingos en su suplemento con insertar algunas chabacanerías flagrantes. Ejemplo: sobre el filme de Joseph L. Mankiewicz, que no nombra, "Cleopatra", se lee: "generosos escotes de la Liz, gladiadores invencibles, buen vestuario, lujo abundante, no disimulan la total carencia de ideas que recorre la película del principio al fin. No se la recomiendo". ¡Como para añorar los tiempos de Ossa!

"Puro Chile", también los domingos, se luce. Sobre la misma "Cleopatra": "La Taylor y un escote generoso. Poco, muy poco".

Nada tampoco se dice sobre Joseph L. Mankiewicz, autor, a quien el cine le debe por lo menos un par de obras maestras: "Todo sobre Eva", "Cinco dedos", "De repente en el verano", "El fin de un canalla", etc. A uno de los directores más desmitificadores de Hollywood nuestra izquierda criolla lo despacha a través del escote de Liz.

Bien. Sigamos: "La Tercera", controlada por el ala derechista del radicalismo. Los domingos, un parrafito bajo el título de "Un vistazo al cine". Pobre y sin relieve.

"Clarín", hoy adherido a la Unidad Popular, mantiene una línea de comentarios cinematográficos absolutamente frívola. Entre sus muchas perlas, habría que recordar una larga crónica (siempre son muy extensas, los domingos), desautorizando, por pasada de moda (?), "Laura", de Preminger, y sus continuas equivocaciones como aquellas de confundir las películas de Truffaut con las de Godard y viceversa. Extraña mezcla de magazine rebuscado, información al día sobre menudencias y trivialidades y una supina ignorancia acerca del fenómeno cinematográfico, la crítica de cine de "Clarín" desorienta, desinforma y termina por aburrir más allá de sus fulgores primaverales.

La poderosa cadena de diarios que controla la empresa "El Mercurio", le dedica un espacio discreto al cine, tal vez porque se da cuenta, como nadie, de su influencia en las estructuras sociales. Empecemos por las provincias: "El Mercurio de Valparaíso" y "La Estrella". El primero, cotidianamente analiza la cartelera porteña con un prisma conservador, tolerante, conformista. Por supuesto que no tiene idea de lo que puede ser el lenguaje filmico. Pero ello no es obstáculo para pontificar desembozadamente. Lo mismo sucede con "La Estrella", que cambió la pluma de Manuel del Val por una neófita y poco informada.

En Santiago, el vespertino "La Segunda" aplica el mismo criterio para enfocar la crítica de ballet, TV, radio, exposiciones, teatro y cine. Como que en unas mismas manos recae la responsabilidad de ad-

ministrar a todas ellas juntas. Al final, una ensalada y una mezcolanza espantosas.

“El Mercurio” mantiene una sección permanente de cine en su “Revista del Domingo”, donde priman el magazine más vetusto, una crítica suelta y esporádica que aparece en la página de avisos de teatro y cine y que está inspirada, sobre todo, en consideraciones pictóricas y no cinematográficas, y un espacio regular los miércoles, en la página 2, donde se mezcla la noticia y el dato con la crítica de la película de la semana. Lo mismo que sucede con “Erquilla”, esta crítica de los miércoles “forma opinión” y está basada directamente en los criterios estéticos que inspiraron una buena parte de la vida de la revista “Ecran”, hoy ya desaparecida. Es una crítica tradicional, preocupada del equilibrio interno de la obra fílmica, etc., pero a cuyo favor se puede decir que guarda una honestidad básica: ella se nota en el enfoque que reiteradamente se autodefine como “comentario” y no como “crítica”. Paralelo a esto es posible destacar, también, cierta toma de posiciones, ajenas al espíritu de la empresa, como fue el caso, por ejemplo, del “comentario” de “Boinas Verdes”, de John Wayne.

En nuestro recorrido hemos dejado de lado a la radio y a la televisión. Sin embargo, en general, y por lo poco que hemos registrado (por ejemplo, unos descaminados comentarios en la TV Nacional y en Canal 9, de la Universidad de Chile), nos

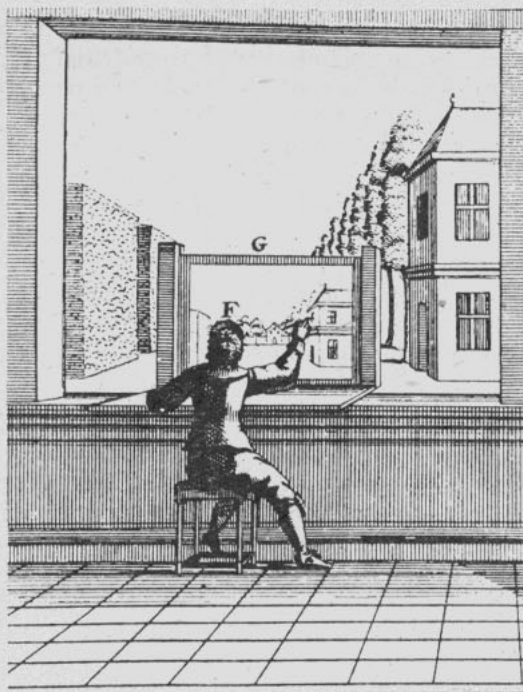
atrevernos a sostener que estos dos medios de comunicación de masas no alterarán mucho el cuadro en cuanto a la situación de la crítica cinematográfica en Chile.

VII

Hasta aquí nuestro juicio. Triste balance. Pero tendremos que seguir haciendo tristes balances toda vez que se mantenga una situación que perjudica a la cultura cinematográfica y al cine chileno, porque la crítica de cine, como la de arte en general, no puede estar en manos de ignorantes con pretensiones de sabios, ni de novelistas o cuentistas de moda con ingenio, ni de frívolos rematados que se revisten con el oropel de una “cultura general”.

Mientras los responsables de los medios de comunicación no tomen en serio al cine y su crítica, el panorama no va a cambiar. Si lo toman en serio, los chilenos van a comenzar a comprender que tras el escote de la Taylor está Mankiewicz; que tras los cowboys está el género western; que tras, en apariencia, superficiales imágenes se esconden parábolas políticas, tesis sociales, reflexiones morales, ideas. En fin, que tras la imagen cinematográfica, están el hombre y el contorno social en el cual le toca vivir, amar, luchar y morir.

H. Balic M.



DE COMO TANTO LA FORMA VISUAL COMO SU CONTENIDO SON EXPRESION DE IDEOLOGIA

RAFAEL DEL VILLAR M. *

* Profesor-Investigador Area de Comunicaciones e Ideología. Instituto de Ciencias Sociales y Desarrollo. Universidad Católica de Valparaíso. Profesor Departamento de Comunicaciones Sociales. Escuela de Artes de la Comunicación, Universidad Católica de Chile.

estudios

I.— Toda reflexión acerca del status teórico del mensaje visual, esto es, del significado conceptual de su forma y de su contenido, debe insertarse dentro de la discusión sobre el significado en los mensajes en general. Es en dicho contexto donde podemos singularizarlo. Cualquiera investigación aislada conduciría sólo a una caracterización abstracta que no lograría aprehender su verdadera especificidad. Aquí trataremos de inteligibilizar dicho contexto para, a posteriori, singularizar allí al mensaje visual.

II.— El ámbito en que se ubican nuestras preocupaciones es el de una lucha ideológico-científica en relación al significado del mensaje artístico. Imaginistas, contenidistas, formalistas y materialistas desarrollarán una intensa lucha teórica, aún presente hoy, de la cual trataremos de analizar algún ámbito de su naturaleza real en estas breves líneas.

Tomemos a Schaff. Schaff postula en su teoría una manera de conceptualizar al mensaje artístico. Digamos que es la manera imaginista. En este sentido no es más que un ejemplo —como Ambrogio, Kant, Gentile, Croce, entre otros, a pesar de las diferencias pertinentes entre ellos— de dicha corriente teórica. Podemos, incluso, decir que es uno de sus representantes contemporáneos. Para él, el mensaje artístico es fundamentalmente una imagen emocional donde “lo que importa es transmitir emociones a otros” (18, pág. 133), no presuponiendo la comprensión de lo que se comunica: “nos encontramos ante la comunicación humana, pero una comunicación de un tipo especial, a saber: de carácter emocional y no de carácter intelectual” (18, pág. 130). Luego sus intentos de hacer una teoría del lenguaje materialista dejando de lado al naturalismo —tesis en la cual los individuos pueden entenderse mutuamente, porque “tienen una estructura física e intelectual análoga y tienen que ver con una realidad que es común a todos” (18, pág. 141)— y al trascendentalismo —tesis en la cual la comunicación es directa, pues “hay en su raíz una comunidad

metafísica específica formada por el “yo” trascendental o por una mente universal, en la que participan las mentes individuales de una manera u otra, o de la cual son partes” (18, pág. 137)—, no implican al mensaje artístico. El mensaje artístico pertenece al mundo de la naturaleza, de lo espontáneo, en tanto que es pura forma y la forma es naturaleza, universalidad.

Veamos la postura contenidista presente en teóricos como Lukács, Plejanov, Mao y otros. Para ellos existe, en última instancia, una separación entre el estilo y los contenidos y le preguntan a la obra de arte por los contenidos que refleja, independiente de su estilo, que es una forma vacía, incolora, inodora. Así, para Plejanov “la primera tarea del crítico —como seguidor de la concepción materialista del mundo— consiste en traducir *las ideas* de una obra de arte de la lengua del arte a la lengua de la sociología, para hallar lo que puede llamarse el equivalente sociológico de un fenómeno literario dado”. Mao —a pesar de sí mismo— tendrá una concepción similar. Pues para él existirán independientemente el contenido político y la forma artística. Y es en la forma donde se incubarán los criterios universales de la calidad artística. Dicha calidad será inexplicada entrando a pertenecer al dominio de lo espontáneo, de la naturaleza misma. De allí que a pesar de señalar que “cada clase en una sociedad clasista tiene sus propios criterios políticos y artísticos” (4, pág. 60), en cuanto no se inteligibiliza el carácter cultural de la calidad de la forma y se la postula como universal, nos encontramos con una concepción contenidista del mensaje artístico. Y esto es no-intencional en Mao, quien nos habla continuamente del carácter histórico de dicha forma. Luego podemos decir que, en última instancia, el estilo, la forma, es naturaleza pura, a la que se le ha imbricado un contenido societal ideológico.

Contenidismo e imaginismo son complementarios. O el mensaje artístico es contenido o forma, pero siempre el contenido se opone a la forma tanto como la cultura se opone a la naturaleza.

Y es esta oposición forma-contenido la que pretenden negar —también intencionalmente— los formalistas rusos, para los cuales el arte no es ni contenido ni pensamiento espontáneo-universal. He aquí una cita de Eichenbaum, un formalista que reflexiona sobre la teoría de la literatura. Para él, “apartándose del punto de vista de Potebnia, los formalistas se liberan de la correlación tradicional forma-fondo y de la noción de forma como un recipiente en que se vierte un líquido (el contenido). Los hechos artísticos testimonian que la diferencia específica del arte *no se expresa* en los elementos que constituyen la obra, sino *en la utilización particular que se hace de ellos*. Así, la noción de forma adquiere un sentido diferente y no reclama ninguna otra noción complementaria, ninguna correlación” (22, pág. 30).

Ahora bien, ¿qué es aquello de que nos hablan los formalistas y por lo cual creen situarse más allá de la problemática forma-contenido? Podemos decir que lejos de mutar dicha oposición se referían al status de pensamiento de la forma artística. Así, “la noción de forma obtiene un sentido nuevo: no es ya una envoltura sino una integridad dinámica y concreta que tiene un contenido, en sí misma, fuera de toda correlación” (22, pág. 30). Luego se sitúan en un a priori de dicha oposición, o si se quiere, más acá de ella: en el ámbito de la forma y no de la forma-contenido. He aquí una cita que nos da cuenta de ello: “Al afirmar la existencia de procedimientos específicos a la composición del argumento se cambiaba la imagen tradicional del argumento, dejaba de ser la combinación de una serie de motivos y se los transfería de la clase de elementos temáticos a la clase de elementos de elaboración. Así, la noción de argumento adquiría nuevo sentido y las reglas de su composición entraban en la esfera del estudio formal como cualidad intrínseca de las obras literarias” (22, pág. 34). Es decir, se abandonaba lo temático, lo de contenido, para situarse en la forma misma, en un elemento de la oposición donde lo que se trataba era de aprehen-

der la estructura de la forma-de-pensamiento, su código.

El aporte de los formalistas consiste, entonces, en establecer el carácter ideológico de la forma. Nosotros, recogiendo su diagnóstico, diremos que la naturaleza del mensaje artístico consiste en ser una forma-de-pensamiento pero, además, incursionando más allá de lo que los formalistas lo hicieron, expresamos que imbricado a ella existe un contenido-de-pensamiento. Forma-de-pensamiento y contenido-de-pensamiento serán la misma conclusión a la que llegará la construcción materialista de Della Volpe.

Ahora es posible señalar que un mensaje artístico revolucionario necesita de una forma revolucionaria. Dicha forma no es independiente del contenido. De allí “la imposibilidad de la poesía de Lenin sin el lenguaje de la ideología marxista de la revolución de octubre, con su correspondiente sociedad soviética” (20, pág. 187), o la “imposibilidad de la poesía de la comedia sin el lenguaje teológico de la cultura católica de la sociedad medieval” (20, pág. 187). La relación entre infraestructura y supraestructura ideológica debe entenderse, ahora, como una segregación —hecha por la historia— tanto de la forma como del contenido.

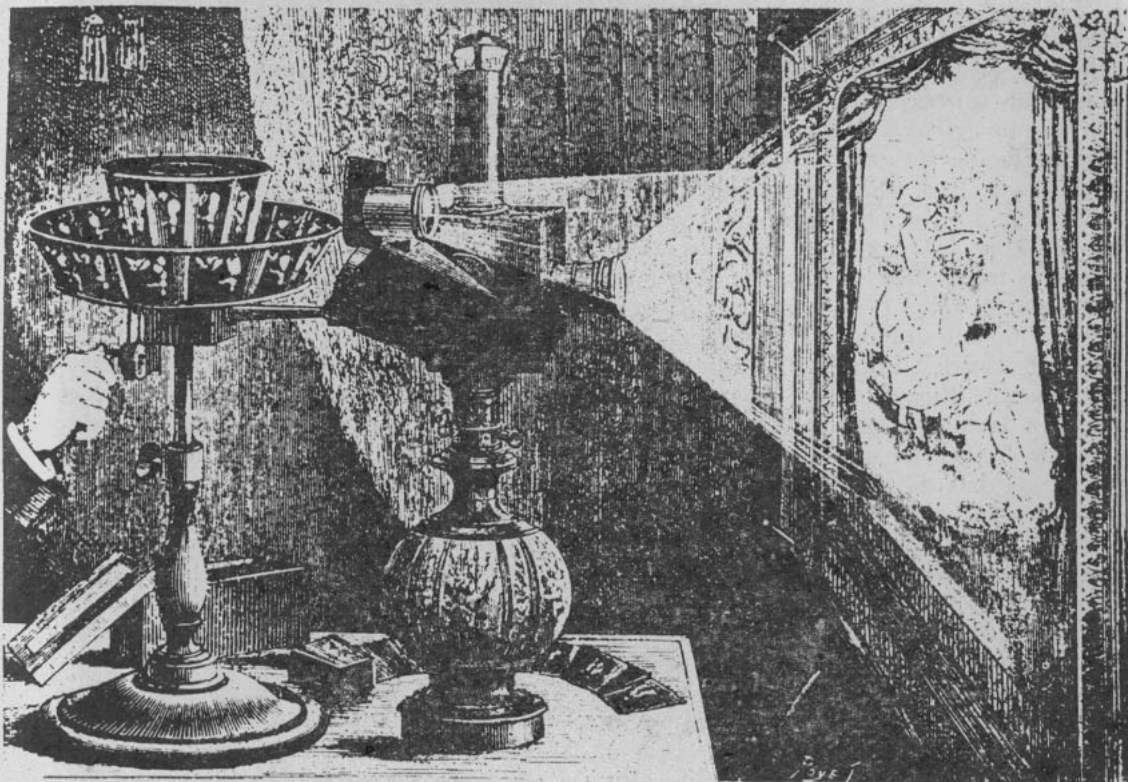
III.—Hasta aquí hemos hablado del mensaje artístico en general, en abstracto. Nos referíamos a cualquier opus artístico y en definitiva no nos referíamos a ninguno. Ahora trataremos de aprehender a los mensajes visuales concretos. Esto es, desarrollaremos una tarea de especificación, de concretización de la formulación anterior. Para esto, anclaremos en la práctica teórica misma y veremos allí cómo se conceptualizan los mensajes visuales para después inteligibilizar su significado dentro del contexto global.

Tomemos un objeto visual. Comencemos por la pintura. Veamos la posición de Claude Lévi-Strauss, expuesta en relación a la música y el mito. Para él, la pintura implica un sistema expresivo que es naturaleza, en tanto que los seres y objetos colo-

reados y las formas están presentes antes de ser utilizados, a diferencia de la música donde son cultura en tanto que el sistema expresivo son los sonidos, y los sonidos son culturales: "pues si naturalmente existen colores en la naturaleza, no existen como no sea de manera fortuita y pasajera sonidos musicales: solamente ruidos" (3, pág. 28). Pintura y música sostienen relaciones inversas: "la naturaleza ofrece espontáneamente al hombre, todos los modelos de los colores, y a veces hasta su materia en estado puro. Para ponerse a pintar le basta hacer de ellos nuevo empleo. Pero hemos subrayado que la naturaleza produce ruidos, no sonidos musicales de los cuales la cultura posee el monopolio en tanto que creadora de los instrumentos y del canto" (3, pág. 31...). Los sonidos musicales no existirían para el hombre si no los hubiera inventado. Más tarde, de manera retrospectiva, podríamos decir que la música reconoce a los sonidos propiedades físicas y toma algunas para fundar sus estructuras jerárquicas. ¿Se dirá que este proceder no la distingue de la pintura que, también más tarde, se ha enterado de que existe una física de los colores, a la que se adhiere más o menos abiertamente? Pero haciendo esto, la pintura organiza intelectualmente mediante la cultura una naturaleza que ya tenía presente como organización sensible. La música sigue un trayecto enteramente inverso, pues en ella residía ya la cultura, pero en forma sensible, antes de organizarla intelectualmente por medio de la naturaleza. "Que el conjunto sobre el que opera sea de orden cultural explica que la música nazca enteramente libre de los lazos representativos, que mantiene la pintura bajo la dependencia del mundo sensible y de su organización de objetos" (3, pág. 31). De allí que en pintura nos encontremos con una forma que es naturaleza a diferencia de la música que es cultura. Pues bien, Lévi-Strauss da a los mitos una conceptualización similar a la música en tanto que su sistema expresivo (lenguaje-objeto) es el código lingüístico. Barthes y Metz poseen una conceptualización de la imagen

visual similar a la lévi-straussiana. Veamos cómo ellos conceptualizan a dos objetos visuales distintos: la fotografía y el cine, respectivamente. Para Barthes la expresión fotográfica es "un mensaje sin Código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo" (40, pág. 116).

"Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen no es necesario disponer de un relevo, es decir de un código" (40, pág. 116). La expresión fotográfica es una analogía del real y en tanto que tal no implica un código, es naturaleza, es espontaneidad pura. Y esta particularidad de la expresión aparece también al nivel del saber requerido para la lectura del mensaje, pues en cuanto que es naturaleza "para leer" este último (o este primer) nivel de la imagen no necesitamos otro saber que el relacionado con nuestra percepción: éste no es nulo, pues es preciso saber qué es una imagen (los niños no lo saben antes de los cuatro años) y que son un tomate, una red, un paquete de fideos: se trata, sin embargo, de un saber casi antropológico" (13, pág. 130). Debemos tener conciencia de que este saber de que nos habla Barthes es un saber en que el objeto existe tanto como objeto que como objeto-imagen y no un saber o depósito institucional que permita aprehender su código: "en otras palabras, el signo de este mensaje —el del objeto-imagen expresivo— no proviene de un depósito institucional, no está codificado, y nos encontramos así frente a la paradoja (que examinaremos más adelante) de un mensaje sin código" (13, pág. 130). Metz coincidirá con Barthes, al señalar que cada imagen es naturaleza, es un mensaje sin código que analogiza el real y en tanto que tal "el número de imágenes realizables es indefinido. Varias veces indefinido habría que decir. Pues los espec-táculos pro-filmicos de por sí existen en



número ilimitado" (14, pág. 137). Pero si bien es cierto que cada imagen es naturaleza, no lo es la forma o significante filmica, pues el montaje filmico de cada imagen es cultura: "si cada imagen es una creación libre, la disposición de esas imágenes en una serie inteligible —corte y montaje— nos coloca en el centro de la dimensión semiológica del filme" (14, pág. 139), nos coloca en el seno de la expresión como cultura. (No tiene sentido discutir aquí cómo entiende Metz la expresión filmica concretamente. Para nuestros objetivos baste señalar su carácter de forma cultural y el carácter natural, espontáneo, de cada imagen visual expresiva). Ahora bien, ¿qué es posible deducir de las posiciones de Lévi-Strauss, Barthes y Metz? *Por una parte* debemos señalar el carácter de forma-naturaleza de la pintura y la fotografía y de la expresión filmica al nivel de cada imagen (luego podemos decir: el carácter de forma-naturaleza de la imagen visual) y es

a este nivel, al nivel de la forma-naturaleza, donde se ubica la imagen de Schaff, y toda la tesis imaginista: la percepción estética, la emoción se da en los elementos naturales. En palabras de Schaff: "hay un contagio emocional: los que transmiten el comunicado y los que lo reciben experimentan estados emocionales definidos; no puede averiguarse la analogía que haya entre esos estados" (18, pág. 132). *Y por otra parte*, debemos señalar que en el caso de la música y de los mitos (y de la denotación filmica en su totalidad) nos encontramos con una forma-cultura, con una forma-pensamiento. Podemos, entonces, decir que, al menos en algunos mensajes, se plantea hoy —incluso al interior de la aproximación semiológica— la tesis imaginista contenidista: la imagen se opone al contenido como la naturaleza se opone a la cultura. Y tal como los formalistas rusos negaron un elemento de la posición, estableciendo el status de pensamiento de la forma, nosotros

lo hacemos, incluso para la imagen visual, situándonos —por lo demás— más allá de ellos, pues para nosotros tanto forma como contenido son expresión de Ideología. De allí que no estemos de acuerdo con la conceptualización lévi-straussiana, barthesiana y metziana. Para nosotros aquellas formas-naturaleza son formas-de-pensamiento. Para nosotros la expresión pictórica tanto como la fotográfica son cultura, son mensajes con código. Y en este sentido, en el sentido de nuestra negación, estamos más cerca de Dorfler, Francastel y Ribeyro. He aquí la justificación de nuestro aserto. Veamos la fotografía: “una vieja observación de Francastel nos enseña cómo nuestra capacidad de descifrar las fotografías (y, por supuesto, también los filmes) se debe en realidad a una serie de convenciones aprendidas progresivamente, sin las cuales la lectura —la decodificación— de aquéllas estaría muy lejos de ser inmediata” (9, pág. 30). Luego, la posibilidad de desciframiento procede en tanto que existen convenciones culturales. Luego, para reconocer la imagen fotográfica es necesario haber aprehendido un conjunto cultural, lo que significa tener un código de reconocimiento. Un código que está presente en el mensaje y que en la medida que esté en el receptor permite que él lo aprehenda, lográndose el equilibrio de la comunicación. “Estos códigos seleccionan determinados trazos del objeto como los más significativos en relación con la finalidad del recuerdo y las futuras comunicaciones...”. “...así, pues, representamos una cebra como un cuadrúpedo genérico con rayas, mientras que en una eventual tribu africana en la que los únicos cuadrúpedos conocidos sean la cebra y la hiena, ambas con la piel rayada, su representación tiene que acentuar otras condiciones de percepción para diferenciarlos” (16, pág. 144). Y si esto ocurre en la fotografía, también se da en la expresión fílmica al nivel de cada imagen. En ambas tenemos un mensaje con código: en el ámbito de la forma visual, tenemos así planos articulados. El error de Metz y Barthes sería un error de no-ver.

Ellos no se dan cuenta que su construcción es hecha en el seno de nuestra sociedad con las categorías mentales elaboradas por ella, lo que no les permite ver que la imagen expresiva no es pura analogía del real, pura naturaleza, sino que posee un código inconsciente y es ese código inscrito en la arquitectura del espíritu de receptores y emisores lo que permite hablar de aquella mítica naturaleza de imagen. Es posible decir que el signo del lenguaje-objeto o expresión de la fotografía realiza, en una sustancia diferente, la misma forma del dato percibido “de la misma manera en que el sistema de posiciones y diferencias de una lengua puede ser racionalmente homólogo al sistema de posiciones y diferencias de una relación de parentesco” (16, pág. 145). Pero aquí estaríamos frente a un modelo estructural, frente a la elaboración de un código en tanto que “la estructura no existe en sí, sino que se plantea a través de una invención teórica, una selección de convenciones operativas. Estas convenciones se apoyan en sistemas de selecciones y oposiciones: el esqueleto estructural que parece mágicamente común a dos cosas diferentes, no es un fenómeno inanalizable de semejanza mágica: se reduce o puede reducirse a selecciones binarias” (16, pág. 146).

Luego el sistema expresivo de la imagen fílmica y fotográfica es también un código, una estructura, y en cuanto que lo es, y lo es en su variabilidad, es decir, en su regularidad sistemática (no el código de una obra, sino de varias obras, luego recurrencias sociales y no naturaleza, no expresión de una psiquis, sino de una psiquis grupal o regular), es posible decir que la forma fotográfica es cultura y en tanto que cultura, es expresión del intelecto que la causa, es forma-de-pensamiento. Hemos hablado de la fotografía. ¿Qué pasa con la pintura? Para Lévi-Strauss —dijimos— es una forma-naturaleza, es una analogía del real. De ahí su juicio con respecto al arte abstracto: “los materiales de que se vale un pintor abstracto, que son toques de colores, a partir del momento en que ya no guardan, expresamente, relación con lo real, no son ele-

mentos que posean en sí mismos una significación" (8, p. 115). ¿Qué es lo que no tiene la pintura abstracta y es aquello que Lévi-Strauss reclama? Lo que no tiene es una analogía con el real y esta crítica es la misma crítica que hace a la pintura figurativa. En esta última falta el plano de la profundidad, en la primera sólo aparece un plano. Pues bien, sólo deben estar los tres "analogizando el real" en tanto y en cuanto se tenga una concepción de la forma pictórica como naturaleza. Nos encontramos, entonces, con un etnólogo encerrado en las categorías mentales de su propia historia, de las coordenadas temporales que le tocó vivir. Su error, al igual que Barthes y Metz, es un error del no-ver, es una falla del no-darse-cuenta que la forma-pictórica es una forma-de-pensamiento que expresa una estructura pictórica, un código pictórico y luego que el problema de la ausencia de un plano u otro o de la supuesta analogía es un problema de la articulación del código, no de la inexistencia de un código. De allí que digamos que el sistema expresivo de la pintura sea también un código, una estructura, y en cuanto que lo es, y lo es en su variabilidad, es decir, en su regularidad sistemática (sus elementos son tales que una modificación cualquiera en uno de ellos entraña una modificación en todos los demás en el universo de obras. Luego no el código de una obra, sino de varias obras, recurrencias societales y no naturaleza, expresión no de una psiquis, sino de una psiquis grupal o regular) es posi-

ble decir que la forma pictórica es cultura y en tanto que cultura es expresión del intelecto que la causa, es forma-de-pensamiento.

De esta discusión debemos deducir el carácter de la forma como forma-de-pensamiento en cada objeto visual o, en otras palabras, el sistema expresivo visual ya no es más naturaleza sino cultura. Esto significa negar la tesis de Schaff y los imaginistas como Potebnia. Si la forma no es neutra, incolora, inodora, entonces tampoco es posible hablar de un contenido que le imbrica a dicha imagen analógica neutra, como creen Plejanov, Lukács y todos los contenidistas. Ni aun es posible decir que exista un ámbito donde se diese la tesis imaginista, como por ejemplo, la pintura o la fotografía, o cada imagen de la expresión fílmica, pues todo objeto ideológico posee una forma-de-pensamiento. Y esta conclusión, a que nosotros hoy llegamos, ya nos la habían adelantado los formalistas rusos reflexionando sobre un objeto distinto al nuestro.

Ahora bien, tal como la forma-visual es un objeto de pensamiento, el contenido también lo es. De allí que la relación entre el contenido de la imagen visual y su forma no es nunca contingente. La relación entre infraestructura y supraestructura ideológica debe entenderse, entonces, como un secretar histórico de formas visuales y contenidos visuales, entre otros objetos que pueblan el espacio de las formas ideológicas y los contenidos-ideológicos.

BIBLIOGRAFIA

1. *Kant*,
Crítica del juicio. Editorial Losada, Bs. As., 1961. Parte I, Libro I.
2. *Kant*,
Lo bello y lo sublime.
3. *Lukács*,
Problemas del Realismo. F.C.E. Méjico, 1966, pp. 11 a 54.
4. *Mao Tse-tung*,
Sobre Arte y Literatura. (Conferencia de Yenán, 1942). Ediciones del Tiempo. Bs. As., 1966.
5. *Boris A. Uspenski*,
Los problemas semióticos del estilo a la luz de la lingüística, en *Estructuralismo y literatura*. Nueva Visión, 1970.
6. *Bertil Malmberg*,
Lingüística estructural y comunicación humana.

- Gredos. Madrid, 1969. Cap. I.
7. *Claude Lévi-Strauss*, Mitológicas: Lo crudo y lo cocido. F.C.E. Méjico, 1968. Oberturas I y II.
 8. *Claude Lévi-Strauss*, Arte, lenguaje, etnología. Editorial Siglo XXI, Méjico, 1968.
 9. *Grillo Dorfler*, ¿A favor o en contra de una estética estructuralista?, en Estructuralismo y Estética. Nueva Visión, 1969.
 10. *Roland Barthes*, El Mensaje Fotográfico. Comunicaciones N^o 4. Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1970.
 11. *Christian Metz*, El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la decadencia de un cierto verosímil? Ed. Tiempo Contemporáneo. Comunicaciones N^o 1.
 12. *Antonin Sycttre*, Forma y contenido desde el punto de vista de la semántica integral, en Comunicaciones N^o 1. Ideología y Lenguaje Cinematográfico. Alberto Corazón, Editor. Madrid, 1969.
 13. *Roland Barthes*, Retórica de la Imagen, en "La Semiología". Comunicaciones N^o 2. Ed. Tiempo Contemporáneo, Bs. As., 1970.
 14. *Christian Metz*, Algunos aspectos de semiología del cine, en Estructuralismo y estética. Nueva Visión, 1969.
 15. *Jean Mitry*, Un lenguaje sin signos, en Estructuralismo y estética.
 16. *Umberto Eco*, Acerca de las articulaciones del código cinematográfico, en Comunicación N^o 1: Ideología y lenguaje cinematográfico. Alberto Corazón, Editor. Madrid, 1969.
 17. *Galvano Della Volpe*, Crisis de la estética romántica. Editorial Jorge Alvarez, 1963, Bs. As.
 18. *Adam Schaff*, Introducción a la semántica. F.C.E. Méjico, 1969. Cap. I. Segunda Parte: El aspecto filosófico del proceso de comunicación.
 19. *Galvano Della Volpe*, Ajuste de cuentas con la poética estructural. Alberto Corazón, Editor. Madrid, 1969.
 20. *Galvano Della Volpe*, Crítica del gusto. Editorial Seix Barral. Barcelona, 1966.
 21. *Galvano Della Volpe*, Lo verosímil filmico y otros ensayos de estética. Editorial Ciencia Nueva. 1967, Madrid.
 22. *Jakobson, Tinianov, Eichenbarum, Propp*, Teoría de la Literatura de los Formalistas Rusos. Editorial Signos, Bs. As., 1970.
 23. *Barthes, Adorno, Lukács*, Realismo: ¿mito, doctrina o tendencia histórica? Editorial Tiempo Contemporáneo. Buenos Aires, 1969.



"UN HOMBRE LLAMADO CABALLO": "VOTO AL SOL"

EN TORNO A LA BUSQUEDA DE ELEMENTOS IDEOLOGICOS EN FILMES DEL OESTE

MARIA INES SILVA. Area Comunicaciones e Ideología I.C.S.D. — U.C.V.

INTRODUCCION

Tomando en consideración que se dispone de un espacio reducido, es necesario referirse muy brevemente a algunos tópicos fundamentales.

1. *Ubicación del estudio*: dentro del circuito de las comunicaciones: emisor-codificador/mensaje/receptor - decodificador en el campo específico del mensaje acudiendo a la semiología, "ciencia que estudia la vida de los signos en el seno de la vida social"¹, como metodología que haga posible el estudio del mensaje como sistema de signos, como sistema de relaciones variáticas.

2. *Objeto*: se ha intentado y se intenta una búsqueda de estructuras ideológicas en filmes del "oeste", sin menoscabo de que este análisis pueda ser extensivo a otros géneros.

3. Este estudio es una síntesis de un trabajo final² realizado en un seminario de grado en el ámbito de las comunicaciones, que constituyó nuestro primer contacto con esta ciencia.

Referencias teórico-metodológicas

Luego de planteado nuestro objetivo, se estableció como primera tarea una etapa de observación. Durante una semana se asistió intensivamente al cine, completando aproximadamente cincuenta horas. Como producto de este proceso, se notó la presencia de ciertos elementos recurrentes, de una cierta estructura repetitiva en todos los filmes. Aunque sus manifestaciones eran diferentes, ciertos elementos, las relaciones

entre estos elementos, los inicios y los finales, unos respecto de otros, conformaban una estructura narrativa que siempre era la misma. Se comenzaba con una situación de desequilibrio, de ruptura: un robo a un banco, llegada de una banda a un pueblo, un asalto y asesinato(s), y su transcurso era el alcance progresivo de un restablecimiento del equilibrio; constituía un proceso de superación, de obtención del orden que en el inicio se había transgredido; recuperación del botín, castigo de los culpables, etc.

La presencia de ciertos elementos siempre presentes y el esquema desequilibrio-restauración del equilibrio, nos ha llevado a elegir como herramienta metodológica de análisis de los filmes el modelo actancial (actantiel) de A. I. Greimas, que utiliza estos factores como pilar fundamental³.

Explicitación del modelo

Greimas distingue en el análisis de la narrativa dos niveles de descripción: paradigma o código y sintagma (constituye el discurso propiamente tal). Uno supone al otro, ambos conforman una totalidad, la estructura de la narrativa.

Específicamente, en lo que dice relación al paradigma, éste lo constituye un código de tres pares de actantes, elementos invariantes, recurrentes, siempre presentes en el relato. Desempeñan funciones que no son otra cosa que relaciones entre actantes. Estos configuran una red de relaciones de tal modo que cada uno sólo tiene sentido en relación a los otros; adquieren su originalidad, se diferencian, desempeñan funciones, ocupan una determinada posición en la estructura en cuanto sostengan relaciones con los otros actantes.

1. *Sujeto vs. objeto*: aquellos que están unidos por una relación teleológica, de finalidad y, por lo tanto, de búsqueda, de

¹ De Saussure, Ferdinand: "Curso de lingüística general", pág. 60. Editorial Losada S. A., Buenos Aires.

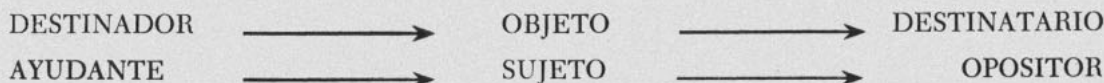
² "En torno a la búsqueda de elementos ideológicos en filmes del oeste". Publicaciones Previas, Instituto de Ciencias Sociales y Desarrollo, Universidad Católica de Valparaíso.

³ Greimas, A. I.: "Sémantique Structurale, Recherche de Méthode", *Langue et Langage*, Larousse.

deseo. El sujeto sólo tiene sentido en cuanto tiene o desea un objeto. El objeto tiene sentido sólo en cuanto exista un sujeto que pueda alcanzarlo.

2. *Destinador vs. destinatario*: el destinador es el atribuidor del bien, el que cualifica, el que manda y el que otorga (puede hacerlo a través de otro actuante); el destinatario es el que obtiene virtualmente ese bien, el que obtiene el objeto del deseo. A menudo el destinatario es el sujeto héroe.

DIAGRAMA DE RELACION ENTRE ACTUANTES



Ahora bien, en la concepción de Greimas, la estructura sintagmática de la narrativa tiene su inicio en la ruptura del orden y alienación; es decir, se produce una situación de "falta", de carencia y en todo el transcurso del relato las funciones desempeñadas contribuyen al restablecimiento del orden y reintegración. Entre ruptura y restablecimiento que como tales, a menudo, no se dan abruptamente, hay todo un proceso de búsqueda, una tendencia a la consecución, a la liquidación de "la falta".

Este proceso de búsqueda está constituido fundamentalmente por lo que Greimas designa como "pruebas". Distingue tres en el siguiente orden:

1. *Prueba cualificante*: en que el sujeto-héroe, una vez investida su calidad de tal, recibe un ayudante (un objeto, un don, etc.) del actuante - ayudante.

2. *Prueba principal*: en que el actuante sujeto-héroe logra la liquidación de la falta.

3. *Prueba glorificante*: en que el sujeto-héroe debe cumplir una tarea difícil; sirve

3. *Ayudante vs. opositor*: el primero es el que aporta o contribuye al logro del objetivo. El opositor es el que obstaculiza, se opone a la realización del objeto del deseo.

Los actuantes tienen su manifestación a nivel del discurso (en un cuento, en un filme), es decir, sus variantes a través de los actores. Un actuante puede estar manifestado por varios actores; a su vez, un actor puede investir más de un actuante.

para reiterar las bondades del héroe, se lo mantiene y proyecta como tal.

Por último, tendremos que introducir ciertos elementos que no perteneciendo al modelo constituyen factores de inigualable importancia y utilidad para el análisis posterior. Es necesario señalar que entre dos elementos, en este caso, constitutivos del sintagma como del paradigma, puede haber tres tipos de relaciones:

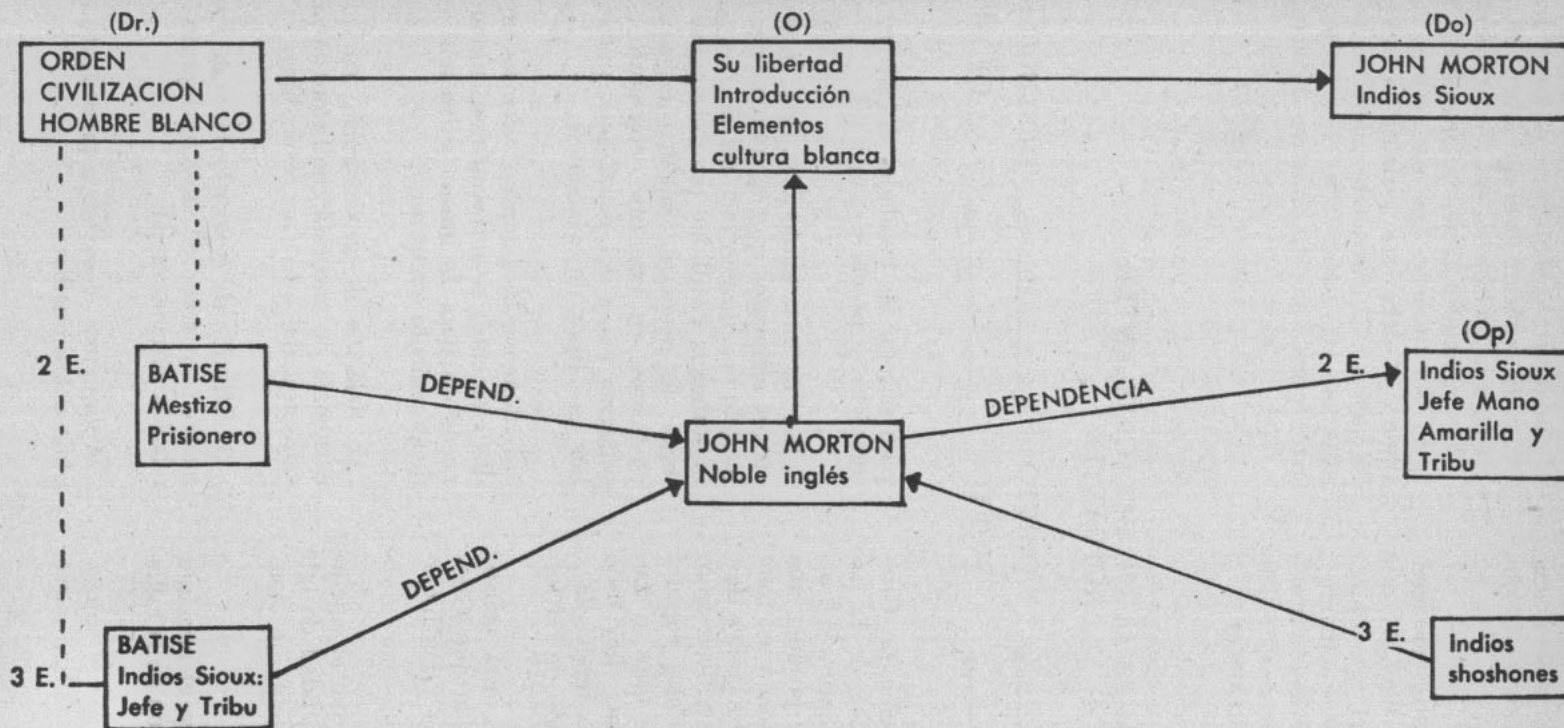
1. *Relación de interdependencia*: en que dos elementos se influyen mutuamente, se necesitan para la mutua existencia (condicionamiento recíproco).

2. *Relación de dependencia*: en que la existencia de uno está condicionada por la existencia del otro (no reversible).

3. *Relación de concordancia* o de aproximación: se trata de una yuxtaposición o relación circunstancial.

Aplicaremos el esquema precedente a un filme determinado.

PARADIGMA: "UN HOMBRE LLAMADO CABALLO"



| | |
|-------|----------------|
| (S) | : Sujeto |
| (O) | : Objeto |
| (Dr.) | : Destinador |
| (Do) | : Destinatario |
| (Ay) | : Ayudante |
| (Op) | : Opositor |
| 2 E. | : 2ª etapa |
| 3 E. | : 3ª etapa |

"UN HOMBRE LLAMADO CABALLO" ("A MAN CALLED HORSE")

Dirección: *Elliot Silverstein*

Actor: *Richard Harris*

SINTEISIS

Un noble inglés, John Morton, mientras se halla cazando en N.A., es capturado por los indios sioux e identificado como un caballo, al que, como tal, se lo apropia y se lo destina a tareas pesadas. Pasado un tiempo, tiene la oportunidad de enfrentarse con dos indios enemigos de esa tribu, shoshones, darles muerte y arrancar sus cabelleras, hechos que le valen el apoyo de la tribu y su oportunidad de libertad, ante la abierta posibilidad de poder casarse con la mujer más importante de la tribu, hermana del jefe, previa la realización del "voto al sol", tortura que prueba su resistencia y valor. Logra salir airoso de la prueba, que supone su integración a la vida de la tribu. Ya en esa posición les transmite su organización para la defensa y encabeza el enfrentamiento final con los indios enemigos, que cuesta la vida de su esposa, de los jefes. Vuelve a su civilización de origen, simultáneamente con la emigración de la tribu ya decidida por los vaticinios de los brujos.

Para el análisis de esta película debe dividírsela en tres etapas, criterio asumido, ya que éstas marcan diferencias significativas en las relaciones entre los actuantes, que darán luz acerca de elementos ideológicos presentes.

1. Situación inicial

Prevía a la captura. Etapa de equilibrio (caza) en un determinado orden configurado por las relaciones entre el sujeto-héroe y elementos adjetivadores del primero (en cuanto sólo eso realizan, y desaparecen del relato, no conforman el paradigma).

Relación sujeto-héroe: noble inglés en oposición con elementos cualificadores o adjetivadores: empleados (dependientes

del primero), blancos aventureros y borrachos.

En su propio discurso con uno de sus empleados, contratados para la caza, se rebela John Morton como un noble que ha renunciado a sus títulos nobiliarios, tierras y privilegios; dedicado al ocio, dejó Inglaterra por no tener "nada que hacer" en los últimos cinco años, ya que todo lo había heredado. Se declara admirador de Dios y de la nobleza. Estos elementos nos ubican frente a un blanco de estrato superior, noble, rico, inteligente, educado, poeta; en oposición, los empleados dependientes se los presenta como penderciersos, oportunistas, ignorantes; se establece una diferencia entre dos tipos de hombre blanco, ubicados en diferentes posiciones en la estructura social.

2. Período que va desde la captura hasta la prueba cualificante

La captura constituye la ruptura del orden, el paso de una sociedad occidental civilizada a la presencia y ubicación de un hombre blanco en una tribu. Se lo cree un caballo, se lo apropia (es entregado como regalo; como presa de caza, a la madre del jefe), se lo destina a trabajos forzados (carga maderas) o a tareas "inferiores" (recoger frutos) junto a las mujeres. Se lo amarra a un rincón, duerme a la intemperie (también en invierno), come desechos; es sometido a todo tipo de vejámenes, se celebra una fiesta indígena para celebrar su llegada en que se lo monta y picanea.

El objetivo perseguido por el héroe es el alcance de su libertad; los opositores son los indios sioux, quienes obstaculizan los propósitos del héroe. Este, por lo visto, mantiene una relación de dependencia con los primeros, son sus opositores, porque de ellos depende su existencia por ahora. La huida no es solución, ya que al intentarlo fue sorprendido; por otra parte, si trata de probarlo nuevamente, se le irán cortando extremidades en sucesivas oportunidades; por lo tanto, esa alternativa es descontada (otra debe ser buscada).

Prueba cualificante:

Enfrentamiento: matanza de dos indios shoshones espías y arranque de cabelleras a la vista de niños indígenas.

Consecuencia: admiración y apoyo de la tribu (cambio de imagen), posibilidad de alcanzar la libertad mediante un casamiento con la hermana del jefe, que supone una integración a las decisiones de la tribu.

El destinador es la civilización del hombre blanco, ese sistema que le ha otorgado las bondades al héroe (valor, fiereza, habilidad), para lograr la aprobación de la tribu, posterior a la matanza. Esas características las posee un hombre que tiene una determinada posición en la estructura (noble, rico, inteligente) en oposición a los criados y estas características constituyen dones otorgados por el destinador para que alcance su libertad. Como la alternativa de huida es descontada, el sujeto-héroe debe recurrir a la violencia como única alternativa, presentada como patrimonio de los indios (todo tipo de torturas, crueldades variadas), es decir, entrar en sus reglas del juego. También está presente en los blancos borrachos y aventureros, ubicada en un determinado grupo en la estructura social. En oposición, el significante más claro se presenta al mostrar la repugnancia que siente John Morton al hacer uso de la violencia, cuando arranca las cabelleras. La violencia constituye un medio para alcanzar la libertad y volver al orden inicial; el precio de su libertad es demostrar su supremacía al someterse al "voto al sol", ritual que, dada su naturaleza, está reservado para unos pocos escogidos y constituye la única forma de integrarse y participar en las decisiones, ya que para los opositores él es un caballo; para él son salvajes, supersticiosos, ignorantes, concediéndole un atenuante "no peores que otros hombres del mundo".

Prueba principal:

Decisión del héroe: sometimiento al "voto al sol", que implica casamiento; con ello,

acceso a la estructura de poder de la tribu y libertad.

Enfrentamiento: "voto al sol"; victoria.

Consecuencia: casamiento e integración. Liquidación parcial de la falta.

John Morton decide llevar a cabo el "voto al sol"; luego de soportar parado un día los rayos del sol, debe, en una asamblea de los miembros más importantes de la tribu, ser suspendido mediante unas pezuñas incrustadas en el pecho y volteado lateralmente cada vez más rápido. Es necesario realizar algunas reflexiones en torno a esto. Esa tortura es voluntaria; supone la aceptación por parte de quien la sufre y constituye una prueba de valentía, resistencia al dolor, de superioridad, por cuanto pocos son los que se atreven a someterse a ella. El sujeto se somete a la violencia, para superar la situación de desorden; sin pronunciar una queja, y a través de su delirio, recibe la aprobación y aun la sugerencia de constituirse en el guía de la tribu por parte de la deidad indígena (elementos que van justificando la supremacía del hombre blanco y su relación de dominación). Se lo muestra como un hombre blanco, noble y poderoso, que es capaz de mantenerse sereno en las torturas y así ser merecedor de la conducción de la tribu con la aprobación de principales dirigentes, a pesar de no ser de los suyos, y ello es ya muy significativo: aceptación de la superioridad de un hombre blanco, capturado y desposeído, dependiente, que, mediante actos de valor y pruebas de supremacía, logra integrarse.

Prueba glorificante:

Asignación de una tarea: otorgar principios de organización para la defensa de los indios sioux frente a los enemigos. La relación de dependencia se ha invertido; es de él de quien dependen los indios para su sobrevivencia; su existencia está condicionada por el inglés y por los principios de organización occidentales que él cristaliza. El enfrentamiento con los enemigos, co-

mo muchos que ocurren entre los indios (factor permanente: omnipresente), deja saldos de muertes (su esposa, los jefes), pero la tarea ha sido cumplida, la introyección de un sistema de organización propia del hombre blanco, que constituye, en definitiva, la implicación del objetivo. No es cualquier hombre blanco el llamado a introducir elementos de la cultura occidental, de "civilizar" al indígena a través de una estructura de dominación (ejercicio de la jefatura), con aprobación de los que constituyen sus ayudantes, puesto que le proporcionan las oportunidades para lograr sus objetivos: libertad y, para ello, dominación. Se trata del hombre blanco inteligente y poderoso, y no de los criados, muertos y suprimidos del relato, ni tampoco un mestizo (Batisé, capturado cinco años atrás) al que se lo presenta como un cobarde y con reminiscencias sexuales poco claras.

Con el enfrentamiento final se ha logrado liquidar totalmente la falta; está en disposición de volver a su situación de origen y ha conseguido introducir sus enseñanzas, y su presencia será recordada como ejemplo, ya que luchó, se casó y los acompañó. Ahora, en ese contexto, el sujeto no tiene sentido. La muerte de la esposa y la emigración de la tribu ayudan, constituyen "pretextos" para que el sujeto vuelva a la civilización, a su orden inicial.

Consideraciones finales:

Debemos señalar que este estudio no ha pretendido nada más que dar los primeros pasos en el análisis empírico de significados en los mensajes cinematográficos. Este modelo es aplicable a filmes bélicos, de suspenso, ciencia-ficción, melodramas, etc.,



GARY COOPER: EL HEROE

y, en general, aquellos filmes que se mantienen dentro de una narrativa tradicional.

En estudios posteriores es necesario apuntar hacia una estructura ideológica de la totalidad societal, a cuya luz se interpreten las estructuras narrativas tradicionales, aprehendiendo, así, los principios ideológicos que están inmersos en esos mensajes.



VOTO MAS FUSIL

de Helvio Soto

El último filme de Helvio Soto era esperado con interés, dadas las implicaciones del tema, que trata directamente acontecimientos políticos recientes, de una u otra manera presentes en la vida de todos los chilenos: la elección de Salvador Allende a la presidencia del país y los sucesos inmediatamente anteriores y posteriores a esa elección. La película ha tenido una acogida mayoritariamente favorable de público y comentaristas; no obstante, desde un punto de vista cinematográfico, resulta un filme fallido, aunque no absolutamente rechazable, y sobre el cual es preciso formular algunas reflexiones.

Dejemos establecido, en primer término, que "Voto más fusil" da cuenta del dominio —cada vez mayor— de su autor en el manejo de los elementos de la realización cinematográfica. Es una obra hecha con oficio; técnicamente, una de las mejores que se hayan producido en Chile. Más, aún, hay en ella

una solvencia artesanal que es justo señalar: cierta fluidez narrativa, cierta justeza en la descripción de ambientes, una seguridad en la dirección de actores, en el empleo del montaje, etc., que destacan nítidamente este filme por sobre el muy bajo nivel a que nos tiene acostumbrado la escasa producción filmica chilena. Las objeciones surgen del análisis del plano expresivo, de la diferencia que media entre el planteamiento teórico de determinados problemas o situaciones y la forma de resolverlos cinematográficamente; entre las intenciones, que pueden ser muy encomiables, del autor, y lo que el filme como producto acabado y autónomo de éste dice o significa.

El mayor defecto de la película reside, a mi modo de ver, en una especie de disociación, de divorcio, entre dos planos diferentes que el director pretende relacionar y que no consiguen imbricarse en forma adecuada. Por un lado, el filme trata de ser el análisis de un personaje (o, si se quiere, el autoanálisis, en la medida que se trata de un personaje que refleja al autor) que vive una crisis: de un hombre de clase

media, comprometido teóricamente con la revolución, pero incapacitado para actuar; del antiguo militante de una época en que, como se dice en un parlamento, "para ser revolucionario bastaba tener un carnet del Partido". De otra parte, la película de Soto intenta ser un recuento objetivo de los hechos precipitados por la elección presidencial del 70, un testimonio de un momento crítico en la política chilena. Entre el fragor de los sucesos inmediatamente anteriores a la elección se va reconstruyendo la vida de ese personaje central, con un trabajo en distintos niveles temporales, que visualiza momentos de su niñez, de su juventud, de la militancia clandestina bajo el Gobierno de González Videla, alternados con su vida presente: las relaciones con su esposa, su trabajo en cine publicitario, el abandono de la actividad política, etc. Esta línea de la película se desarrolla hasta un momento preciso: el triunfo de Allende el 4 de septiembre. A partir de ahí, el filme vira bruscamente en otra dirección: los personajes son de pronto abandonados hasta casi desaparecer y se asiste, en cambio, a la "pues-



"VOTO + FUSIL": MARCELO ROMO, LEONARDO PERUCCI, PATRICIA GUZMAN



"VOTO + FUSIL": HECTOR DUVACHELLE



"VOTO + FUSIL": MARIA ELENA GERTNER

ta en escena" de los hechos políticos posteriores a la elección: intento de impedir el acceso al poder de Allende, escalada terrorista de la derecha que culmina con el asesinato del general Schneider, elección de Allende por el Congreso Pleno.

El hecho que Helvio Soto conscientemente haya concebido este desarrollo¹ no justifica lo discutible y erróneo del procedimiento. La evolución de unos personajes y el análisis de su circunstancia histórica se frustran en forma arbitraria y ciertos elementos de interés que despuntaban al comienzo, asumen el carácter de trazos a medio terminar, cerrándose toda posibilidad de profundización. De otra parte, el último tercio del filme es aún más discutible, ya que no se pretende la elaboración de un verdadero documental, de utilizar esa inapreciable posibilidad del cine como instrumento de testimonio, que aprehende y registra la realidad para rescatar un instante del tiempo, de la historia, de otro modo irrecuperable. No se trata de esto, sino de una "reconstrucción" de los hechos, de la representación por actores de personajes reales, en una palabra de hacer una especie de "novela política", siguiendo un procedimiento muy cercano al de los filmes de Costa-Gavras. Concepción, a mi juicio, absolutamente errónea y falsa. El

intento de construir los hechos en el estudio y presentarlos envueltos en una atmósfera de realidad lleva a un resultado híbrido y confuso, en que nada es completamente ficticio ni definitivamente auténtico, ya que, no bastará para restituir la realidad insertar unas cuantas fotos fijas o unos pocos planos filmados de los hechos mismos entre otros sucesos inventados, que pueden ser parecidos a los reales pero que no *son* los reales.

Se argumentará que era obviamente imposible filmar, por ejemplo, las reuniones de los conspiradores. Pero lo que aquí se cuestiona es otra cosa, es la validez de una solución cinematográfica determinada. Una posibilidad más seria era realizar un documental propiamente dicho, un filme de montaje, utilizando los documentos y materiales disponibles, como lo ha hecho el cubano Santiago Alvarez en "Cómo, por qué y para qué se asesina un general", que sin ser su mejor filme, en todo caso es perfectamente coherente y definido en sus objetivos. Por lo demás la opción elegida por Helvio Soto lleva, como era lógico suponerlo (y como ocurre en "La confesión" o "Z"), a toda clase de simplificaciones e ingenuidades. Así, toda la organización del Movimiento de Izquierda Revolucionaria se reduce a Marcelo Romo y dos amigos, quienes, recorriendo las calles de Santiago en automóvil, descubren y frustran el

plan sedicioso montado a escala nacional. De otra parte, las apariciones, cada vez más esporádicas de los personajes se limitan a unos diálogos explicativos que tienen por objeto aclarar, para el espectador, lo que está ocurriendo en la parte "documental" de la película.

Es una lástima que Soto malgaste su oficio construyendo unos filmes en que el peso de sus intenciones ahoga cualquier intento de entrega de un mundo personal. En "Voto más fusil", como sucedía en "Caliche sangriento", lo que se pretende expresar está introducido a la fuerza, en diálogos moleestamente explicativos, que se sienten falsos, superpuestos y ajenos a una estructura dramática de otra índole. En vez de dejar libres a sus personajes, de definirlos por sus conductas, Soto insiste en hacerlos recitar parlamentos en que se explican a sí mismos o entregan el punto de vista del realizador sobre las situaciones que viven. Y es una lástima, repetimos, porque el grado de dominio que éste ha alcanzado en su oficio debiera conducir a una expresión más personal y válida, que por momentos se atisba en este filme. Creo que, lejos de este forzamiento conceptual, su registro más propio es otro muy distinto: cierto sentimentalismo, cierto intimismo que aflora en los aislados momentos más convincentes de "Voto más fusil" (en general, los momentos de relación de la pareja Patricia Guzmán-Leo-

¹ Ver entrevista.

nardo Perucci). El breve plano, por ejemplo, en que Perucci contempla desde la ventana de su departamento a un organillero, cuya música nostálgica le hace evocar su niñez, contiene más cine y se percibe más auténtico que muchos largos parlamentos discursivos y "comprometidos".

Es así como el verdadero compromiso que imponía la película y que se abandona a mitad de camino, era aquel del autor con su personaje. Sin embargo, y defraudando las expectativas que abría en un principio, Soto lo abandona justamente en el momento que debía profundizarlo, para entregarse a ese discutible "testimonio" a lo Costa-Gavras. Con ello se invalida lo que pudo ser un buen filme, que, a partir del análisis de la conciencia de un hombre, entregara una visión de la evolución social y política de Chile durante los últimos treinta años.

No obstante, debemos reiterar que estas objeciones se plantean sobre un determinado nivel, partiendo del presupuesto de la eficacia y validez del trabajo del director sobre otros aspectos de la realización, que sería injusto desconocer. Media un abismo entre la seriedad del acucioso trabajo artesanal de Soto y los productos, primitivos hasta lo ridículo, de Becker o Covacevich. Hay en este filme una soltura, una flexibilidad, que se advierten en el buen juego de los actores, en el manejo de acciones simultáneas, en la

fluidez con que se lleva el relato. Cualidades que nos hacen esperar de Soto la obra en que se equilibren su saber hacer cinematográfico con una entrega más plena a lo filmado, con el abandono de unas rigideces conceptuales y de intenciones demasiado obvias, que hasta ahora, le han cerrado la posibilidad de una auténtica expresión.

Sergio Salinas R.

VIRIDIANA

de Luis Buñuel

"Una vez proyectada sobre una pantalla, una navaja, utilizada por doquier, en España, de repente, se ha transformado en blasfema y sacrilega".

Luis Buñuel

Cuando el cura Nazarín, de Buñuel, recorría su camino de la cruz, con prostitutas y ladrones, su camino estaba despejado. En eso, el cura era hermano de los curas de Bernanos y Greene, para quienes el sacerdocio es un oficio para hombres que serán siempre apartados, maldecidos, porque como el reino de ellos no es de este mundo, el orden establecido no los recibirá. Apenas si una mujer ofrecerá al Cristo-Nazarín una piña, para su sed, cuando parte a la muerte, en la forma en que Verónica estampaba el rostro de Jesús sobre su lienzo.

Viridiana, la del convento, no es hermana de Nazarín, es una mala imitadora de Cristo. Su cristianismo está en las formas de la pasión, que lleva "escondidas" en una maleta. Su cristianismo es un cristianismo prisionero. Si algún parentesco tiene con Nazarín-Cristo, será el de "discípula nocturna", como lo fueron Nicodemo y José de Arimatea.

En Nazarín, el cristianismo recorre abiertos caminos, pueblos desolados, donde la enfermedad del cuerpo se funde a las enfermedades del alma; donde la locura de la cruz se entremezcla a la locura de la mente. Nazarín-Cristo enfrenta entonces a la Iglesia oficial, a los militares, en medio de limpias casas de curas cómodos, burgueses, o bien, junto a los ladrones en medio de una celda. Es el perfecto "vía crucis", donde las reglas del juego de la tarde del Viernes Santo no pueden ser cambiadas. El camino terminará, irremediablemente, en el patíbulo. Nada hará Nazarín para apartar el cáliz.

Viridiana es abúlica. Viridiana anuncia, en el mundo buñueliano, la aparición de los burgueses encerrados en una casa de "El Angel Exterminador". Viridiana, al abandonar el convento, sabe que está al acecho de su tío Ramón. Entra en el juego. Desde el primer momento, se da cuenta de que su mundo está allí, en esa mansión enorme, que anuncia también la mansión de "El Angel Exterminador".

Viridiana mide a los seres humanos como si ella fuese Dios: desde arriba. Su humildad es falsa. Duerme en el suelo, despreciando la forma de vida de "los hombres", porque ella se cree superior. Pero no es así. En el diálogo con su tío, al aire libre, su tío salva una abeja ("pobrecita, se iba a ahogar") que no es sino Viridiana misma, que ya no tiene escapatoria. Día a día, irá descubriéndose ella misma. Día a día irá despojándose de su falso cristianismo, encontrándose con ella misma. Su abulia le ayuda. Volverá al castillo del tío, abandonará el convento.

Viridiana pudo haber entrado al mundo de "los sanos", pero su ambigüedad la aniquila. Juega a su rol falso de redención y a su papel de mujer mundana. "No me lo va a creer, pero la primera vez que la vi, me dije: mi prima Viridiana terminará por jugar al tute conmigo", dirá cínicamente Jorge, al fin de la película.

Viridiana, en su burdo papel de mujer-Cristo, sale a buscar sus discípulos. Cristo los encontró junto al mar limpio, junto a sus labores. Viridiana los busca "afuera del templo" y todos son deformes. Para sus "discípulos", Viridiana es "la Virgen". "El Cojo" hará que Viridiana "pose" para su pintura como la Virgen: "así la Virgen estará más guapa". Pero en el retrato, a la Virgen le faltará un ojo. El Cojo deseará terminarlo, pero Viridiana dirá: "no importa, me gusta".

El ojo que le falta a la Virgen-Viridiana, ¿no será acaso el ojo de la verdadera caridad?

Mientras estaban con ella, los discípulos se sentían protegidos, vigilados. Cuando ella parte al pueblo, con su primo y Ramona, la criada, el castillo queda solo. Un criado, apegado a los patrones, también se ha ido; la burguesía también es un contagio que se transmite a los de abajo. Es entonces cuando los discípulos-mendigos invaden la mansión. Entran "por la puerta de atrás", la puerta de servicio; se "toman" la casa. En ella recuerdan sus antiguas creencias. El Cojo dirá: "yo no soy beato, pero uno tiene sus creencias". Pero esas creencias son tan formales como las de Viridiana. Harán un remedo de misa. Matarán el cordero, beberán el vino, comerán del pan. Por un momento, la imitación del rito será tan auténtica que, como dice Buñuel en el guión, "la mesa de los mendigos toma, de repente, parecido con otra escena, otra Cena...".

Esta blasfemia, este acto sacrilego del pueblo mendigo, no se le perdona todavía ni al autor ni a los mendigos. La presencia de Jorge, el primo de Viridiana y la policía, los ahuyentará por siempre de ese lugar. Volverán de nuevo a vagar, a instalarse frente a las puertas de las iglesias. En medio de la Cena, el leproso habrá devorado quizás la parte blanca, inmaculada, de Viridiana que iba quedando. Bu-

ñuel lo muestra en forma de una paloma: "Palomita, palomita, ¿qué vienes a hacer tú?".

Después no veremos más la luz. Será la noche. Todas las situaciones son en la oscuridad. La mansión es sólo un castillo de fantasmas. También los criados que se habían ido con la llegada de los mendigos, vuelven. El círculo se estrecha. Rita, la hija de Ramona, la criada, bajo la noche helada, echa los símbolos de la pasión a la hoguera que han encendido los criados. La corona de espinas es "ahora una aterradora corona de fuego". Viridiana ha sido liberada. Pero no por mucho tiempo. Rita volverá a sacar la corona encendida y la dejará a un lado de la hoguera. Ahora empieza el calvario verdadero de Viridiana junto a los hombres: el de Viridiana de carne y huesos. Llegará hasta el cuarto de su primo, verá allí a su amante Ramona y, sin embargo, no abandona el lugar. Entra al círculo.

Buñuel, libre al fin; después de 30 años de aprisionamiento en la celda de los productores, realiza su gran filme. Su malestar está latente en toda su obra. Sus antiguas creencias religiosas, sus pesadillas, su humor negro. En un mundo que detiene su tiempo, Buñuel saca, de un crucifijo, una navaja para abrir el cadáver religioso de su patria. Esto no agradará al oficialismo de iglesias de santerías, de paramentos, de liturgias antiguas



RODAJE DE "TRISTANA": FRANCOIS TRUFFAUT VISITA A LUIS BUÑUEL

y vacías. Será la blasfemia y el sacrilegio.

Pero su cine, el de "Nazarín" y "Viridiana", es tan religioso como lo es toda la obra de Bresson. Buñuel no es Murillo. Buñuel es Goya.

Su surrealismo continúa latiendo como hace 40 años. Su fuerza es tan poderosa porque todo en ella es tremendamente real. El comienzo del filme es parco, medido. La pasión de don Ramón es controlada y, sin embargo, es una pasión que lleva al suicidio. El fetichismo, tan caro para Buñuel, es preciso, breve: primeros planos de las piernecitas de la niña que juega, bajo la mirada de don Ramón; la prueba del zapato de su mujer.

Quizás sólo en Bresson encontramos un guión tan preciso, tan despojado de exuberancias, tan franciscanamente rico en imágenes. La música del filme, como en el mejor de los Eisenstein, está en el montaje. Sólo viendo "Viridiana", la secuencia del "angelus" adquiere esa fuerza de que "algo tremendo está sucediendo en algún lugar del mundo". Es la mezcla de que "el ángel del Señor anunció a María", en contrapunto con el ripio que cae, o unas piedras que se derrumban.

Quizás pasen muchos años en que otra vez veamos sobre una pantalla la dimensión enorme de la secuencia de la cena de los mendigos. Sabemos que ni Buñuel en su cine posterior ha logrado superar toda esa sinfonía de imágenes de gignol, donde

los espíritus se posesionan de las formas.

Otra vez Buñuel ha vuelto a sus antiguos demonios, a sus vírgenes enloquecidas. Otra vez Buñuel ha buscado la tranquilidad en lo que lo intranquiliza. Otra vez ha abofeteado al orden. Otra vez ha sido el iconoclasta que siempre fue. Otra vez ha vuelto a mostrar con orgullo a su España de cruces y panderetas. Pero España, ¡Dios Santo, no tiene orgullo por él!

Orlando Walter Muñoz

LOS TESTIGOS

de Charles Elsesser

Mucho se ha comentado que el estreno de la película de Elsesser llegó tarde, ya que una ley reciente ha creado los mecanismos tendientes a la solución de problemas como el que trata el filme (lo que ha determinado también la inserción de un breve comentario explicativo al comienzo de la cinta). No obstante, esta "obsolescencia" de la película chilena es efectiva en cuanto a que el realizador se limitó estrictamente a tratar el problema de los llamados "lo-teos brujos", de las estafas de que se hizo víctima a gente modesta que trataba de adquirir un terreno donde vivir. Pero Elsesser no profundizó las posibilidades de realizar, bajo esa anécdota, un estudio de las

características sociales, psicológicas, morales de un vasto sector de chilenos, de penetrar en la vida y mentalidad del hombre de la población marginal, de la "callampa".

Con todo, algo de esto se advierte, proveniente, principalmente, del argumento; el filme logra recoger, por la misma índole del tema, ciertas connotaciones de conducta de sus personajes: la abulia, la apatía del chileno, su actitud pasiva y contemplativa, la mezcla de una agresividad solapada con una pusilanimidad, un temor neurótico a comprometer de alguna manera su seguridad. Pero, al igual que la película de Helvio Soto, que también se comenta en estas páginas, se puede reprochar a Elsesser su apego a una intención demasiado obvia, su falta de vuelo, de imaginación, que le impide explorar, profundizar un material que se le escurre entre las manos.

Digamos, no obstante, que dentro de sus limitaciones el filme se desenvuelve en un nivel de dignidad y corrección. Revela un oficio poco común en el cine chileno, incluso en el empleo de elementos como el "flash-back" —en el que suelen naufragar hasta directores experimentados— y que Elsesser utiliza sin excesos ni pedanterías, integrándolos a un modo de narrar sencillo y funcional. Es destacable, también, la interpretación, bastante sobria y ajustada (exceptuando algunos momentos melodramá-

ticos hacia el final) y en la que sobresale, una vez más, Nelson Villagra, sin lugar a dudas el mejor actor de cine que tiene Chile en estos momentos.

Sergio Salinas R.

LOVE STORY

de Arthur Hiller

Cuentan que el iracundo Norman Mailer calificó "Love Story" de "papilla dulce para imbéciles". Se refería, obviamente, a la novela escrita por Erich Segal. Y la desdenosa francesita acuñada por Mailer siguió a la novela en su tránsito intercontinental, pisándole los talones, chaqueteándola de firme, con la autoridad de un juicio emitido por uno de los más importantes escritores norteamericanos, a propósito de la obra de alguien cuyo único antecedente propiamente literario consiste en las 9 horas de clases semanales que sobre literatura clásica impartía en las severas aulas de la Universidad de Yale, antes de que dos sonados reportajes, sobre los avatares de su vida privada, lo obligaran a alejarse temporalmente de la cátedra.

Nosotros, aquí, revista de cine al fin y al cabo, pasaremos por alto el concierto de interjecciones provocado por la novela de Segal, puntualizando únicamente que la mayoría de los juicios emi-



"LOS TESTIGOS": DIRECTOR CHARLES ELSSESER

tidos, sea que aprecien la novela desde la gastronómica perspectiva de Mailer o vean en ella la decidida vitalización de un nuevo romanticismo que reclama su lugar en la negrura de las letras contemporáneas, resultan ser absolutamente desmedidos en relación con la triunfante mediocridad que campea satisfecha en las ciento y tantas páginas de una obrita que denota aplicación industrial antes que una personalidad literaria digna de ser tomada verdaderamente en serio.

Aquí se trata de cine y de eso vamos a hablar. Cierro que alguien dirá, cogiéndose un tanto de mis propias palabras, que el fenómeno "Love Story" debe ser analizado como producto único, planificadamente industrial, sin separar el filme de la novela, ni éstos de la secuela de otros productos que los "businessmen" han

derivado ingeniosamente de ellos: miles de fotografías —torso desnudo, fono al oído, un escritorio plagado de papeles— del escuálido autor de la novela; posters, afiches y retratos de la pareja que encarnó los héroes de Segal para el celuloide; pintorescos pañuelos que produce en cantidades una fábrica estadounidense y que son entregados gratis a los espectadores de la película para que lloren a su regalado gusto; cientos de conferencias de prensa y despliegue publicitario a full para mantener en alza la adorada curva de la demanda: Ali McGraw desvanecida en los brazos de Alain Delon haciendo portada en revistas internacionales; Ryan O'Neill, el rubicundo galán que baila y sonríe con una añosa princesa mediterránea, apenas sostenida, como un abandonado arbusto en los fornidos brazos del actor; la première

de gala en París, con madame Pompidou a la cabeza, y varios ministros galos gimoteando de modo ministerial, mientras las doradas arcas de la boletería recaudan fondos para las investigaciones sobre el cáncer.

Sí, todo ello es así. Y están también las diecisiete versiones musicales del temita de Francis Lai y las hilarantes declaraciones de Segal a un periodista chileno, definiéndose como miembro del grupo liberal (izquierdista) del Partido Demócrata. Pero el que escribe no es sociólogo, ni economista, ni cientista político. Quiere intentar apenas una crítica de cine. Las implicancias de "Love Story" con la guerra de Vietnam las develará otro. Aquí, tan sólo, nos ocuparemos de cine.

Arthur Hiller, el director del filme, volcó en éste la medida y aplicación propias de un regular artesano, por añadidura cuarentón. Antes, Hiller entretuvo con algunas comedias de atributos dispares, como "Prométele cualquier cosa" y "Nunca comprarás mi amor", muestras éstas de un cine amable y liviano que descansa en parte apreciable en algunos talentos histriónicos manejados con inteligencia por el director. James Garner, Julie Andrews, Warren Beatty y Leslie Caron rindieron lo suyo bajo la batuta apacible de Hiller, quebrando en pueblos y provincias la dura barrera de las dos semanas de exhibición. "Love Story", por su parte, hizo saltar las

agujas y sus cuantiosas exhibiciones son, en rigor, inmensurables. Debe tratarse, con certeza, del filme más visto después de "Lo que el viento se llevó", aunque las causas de uno y otro éxito reconocen bastantes diferencias de grados, clases y matices.

Queden entonces las cantidades para la estadística y ocupémonos de los méritos y deméritos de la factura cinematográfica impresa por Hiller al relato de Segal. Por sobre todo, Arthur Hiller sabe contar la historia. Conoce perfectamente lo que tiene entre sus dedos y no cae en la trampita, pisada como boba por buena parte de la crítica, de extrapolar la materia de su relato. Se trata de una sencilla historia de dos jóvenes universitarios que se conocen, se quieren y hacen acto seguido lo que es ordinario en estos casos: casarse. La nota dramática, ni siquiera trágica, la pone la prematura muerte de la joven esposa, que gustaba de Bach y de los Beatles, cerrando así el filme de manera conmovedora y quebradiza.

Hiller narra todo eso de un modo que, proporcionado a las proyecciones de la historia, resulta ser tranquilamente impecable. Todo el filme está recorrido de un acierto central que parte precisamente de la clara conciencia que el director tiene acerca de lo que puede hacer con la historia. Nada es extremado. La película aparece entonces domina-

da por el corte preciso, la secuencia justa, el encuadre sin riesgo, la marcación precisa de dos jóvenes actores que saben rendir de manera igualmente proporcionada a los dictados del director. Y estos son valores. Valores medios si se quiere, puramente artesanales, nada espectacular, ningún hallazgo, oficio inteligente y nada más. Pero eficaz en su medida. Y resultaría necio no tributar a esta medianía consciente de Hiller el reconocimiento que se merece, cobijándose para ello al abrigo de diatribas más o menos cómodas que se puedan dirigir a lo acaramelado de la historia o a los dulzones compases de la música de Lai. No tiene en verdad ningún sentido detenerse en un análisis de los puntales folletinescos de la anécdota porque ello nos volvería a apartar del terreno que hemos escogido para este comentario. Baste decir que el filme funciona con regularidad, sin caídas ni tropiezos, con una cámara que alterna sensatamente sus lentes, sin engolosinamientos ni rebusques. El resultado, a fin de cuentas, es de una sólida satisfacción, exceptuada tal vez la crónica incapacidad de Ray Milland (más viejo que el mismo Hollywood) para encarnar un magnate convincente.

La película es eso. Ni más ni menos. Y debe ser evaluada en lo que es en sí misma y no en su probable conexión con los productos laterales que la acompañan.



De tal modo que los méritos sosegados que ella muestra no será lícito disolverlos ni aún en la eventualidad de que su título sea recogido más tarde por algún cosmético o lugar de esparcimiento, en un último esfuerzo por exprimirle utilidad. Tampoco las correrías publicitarias del autor del libro, tapado de ternos terciopelo violeta, pueden ser escogidas como un punto de referencia para la calificación cinematográfica. Por último, ni siquiera la lúcida frase de Mao, que algunos pedantes han enrostrado a la película, podrá impedir el flujo incesante de espectadores que hacen la tradición oral de un filme que, sencillamente, les gusta y entusiasmo en su antiquísima receta de lo agrídulce: "El amor siempre es amor de clase".

Agustín Squella N.

LA TRAGEDIA DE EDIPO

de Pier Paolo Pasolini

La obra de Pier Paolo Pasolini —como, en general, la de todo el nuevo cine italiano— es poco y mal conocida en nuestro país. En un rápido recuento de los filmes de este autor estrenados en Chile encontramos los siguientes títulos: "El Evangelio según San Mateo", "La Tierra

vista desde la Luna" (episodio del filme "Nadie engaña a una mujer"), "Teorema", "El chiquero" y "La tragedia de Edipo", filmes que constituyen sólo una parte de la obra de Pasolini y que no bastan para formarse una idea cabal de la evolución que ésta ha tenido. "La tragedia de Edipo" es anterior a "Teorema" y "El chiquero", presentando con estos filmes, en especial, ciertas relaciones que trataremos de esbozar en el curso de este comentario.

Pasolini ha tratado libremente la tragedia de Sófocles, ciñéndose sólo en parte del filme al texto original; la obra tiene un prólogo y un epílogo ambientados en dos momentos distintos del siglo XX, que enmarcan el desarrollo de la tragedia propiamente dicha, situada en una época antigua. Aun en esto, el autor procede con absoluta libertad; no hay en él una preocupación por reconstruir fielmente la Grecia clásica, sino que crea una Grecia mítica, personal: los trajes, las ciudades, las armas, los objetos, no corresponden a una época determinada, sino que constituyen las apariencias formales en que se expresa su fantasía, alejándose así de toda posibilidad de hacer teatro filmado. Podrán discutirse los resultados a que llega Pasolini, pero es incuestionable, a mi juicio, la validez de su planteamiento para abordar la obra de Sófocles. Pasolini construye un filme que es una visión personal de la tragedia clásica;

los significados de su película emanan no del substrato literario, sino de su estilo cinematográfico, de su recreación de la obra, reflejada en unas formas peculiares que entregan un mundo propio, inconfundible. Como ocurría en "El Evangelio según Mateo", es su lectura de un determinado texto (distinta, por tanto, de la de cualquier otro autor), planteada y resuelta en términos de cine.

Por ello el realizador italiano enfatiza en la tragedia ciertos aspectos, determinados elementos que más le interesan y que traducen mejor sus propias preocupaciones: los elementos freudianos, psicoanalíticos, el conocimiento del propio ser, el sufrimiento —tanto físico como moral— por citar sólo algunos que son constantes y comunes a otros filmes suyos. Así, el conocimiento de sí mismo está marcado por Pasolini como una línea que recorre toda la obra: el deseo compulsivo de Edipo de averiguar el significado de un sueño, su consulta al oráculo, su actitud ya como rey de Tebas, guiada siempre por un deseo de saber, de conocer. El conocimiento de sí mismo conduce a los personajes de Pasolini a una crisis interna, a una angustia que se resuelve casi siempre en términos trágicos: la locura, la soledad o la muerte. Así ocurría en "El chiquero" (personaje de Jean Pierre Léaud) o en "Teorema". En este último filme, el extraño visitante revelaba a unos seres su verdadera naturaleza;



PIER PAOLO PASOLINI

una vez que éstos la conocen, jamás volverán a ser los mismos, quedan disociados del mundo. En la obra de Pasolini, el conocimiento del propio ser —al menos en la sociedad moderna— lleva a una ruptura interna, al aniquilamiento (bajo distintas formas).

En otro sentido, pero relacionado con lo anterior, es interesante observar que los últimos filmes de Pasolini remiten constantemente al desarrollo de unos personajes bárbaros, situados “fuera de la civilización”, enmarcados en una naturaleza agreste, desolada (la obsesiva idea del desierto), de cuya presencia emana una extraña fascinación. Esto se manifiesta en el “Edipo” en la forma de mostrar estos seres de otra época, en medio de un paisa-

je desierto, como de otro planeta (parecidos elementos se encuentran en la historia antigua de “El chiquero”). Esta constante de lo arcaico, de lo bárbaro, cobra especial fuerza por la cualidad predominantemente física, material del estilo de Pasolini. Es un error muy común en la crítica, incluso, a veces, en la más seria, pretender reducir los filmes de Pasolini a una interpretación puramente conceptual (a menudo se habla de símbolos, parábolas, etc.), pasando por alto esta característica de su cine, que acabamos de señalar. Su arte es, sobre todo, un arte de lo físico, de lo concreto, de una sensibilidad exacerbada. La intensidad de su percepción, su manera de trabajar el color, la luz, las texturas, tienen un pecu-

liar poder expresivo, que hace significativas las cosas por su pura presencia antes que por sus implicaciones conceptuales o teóricas.

De lo anteriormente señalado, hay abundantes ejemplos en "La tragedia de Edipo": el matrimonio a que Edipo asiste en su camino a Tebas, el episodio del laberinto, la primera aparición de Tiresias, la secuencia del oráculo de Apolo, que tienen una extraordinaria calidad visual. No se olvida, por ejemplo, en el prólogo, aquel prolongado primer plano de Silvana Mangano, cuando ésta amamanta a su hijo. Como ocurre con ciertos primeros planos de Bergman, la riqueza expresiva que Pasolini obtiene de ese rostro es indescriptible (digamos de paso, que Silvana Mangano cumple una excepcional actuación a lo largo de todo el filme). La cámara registra matices, gestos, casi imperceptibles, haciendo aflorar, por esa pura contemplación, la presencia de un misterio, de una profundidad que sería inútil tratar de transcribir en palabras. Lo mismo ocurre con aquella se-

cuencia, también al comienzo, en que el niño, solo, despierta en la noche y camina hasta el balcón, desde donde ve, a la distancia, a sus padres que bailan en una fiesta. Secuencia de lo más extraordinario del cine de Pasolini, con un poder de evocación, de sugerencia, que recuerda a Visconti. O, por último, aquella otra, en el jardín del palacio de Tebas, en que Edipo habla con Yocasta y ésta, sin quererlo, le revela su verdadero origen. El horror de Edipo, la fuerza dramática de esa escena se entregan en forma contenida, sin ningún exceso. Pasolini resuelve la secuencia con una prodigiosa finura y sentido del matiz, trabajando las gradaciones de la luz del crepúsculo, las inflexiones de las voces, el silencio del jardín desierto del palacio.

Se podría continuar hablando extensamente de los innumerables hallazgos de esta obra, de la búsqueda constante de Pasolini de nuevas formas de expresión cinematográfica. Las siempre renovadas formas de su cine, así como la estructura que confiere a sus películas (so-

luciona secuencia por secuencia, cada una de ellas cerrándose en sí misma) lleva inevitablemente a preferir en sus filmes unos elementos sobre otros, a la consecución de notables aciertos y también, a veces, a resultados fallidos (en "El chiquero" esto es muy evidente). No obstante, me parece admirable en Pasolini esta voluntad innovadora, este arriesgarse continuamente, aun al fracaso; sobre todo si se piensa que se trata de un autor proveniente de la literatura, que no se ata, sin embargo —como es frecuente que ocurra—, a ninguna seguridad, a ningún elemento preestablecido (caligrafismo, guiones fuertes, etc.). Por el contrario, él se entrega plenamente al estilo, a su intuición con una libertad y soltura que Bergman, por ejemplo —para citar un autor que también llegó al cine desde otra disciplina—, sólo en los últimos años, y después de una larga experiencia cinematográfica, ha podido conseguir.

Sergio Salinas R.

EN UN DÍA CLARO SE VE HASTA SIEMPRE

de Vincente Minelli

A los 56 años, el inagotable genio de Vincente Minelli emprende una nueva aventura: *On a clear day you can see forever*. Bien por el cine.

Una aventura espiritual resuelta en imágenes. Como siempre: a la hora de *Sinfonía de París* y de *Gigi*, a la hora de *Dos semanas en otra ciudad* y de *Dios sabe cuánto amé*. Unas aventuras espirituales definidas por una irrestricta pasión por el cine. Y por el hombre. Minelli: donde la vida se hace exigencia espiritual.

Barroco y alucinante, el cine de Minelli es una permanente invitación a los sentidos. Cine físico, el suyo, desde el primer minuto: *Cabin in the Sky* (1942). Porque la presencia de lo específicamente humano, que intuimos, pero no conocemos, se ubica en el eje central de unas tramas hasta donde la luz alcanza, derrotando a las sombras, pero no eliminándolas.

Exigencia espiritual y meditación sobre lo concreto: el alma se hace carne y la carne se vuelve transparente. La victoria de la heroína de *Dios sabe cuánto amé* sobre la muerte. Triunfo de la vida. Batalla ganada por el

presente en contra de todo pasado y todo futuro: *En un día claro se ve hasta siempre*.

El último Minelli, como toda obra maestra desde Griffin a Resnais, es un filme sobre el tiempo. Sobre el tiempo que pasa y destruye y construye. Imágenes casi metafísicas, al borde de una original lectura sobre las estructuras tradicionales de la ciencia-ficción.

Barbra Streisand e Ives Montand: una suerte de dúo al borde de un abismo que podríamos llamar el conocimiento. Conocer, tentación suprema. Por ser posibilidad de amar.

Dúo al borde de otra tentación suprema: la posibilidad de descubrir la verdadera identidad. El esfuerzo de Hitchcock y el último Bergman, por no hablar de todo Bergman, transformado en comedia musical. Acumulación de notas sobre el intercambio de pasiones personales asumidas: *En un día claro se ve hasta siempre*. Descubrimiento de un universo tan lozano como sin sentido: la paradoja de saber y huir, de amar y renunciar, de desear y cerrarse, de conquistar y abandonar. Sólo al fin de los tiempos, Barbra y Montand consumarán su amor a través del encuentro. Así, el futuro se hace absoluto: una especie de Comunión de los Santos integral. Estamos lejos del futuro-destrucción de *Los pájaros*. Dos maneras diferentes de plantearse el presente.

El escepticismo radical de Minelli (*Dios sabe cuánto amé*), se vuelve optimismo cavilante, en la línea de *Mi amor es de otro mundo*, dato clave para ubicar *En un día claro se ve hasta siempre* en el ajedrez minelliano. Un optimismo que arranca de su confianza en la pareja humana como único centro válido de relaciones estables.

La preocupación por el mundo ideal (*Gigi*, *Un americano en París*) ha quedado atrás. Hoy, en Minelli, comienza la etapa del encuentro con la realidad. Los hechos pesan. El artista retrocede.

Por eso una especie de simplicidad básica reina sobre una puesta en escena de cuya lucidez no dudamos y cuya inteligencia nos vuelve a subyugar de una manera total: como en los tiempos de *Herencia de la carne* y *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*. Organización minuciosa de un mundo determinado (casa y terraza de Barbra, oficina de Montand, Universidad, las flores, el pasado brillante vía reencarnación) y libertad de unos personajes que cantan y bailan, hablan y lloran, ríen y esperan, sueñan y confían, y, sobre todo, miran y se escrutan. La tradición viva de un cine a la altura del rostro.

Pero también del cuerpo entero: para que la danza y el movimiento lo invadan todo en su afán de atrapar la felicidad a partir de lo cotidiano.

Los monstruos Streisand y Montand se doblegan ante la

mano de un Minelli que, en un esfuerzo supremo, estilístico podríamos denominarlo, trata de conciliar el barroquismo y el delirio con la linealidad y la cordura desatadas. Ellos contribuyen, primero, al paisaje. Una vez derrotado su vedettismo (*Funny Girl*, *La confesión*), se integran, lentamente, a unos seres, sus propios roles, que aspiran, modestamente, a amar y conocer. Solamente con ese contexto les es permitido cantar y moverse, y así entregan sus almas.

Estamos lejos de *Gigi*. O muy cerca, si pensamos y afirmamos que el cambio provocado por la madurez de un creador más que ruptura es continuidad. El cine de Minelli es el mismo en la medida en que se ha metamorfoseado.

La dicha del reencuentro con Minelli es aquella que surge y se siente cada vez que nos topamos con un clásico del cine. Así de sencilla y grande. Porque *En un día claro se ve hasta siempre*, el Minelli de siempre

vuelve a ser un artista consumado, un artesano insuperable, todo un sacerdote oficiando sobre el altar de las imágenes, para entregarnos un poco de vida a través de la ficción.

El año pasado, con *Hello, Dolly*, el notable espectáculo ritual montado por obra y gracia de la nostalgia de Gene Kelly, nos aprestamos a extender certificado de defunción a la comedia musical. Hoy, gracias a Minelli, cantamos su resurrección.

H. Balic M.



"EN UN DIA CLARO...": IVES MONTAND, BARBRA STREISAND

LUCIA

de Humberto Solás

Este filme exuberante, primer largometraje de Humberto Solás, es también la primera superproducción cubana. Fue estrenado comercialmente dentro de los marcos de un convenio de cooperación cinematográfica chileno-cubano al cual, en efecto, inauguró por razones que no son muy difíciles de adivinar. Es, al fin y al cabo, una obra de impacto que ha logrado, aquí y en otros países, forjarse un prestigio considerable, atesorando elogios generosamente cosechados.

Antes que nada, *Lucía* es la obra de un debutante. De un debutante de asombrosos 24 años que, no obstante haber disciplinado su oficio en varios cortos y medimétrajes, no atina sino a fatigar estilos, modelos y recursos con la paciencia de una maestra de caligrafía. En el primer episodio, se contraen deudas con Visconti; en el segundo, con el melodrama intimista, y en el tercero, con ciertos expedientes más o menos habituales en la comedia popu-

lar italiana. Cine de expresión personal auténtica, en consecuencia, no hay más que en algunos retazos.

Pese a la bastardía de estos materiales, sin embargo, sería injusto no reconocer en la película uno que otro acierto destacable. Los minutos iniciales del primer episodio, sobre todo los que dan cuenta del efecto que produce en *Lucía* la conversación con un extraño, poseen una frescura irrefragable. Otro tanto ocurre con el episodio final, donde la narración renuncia a las grandilocuencias socorridas durante el resto de la película.

Que gran parte de los hallazgos de *Lucía* estén sostenidos en dos actuaciones impecables ilustra hasta qué punto la orquestación visual que Solás derrama sobre su obra es inconsistente. Demasiado inconsistente como para dejarse cautivar por ella. Es cuando menos sugestivo que Rafael Revueltas, en el primer episodio, y Adolfo Llauro, en el último, carguen sobre sus interpretaciones con todo el peso de la tragedia en un caso, con todo el peso de la comedia, en el otro.

Desempeños hartos más discretos hay en la segunda

historia ("1932"), cuya ingenuidad formal y esquematismo conceptual la convierten, de hecho, en la más débil de las tres. En ella esa impotencia expresiva que se advierte en el resto (disimulada a fuerza de despliegues escénicos y golpes de efectos más o menos neurotizantes) abre paso, lisa y llanamente, a una vulgaridad que encuentra en la orgía su expresión más ramplona y acabada.

Es cierto que *Lucía* es uno de los pocos filmes de episodios que soporta una consideración unitaria, al menos en el orden conceptual; es cierto que la música, básicamente oportunista, alcanza una eficacia sorprendente; y, en fin, también es cierto que en la última historia hay una reflexión política de algún rigor. Nada de esto, sin embargo, en cantidad suficiente para redimir un filme ambicioso que se descalifica, no por su condición de tal, sino, más bien, por su incapacidad para traducir en términos personales y vigorosos tanta pretensión. Entre *Manuela* y este filme, la condición de Humberto Solás no ha mejorado sustancialmente.

Héctor Soto G.



"LUCIA": PRETENSIONES QUE MATAN

sección bibliográfica

Debido al vasto material que se nos ha acumulado, la Sección Bibliográfica por esta vez sólo dará cuenta, en forma muy resumida, de los principales títulos que, sobre cine, han publicado en el último tiempo editoriales latinoamericanas y españolas.

A partir del próximo número, la cantidad de los títulos seguramente tenderá a ser menos, en obsequio de un análisis en detalle de los más importantes.

Los autores que quieran ver comentadas sus obras en esta sección, pueden mandarlas a nuestra dirección postal.

"ENCICLOPEDIA ILUSTRADA DEL CINE". 3 tomos. Varios autores. Ed. Labor, S. A., Barcelona, 1969.

Una treintena de especialistas, entre los cuales figuran algunos de los más destacados críticos españoles, emprendieron esta vasta aventura, espiritual y de conocimiento, para amamantar tanto a los que ya le han declarado su amor al arte séptimo, como a los que recién, o en el futuro, se decidan a transitar por los caminos, siempre repletos de misterios, alegrías y soledades, del cine. Obra fundamental, a pesar de algunas limitaciones menores (por ejemplo, la desmesurada importancia que se le concede a la cinematografía española y sus figuras). Bellamente ilustrada y con un prólogo, lleno de sabiduría, de Julián Marias.

"VAMOS A HABLAR DE CINE". José M. García Escudero, 165 pp. Ed. Salvat, Madrid, 1970.

El infatigable García Escudero, con erudición, recorre algunos temas centrales del cine, a través de estas páginas cristalinas, sin complejos, pedagógicas.

El autor de "Cine Social", no vuelve a entusiasmar con aquello de amar el filme por sobre todas las artes, más allá de si compartimos o no sus juicios y prejuicios.

"CRITICA CINEMATOGRAFICA". Xavier Villaurrutia. 310 pp. Universidad Nacional Autónoma de Méjico. Ciudad de Méjico, 1970.

"PROBLEMAS DEL NUEVO CINE". Varios autores. 230 pp. Alianza Editorial, Madrid, 1971.

"HISTORIA DEL CINE". 2 volúmenes. Román Gubern. Ed. Lumen, Barcelona, 1971.

"ENTREVISTAS CON DIRECTORES DE CINE". Volumen II. Andrew Sarris. 232 pp. Ed. Magisterio Español S. A., Madrid, 1971.

Los "Cuadernos de Cine", editados desde hace años bajo el alero de la Universidad Nacional Autónoma de Méjico, constituyen un esfuerzo permanente para facilitar el desarrollo y maduración de una auténtica cultura cinematográfica latinoamericana.

Sin embargo, este voluminoso N^o 18 se edita más por las urgencias de un nacionalismo comprensible, que por exigencias científicas: el señor Villaurrutia no es un Bazin como para dedicarle tanto esfuerzo recopilador.

Baldelli, Della Volpe, Eco, García Espinosa, Garroni, Metz, Pasolini, Rocha y Toti unidos en un volumen indispensable, orquestado por un prólogo del crítico Manuel Pérez Estremera. Las divagaciones de Pésaro y las más contemporáneas ópticas para encarar el problema del lenguaje cinematográfico, son reunidas en estas páginas tan abiertas a nuevos e indispensables rumbos para el cine.

Esta apretada y justa en los calificativos, "Historia del Cine", de Gubern, nos hace perder un poco la desconianza en este tipo de trabajo.

Las líneas impuestas al tema por Sadoul se diluyen en un enfoque sereno, personal, justo hasta donde se puede. Envasado en una primorosa edición de bolsillo.

En este segundo tomo le toca el turno a Dreyer, Hawks, Houston, Keaton, Kurosawa, Losey, Ray, Preminger, Von Sternberg, Von Stroheim, Truffaut, Welles.

Como páginas informativas, cumplen ampliamente su meta. Tal vez algunos textos no han sido seleccionados con el suficiente rigor. En todo caso, irrenunciable como texto global.

"LUIS BUÑUEL, BIOGRAFIA CRITICA". J. Francisco Aranda. 424 pp. Ed. Lumen. Barcelona, 1970.

"REVISION CRITICA DEL CINE BRASILEÑO". Glauber Rocha. 174 pp. Ed. Fundamento, Madrid, 1971.

"CINE DE PROSA CONTRA CINE DE POESIA". Pier Paolo Pasolini contra Eric Rohmer. 92 pp. Ed. Anagrama, Barcelona.

Probablemente es el trabajo más serio editado hasta la fecha sobre ese iconoclasta feroz que es el más importante cineasta hispano. El estudio no se contenta con seguir la pista a Buñuel en sus 70 años de vida. Va detallando y explicando la evolución de su filmografía, sus proyectos, sus aspiraciones frustradas, sus delirios, sin perder jamás de vista el contexto histórico y cultural en que se planteaban. Aranda concluye su libro mientras se está rodando "Tristana" y lo complementa con una antología de textos (algunos inéditos) y entrevistas de Buñuel cuyo interés movieron a "Cahiers du cinéma" a reproducir parcialmente el material. Obra rigurosa, admirable, producto de una investigación profunda y de una pasión encendida, además de ser el estudio más completo y sistemático sobre el realizador, es toda una lección para los investigadores sobre la forma de abordar, comprender, explicar y, eventualmente como en este caso, adherir a un cineasta.

Glauber Rocha pasa revista al cine de su patria con la autoridad de quien no sólo es el más importante realizador del "cinema novo" sino, también, uno de sus connotados inspiradores y teóricos. A un público nacional, sin embargo, buena parte de los análisis y consideraciones que hace Rocha no le dirán demasiado, dado que para las pantallas locales el cine brasileño todavía es un misterio. El rigor y la lucidez de Rocha, no obstante, pueden comprobarse en varios pasajes como aquel en que se hace cargo de Lima Barreto y su "O cangaceiro". Ensayo inspirado y desmitificador, es particularmente revelador sobre la concepción del cine que tiene Rocha en tanto producto y conjunción de varios factores: críticos, psicológicos, políticos, económicos.

En este enfrentamiento memorable no fue Rohmer quien llevó las de perder. El libro recoge una intervención del autor de "Teorema" en Pesaro, una entrevista a Rohmer en "Cahier..." y una rectificación nuevamente de Pasolini, publicada en "Filmcrítica". Hay también una introducción de Adriano Aprá y un epílogo de Joaquín Jordá, director de la Serie Cine de los Cuadernos de Anagrama. Del debate —como lo reconoce Jordá— lo único que sobrevive es la increíble lucidez de Rohmer, su habilidad para pensar en términos de cine y eludir toda divagación pedante a la cual, por desgracia, Pasolini parece tan afecto. Decididamente el cineasta italiano no revela la misma agudeza de que suelen dar cuenta algunas de sus películas. Poeta, literato, ensayista y todo, las palabras le han jugado una mala pasada a Pasolini que toma a su cargo una soporífera defensa del "cine poesía".

"ENTRE EL UNDERGROUND Y EL OFF-OFF". Alberto Arbasino, Jonas Mekas. 86 pp. Ed. Anagrama. Barcelona.

La consigna es corromper. Hacerle el juego al sistema esabecido para corromperlo, destruirlo, aniquilarlo en sus bases. Ingénuo o no, es la premisa fundamental del llamado cine underground o "nuevo cine americano" sobre el cual este libro revela detalles sabrosísimos y delirantes. El volumen está compuesto por una entrevista a Mekas, algunos comentarios de Arbasino, y apostillas de Jordá. Un verdadero caudal de rebeldías destempladas que se dejen leer con cierto humor y bastantes reservas. Otro esfuerzo de Anagrama para actualizar la cultura cinematográfica en Hispanoamérica.

"DICCIONARIO DEL CINE". Jean Mitry. 340 pp. Plaza y Janés S. A., editores. Barcelona, 1910.

Esta paciente reflexión, de A a Z, de uno de los principales críticos y estetas galos, al fin se vierte a nuestro idioma. Denso, categórico, lúcido, este Diccionario, más que la enumeración persigue la explicación, más que al dato busca el acontecimiento. Y, todo, hilvanado con una mirada personal y enriquecedora.

"MAC CARTHY CONTRA HOLLYWOOD. LA CAZA DE BRUJAS". Román Gubern. 93 pp. Ed. Anagrama. Barcelona, 1971.

Excelente texto, en donde la crónica histórica se une a la denuncia ética para relatar uno de los acontecimientos más vergonzosos de la historia del cine. Pequeña obra de consulta que puede servir para provocar, más adelante, trabajos de aliento superior sobre la época macarthysta y su auténtica verdad política.

"GLAUBER ROCHA Y CABEZAS CORTADAS". Guión a cargo de Augusto M. Torres. 107 pp. Ed. Anagrama. Barcelona, 1970.

Un buceo, de singulares contornos, al mundo y pensamiento del más importante realizador de la América latina, estructurado a partir de su último filme. El esfuerzo de Augusto M. Torres se justifica ampliamente y, seguramente, ayudará a comprender mejor al barroco y desconcertante cine de Rocha.

"FLEISCHMANN, KLUGE, SCHLONDORFF, STRAUB", ¿UN NUEVO CINE ALEMÁN? Manuel Pérez, E. Tusquets Editor. Barcelona, 1970.

Con bastante severidad y un lenguaje que, rindiendo tributo al rigor, peligra caer en la pedantería, Pérez Estremera enjuicia el efímero movimiento de renovación del cine alemán. Un ensayo válido por su seriedad, aunque discutible en muchas de sus afirmaciones, que tiene el mérito de interpretar el movimiento atendiendo a consideraciones históricas y acontecimientos recientes de la vida alemana.

**EN
NUESTRO
PROXIMO
NUMERO**

— REPORTAJE A LA PRODUCCION, DISTRIBUCION
Y EXHIBICION DEL CINE EN CHILE

— CINE LATINOAMERICANO

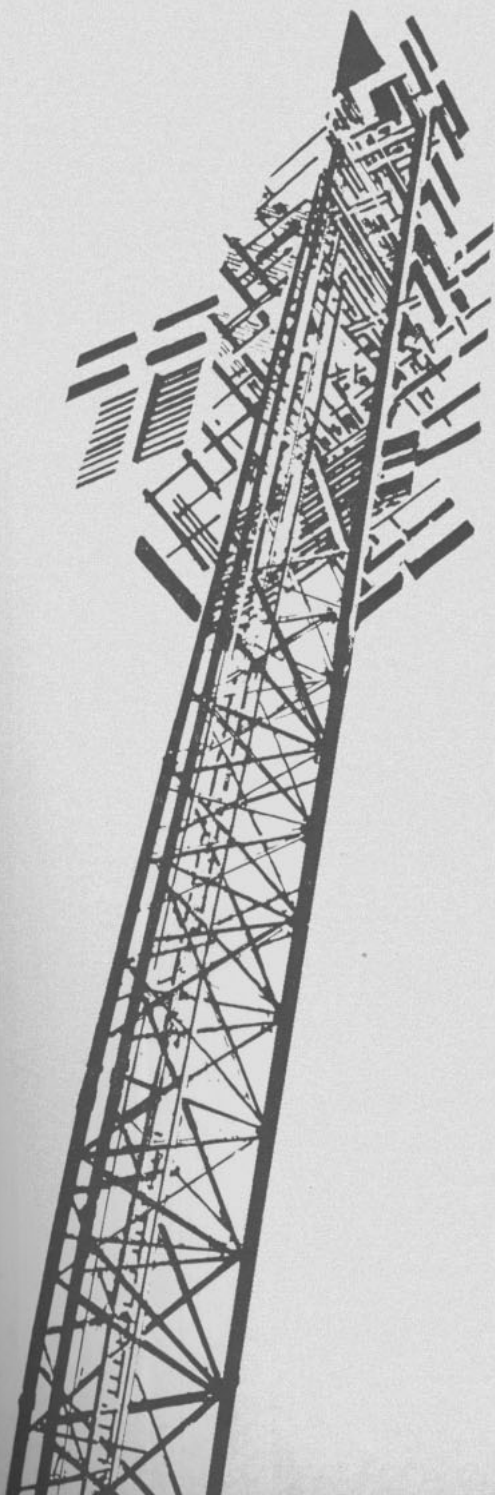
— BALANCE CINEMATOGRAFICO DE 1971

— ROBERT MULLIGAN

— TEXTOS CLASICOS

Esta revista se terminó de imprimir
el 15 de enero de 1973
en los talleres de la Imprenta
de la Universidad Católica de Chile.

CANAL 4 EL PRIMERO DE CHILE



Una estación de televisión universitaria debe traducir, en forma importante, el quehacer propio de lo universitario, y en particular el de sus Unidades Académicas y demás comunidades y sectores que lo integran, entendido lo académico como la libre búsqueda del saber en función de la liberación crítica de nuestras dependencias.

(Informe Comisión de Televisión, Canal 4, Senado Académico, Universidad Católica de Valparaíso).



Desde Valparaíso zarpa una nueva Editorial hacia Chile,
hacia América latina

EDICIONES
UNIVERSITARIAS DE
VALPARAISO

