

Primer plano



Ediciones
Universitarias
de Valparaíso

Revista de cine vol. I n° 2 otoño 72



ROBERT MULLIGAN / ENTREVISTA A MIGUEL LITTIN / LA CRISIS
DE LA DISTRIBUCION / PIERRE KAST / CRITICAS / CINE 1971



Obra de madurez de un cineasta casi siempre elogiado con seguridad pero sin fervor, "La pasión de Ana" es probablemente el momento más hermoso de la filmografía de Ingmar Bergman. Cuatro personajes —que al relacionarse entre sí conocen, indistintamente, el reposo, la agresión, la dignidad, el desamparo— son conducidos con desconcielo por un maestro que optó por renunciar a la especulación intelectual para acceder a la ternura y a la emoción. La película fue para PRIMER PLANO la mejor de 1971.

Presentación

CINE CHILENO

Entrevista a Miguel Lattin (F. Martínez, S. Salinas y H. Soto)

Producción cinematográfica: Lecciones, metas incertidumbre (F. Martínez, S. Salinas y H. Soto)

La crisis de la distribución o cómo pasar un largo invierno (F. Martínez, S. Salinas y H. Soto)

CINE LATINOAMERICANO

Antecedentes para la historia del cine cubano (Luisa Ferrari d Aguayo)

Del barroco americano y el ensayo fílmico (José Román).

El culto de la antiestética (Amílcar G. Romero)

ESTUDIOS

Notas sobre Robert Mulligan (H. Balic M.)

La cultura cinematográfica en Chile o el país de las sombras cortas (Carlos Ossa).

La función del actor en el cine (J. L. Trintignant)

ZOOM

Cine chileno durante 1971 (Sergio Salinas R.)

El infatigable Raúl Ruiz.

Pedro Sienna.

Balance cinematográfico 1971 (Juan Antonio Said)

Diálogo con Pierre Kast.

Charles Chaplin: el mentón en retirada (Agustín Squella).

Bitácora internacional de directores (Juan Antonio Said).

CRITICA

Octubre (H. Balic M.).

Mi noche con Maud (Héctor Soto G.).

El pecado del Abate Mouret (Franklin Martínez R.).

La fidelidad (Sergio Salinas R.).

La conquista del Oeste (Robinson Acuña).

La batalla de Waterloo (Juan Antonio Said).

Que la bestia muera (Agustín Squella N.).

Consejo de guerra.

Fichero de estrechos.

SECCION BIBLIOGRAFICA

Norma Jean, Vida de Marilyn Monroe

Cine y cultura de masas.

El cine italiano.

Historia del cine chileno.

CONSEJO EDITORIAL

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

DIRECTOR

Héctor Soto Gandarillas

REDACTORES

Robinson Acuña Pizarro
Franklin Martínez Richards
José Román
Juan Antonio Said K.

Colaboran en este número:

Gastón Bonizzoni
Carlos Ossa
Amilcar G. Romero

DIAGRAMACION

Allan Browne F.
Alejandro Rodríguez M.

FOTOGRAFIA

Juan Hernández T.

MONTAJE TECNICO

Sergio López M.
Juan Pino
Mario Orozco

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

Comité de Extensión Cinematográfica (CEC): Hugo Arellano, Hvalimir Balic, Raúl Bernal, Gastón Bonizzoni, Gerardo Donoso, Luis Ferreri de Aguayo, Aldo Francia, Sergio Klenner, Orlando Walter Muñoz, Luis Nicolini, 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, Vice Rectoría de Comunicaciones, Universidad Católica de Valparaíso, Casilla 4059 (Avda. Brasil 2950), Valparaíso, Chile. Representante Legal: Oscar Luis Molina S.

Las suscripciones deben solicitarse a

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE
VALPARAISO

Casilla 3798 Valparaíso, Chile

Valor de la suscripción anual:

- En el país: E.o 100.-
- En el extranjero: U.S.\$ 10.-

Derechos reservados

Prohibida su reproducción.

PRECIO: E.o 25.

1972 encontró una nueva plana de ejecutivos en Chile Films y partió sobrellevando una crisis de estrenos que comenzó el año pasado. Son dos hechos de la máxima importancia que se convirtieron en temas ineludibles para esta edición. Se podrían dar muchas razones, pero baste con decir que Chile Films es el único organismo capaz de infundir vuelo e identidad al cine chileno y que los acuerdos del Banco Central relativos a la importación de películas afectan de manera muy directa al eventual desarrollo orgánico y equilibrado de la cultura cinematográfica nacional.

En la práctica, Chile Films es el eje de nuestra cinematografía. Sus planes, por lo mismo, trascienden a la empresa y el reportaje que se incluye en este número concentra en ellos su atención. Confrontado ese material con la parte pertinente de la entrevista a Miguel Littin, el lector tendrá la medida exacta del nuevo rumbo que tomó, a partir de diciembre último, la orientación de esa empresa. Sabrá, por último, qué líneas se cancelaron, qué esfuerzos se mantienen y qué campos se abrirán.

La posibilidad de que las distribuidoras norteamericanas abandonen el país, invocando razones comerciales, compromete seriamente la calidad de la cartelera filmica de los próximos meses. Esas compañías controlan la distribución del mejor cine americano y una parte importante del mejor cine de Europa Occidental. Considerar que el país puede prescindir de ese material en razón de que comenzará a difundirse la producción de otras cinematografías, es condenar eternamente a los chilenos a tener un panorama incompleto y parcial —como lo han tenido hasta hoy— del cine contemporáneo.

La presente edición incluye un extenso material informativo y crítico sobre cine cubano. Dos redactores de la revista visitaron Cuba y entregan la primera parte de sus análisis en este número, a manera de aproximación a una cinematografía que se conoce mal en Chile y que ha jugado un rol decisivo en el desarrollo reciente del cine latinoamericano. Este material se completa con un severo ajuste de cuentas a la teoría del "cine imperfecto", que tiene en Chile a no pocos adeptos.

La tarea de rescate de los pocos valores que ofrece la cartelera cinematográfica local la cumple el estudio sobre Robert Mulligan. Cineasta postergado, fácilmente confundido con un talento menor, Mulligan es uno de los realizadores más interesantes de su generación.

La sección crítica de la revista trata de conciliar, de algún modo, las contradicciones de la exhibición cinematográfica nacional, tema sobre el cual habrá que abundar en el futuro. Se publican análisis de estrenos y reposiciones. Si bien *Que la bestia muera* se estrenó en Santiago a mediados del año pasado, a Valparaíso llegó a comienzos de éste, circunstancia que explica la crítica de Agustín Squella. Por el contrario, *Mi noche con Maud* favoreció primero a la cartelera porteña y, sin tiempo que perder, PRIMER PLANO publica un extenso trabajo sobre este filme admirable.

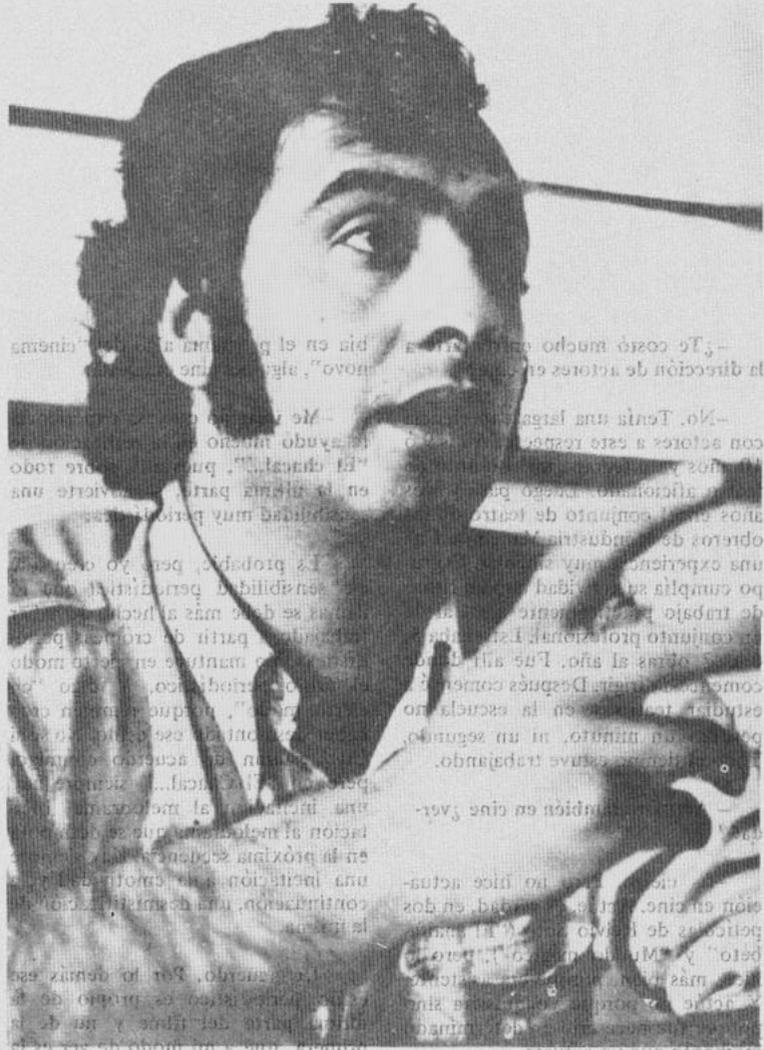
Nuestra divisa sigue siendo la misma: seriedad, amor al cine y verdadero espíritu crítico. A ustedes les corresponde decidir en qué medida la estamos cumpliendo.

ENTREVISTA A MIGUEL LITTIN

“primero hay que aprovechar el dividendo ideológico del cine”

Poco después de abandonar la presidencia de Cbile Films y aún resentida su salud por una dolencia pasajera que lo obligó a guardar reposo, Miguel Littin recibió con gentileza a tres redactores de la revista en su residencia, un bungalow ubicado en Príncipe de Gales, comuna de La Reina.

Allí, durante más de tres horas, tuvo lugar la entrevista que sigue. Littin no rechazó pregunta alguna y en más de un momento invitó al intercambio de ideas.



Miguel Littin

—Tengo entendido que iniciaste tus actividades profesionales estudiando teatro, que después pasaste a la televisión y que, finalmente, llegaste al cine. ¿Cómo explicas este itinerario? ¿Buscabas un "auditorio" más amplio?

—Naturalmente. Desde que realicé mi primer cortometraje, "Por la tierra ajena", quedé atrapado por el cine. Si bien yo cultivaba un teatro masivo me di cuenta que, indeseablemente, el arte más masivo de nuestro tiempo es el cine. No renuncié al teatro, pero creo que el cine es una actividad mucho más vital. Desde mi primera incursión en la realización cinematográfica, todo el resto fue un constante ir y venir para encontrar la posibilidad coherente de hacer cine.

—¿Cuál fue su experiencia en televisión?

—Desde luego, antes de ser director de cine, fui director de televisión. Y aún antes, libretista. El rigor comenzó dirigiendo los propios libretos que escribía. Después conduje otros programas, y solo al final trabajé en teleteatros. Ocurría que en ese tiempo hacer cine era el privilegio solo de algunos consagrados. Era extraordinariamente difícil filmar.

—¿Cómo llegaste a filmar "El chacal de Nahueltoro"?

—Pude realizar mi primer largometraje después de superar muchas

dificultades. Hablé con una infinidad de personas, llevando siempre el libretto debajo del brazo o, por lo menos, las ideas centrales de él. En escribir el guión demoré tres días, pero en recoger todos los antecedentes para escribirlo consumí más de dos años y medio. Conversé con mucha gente, grabé sus declaraciones, busqué documentos, expedientes, diarios, artículos. Después procesé todo este material, deseché mucho de lo que tenía escrito y al final en escribirlo, como te digo, ocupé tres días. Mientras tanto yo seguía trabajando en televisión. Confieso que muchas veces pensé hacer de "El chacal" un programa de televisión solamente, debido a las dificultades que encontraba. Por fortuna no lo hice. También pensé hacer una obra teatral...

—¿Te costó mucho enfrentarte a la dirección de actores en cine?

—No. Tenía una larga experiencia con actores a este respecto. A los 9 ó 10 años ya integraba un conjunto de teatro aficionado. Luego pasé varios años en el conjunto de teatro de los obreros de la industria Mademsa. Fue una experiencia muy singular. El grupo cumplía su actividad con un ritmo de trabajo prácticamente igual al de un conjunto profesional. Estrenaba 5, 6 ó 7 obras al año. Fue allí donde comencé a dirigir. Después comencé a estudiar teatro y en la escuela no perdí ni un minuto, ni un segundo. Todo el tiempo estuve trabajando.

— Actuaste también en cine ¿verdad?

—Es cierto. Pero no hice actuación en cine. Actúe, es verdad, en dos películas de Helvio Soto ("El analfabeto" y "Mundo mágico"), pero lo hice, más bien, porque era asistente. Y actúe no porque yo quisiera sino porque fue necesario en determinado momento que yo actuara.

—Tengo entendido que, en televisión, dirigiste un programa de entrevistas bastante original.

—Sí. Mi trabajo en televisión fue muy libre. El hecho de que yo dirigiera mis propios libretos me permitía hacer programas más personales. El programa a que tú te refieres era un programa de búsqueda que perseguía desconcertar a la gente. El juego consistía en poner al entrevistado frente a un enemigo que era la cámara. El programa no estaba preconcebido y, prácticamente, se iba haciendo en el aire. A veces el programa no podía continuar y si continuaba era gracias a recursos totalmente impensados, como por ejemplo lanzar una cámara sobre la otra para preguntarle algo al camarógrafo. A veces yo mismo, desde la sala de dirección, salía con mi voz al aire. O bien, hacía opinar al iluminador. Ha-

bía en el programa algo del "cinema novo", algo del cine encuesta.

—Me imagino que esa experiencia te ayudó mucho en la realización de "El chacal...", pues allí, sobre todo en la última parte, se advierte una sensibilidad muy periodística.

—Es probable, pero yo creo que esa sensibilidad periodística que tú llamas se debe más al hecho de haber trabajado a partir de crónicas periodísticas. Yo mantuve en cierto modo el estilo periodístico. Y digo "en cierto modo", porque también creo haber desmontado ese estilo. No sé si Uds. estarán de acuerdo conmigo, pero en "El Chacal..." siempre hay una incitación al melodrama. Incitación al melodrama que se desmonta en la próxima secuencia. Hay siempre una incitación a la emotividad y, a continuación, una desmistificación de la misma.

—De acuerdo. Por lo demás ese estilo periodístico es propio de la última parte del filme y no de la primera, que a mi modo de ver es la mejor...

—Es explicable. La primera parte es más creativa; la segunda, por estar basada en crónicas, se ajusta más a la reconstrucción de los hechos.

—¿Fue fundamental tu experiencia en televisión para filmar "Compañero Presidente"?

—Yo, más que en la televisión, creo en el cine. Para mí la televisión no es nada más que un medio. Si tu filmas una película, esa película es cine. Si la das en televisión, es televisión, pero en el fondo sigue siendo cine en una pantalla más chica. No creo que existan diferencias sustanciales. A "Compañero Presidente" yo le di una forma dramática. La película es un constante viaje. Teníamos dos personajes y ellos conversaban prescindiendo totalmente de nosotros. En ningún momento sus-

pendían su diálogo por eventuales problemas técnicos que nosotros tuviéramos. La película buscaba sorprenderlos de la manera más informal y en sus gestos más íntimos para entregar la imagen humana de un Presidente continuamente asediado por un interlocutor que preguntaba y preguntaba.

—¿Tienes una intención ideológica en el cine?

—Obviamente tengo una intención crítica. No concibo al cine de otra forma en Chile y en general en Latinoamérica. Pienso que toda creación artística está condicionada por el contexto de la realidad que nos corresponde vivir. No me explico cómo un cineasta, un poeta, un pintor, puede filmar, escribir o pintar en Chile no estando condicionado por el subdesarrollo.

—¿Adhieres a un cine militante?

—Sí, aunque considero que esta expresión es bastante amplia. Si el cine militante es aquel que obedece las instrucciones de determinado movimiento político, corresponde determinar en qué sentido se formulan esas instrucciones y cuál es su verdadera naturaleza. Porque hay instrucciones que son políticas e instrucciones que son ideológicas. Hay una gran diferencia entre hacer un arte que coadyuva a la transformación social y otro que se mueve al nivel de las consignas. Yo al cine de consignas le niego toda calidad. Esa es propaganda y hay un enorme abismo entre el arte y la propaganda. Arte militante, para mí, es el que rescata nuestra identidad como pueblo. El que contribuye a la formación de una cultura lúcida, de una cultura en la que el hombre es sujeto y no objeto. El cine militante no implica sólo una renovación de los contenidos sino también de las formas del lenguaje. Cine militante en Chile es buscar, encontrar y divulgar la imagen del pueblo chileno. Tenemos que colocarnos en nuestra realidad: estamos penetrados cultural-



mente y, como pueblo, corremos el peligro de perder nuestra identidad, nuestros valores, nuestra forma de ser.

-Tu concepto del cine militante es bastante amplio y, por eso mismo, me gustaría que lo precisaras más. El cine que tú haces ¿reconoce su fuente de inspiración en cierta ideología o concepción política?

-Claro que sí. Yo soy marxista-leninista y, como tal, adopto el método del marxismo-leninismo para analizar la realidad. El es determinante no sólo en la elaboración de mis obras sino, también, en la elaboración de mi vida. Reconozco que mi concepción del cine militante, eso sí, es amplia. De ello no me cabe la menor duda. Pienso que debe haber tantos tipos de cine como realizadores existan y como interpretaciones puedan formularse de nuestra realidad. No puede existir un cine militante en un solo tono, con una sola orquestación. Yo estoy contra el "popismo" cinematográfico. Estoy contra los cineastas que pretenden erigirse en "popes", que quieren crear una corriente. No hay movimiento cinematográfico posible en donde todos piensen de la misma manera. Personalmente, por ejemplo, a mí me interesa mucho "La hora de los hornos", pero de allí a considerarla que sea "el" camino para el cine latinoamericano hay una gran diferencia.

-Tenemos entendido que "El Chacal..." ha batido todos los records de público en el cine nacional.

-Es cierto. Ha superado incluso a las películas más descaradamente comerciales que se habían hecho hasta el momento. Fuera de esto, la cinta ha cumplido innumerables exhibiciones gratuitas fuera de los conductos regulares de distribución. Además ha sido exhibida en más de diez países europeos y en los Estados Unidos. La cinta ha alcanzado un éxito enorme que no sé a qué atribuirlo. Varias veces me lo he preguntado, pero no sé en verdad si llego a

conclusiones exactas. Desde luego no esperaba una acogida de esta envergadura, porque uno jamás puede contar con ella, porque cada obra es una aventura. Dentro de poco terminaré mi segundo largometraje y, aunque ustedes no lo crean, estoy muerto de miedo. Hay quienes me dicen que con el éxito que he obtenido con "El Chacal..." en lo sucesivo no existirán problemas para mí. Pero, ¿qué tiene que ver una cosa con la otra? Siempre he pensado que en el éxito de una película confluyen muchos factores. Un filme puede ser muy bueno, pero si está mal distribuido igual no lo verá nadie. En el caso de "El Chacal", sin embargo, tuve un factor a mi favor y es que en su época los chilenos mostraron un enorme interés por el caso de José del Carmen Valenzuela, el protagonista de la película.

-Me imagino que con el éxito obtenido por "El Chacal..." crearás más que nunca en un cine popular...

-Yo creo en el cine popular y creo en la literatura popular. Populares en el sentido de que hay que dirigirlas al pueblo. Deben ser claramente interesantes para el pueblo. No quiero decir con esto que tengamos que entrar en el plano de las concesiones. Ni mucho menos.

-De manera que cine popular, a tu juicio, sería aquel que interesa al pueblo y que, además, tiene una motivación popular. "El Chacal..." sería un ejemplo de esta concepción. ¿Pienzas perseverar en esta línea?

-Sí, pero no movido por el éxito de "El Chacal...". Nada de lo que haga estará motivado o determinado por el éxito de mi primera película. "El Chacal..." es un filme que se abre y se cierra en sí mismo, a partir de la fuerza de su personaje central.

-Concederás, me imagino, que el cine popular plantea una serie de dificultades. Dificultades que se plantean no sólo en Chile sino en cualquier país del mundo. Creo que en Brasil, por ejemplo, los resultados

obtenidos en este empeño fueron bastante satisfactorios, pero no se puede ignorar el tremendo esfuerzo que significó para muchos cineastas.

-Estoy de acuerdo contigo en que es muy difícil hacer cine popular. Allí justamente está el reto. Estoy consciente de que buena parte del éxito de mi primer largometraje se debió a la circunstancia de haber trabajado con un tema que interesaba profundamente al pueblo de Chile. Siempre pensé que el personaje de José del Carmen Valenzuela era, si tú quieres, un pretexto de comunicación con el pueblo. Y en esta línea voy a seguir. Pienso que es una posibilidad muy racional para entablar un puente de comunicación con las masas. Ahora, que yo siga por el resto de mis días en esta línea, francamente no te lo puedo asegurar. ¿Por qué? Porque a uno siempre se le están abriendo nuevas posibilidades. No quiero afirmar una cosa hoy para desmentirla mañana. Sería pecar de dogmático en cualquiera de los dos planos. Yo no puedo decir que adhiero a determinados presupuestos y agregar a reglón seguido que no me apartaré nunca de ellos. Eso, para mí, es imposible.

-El problema del cine popular es hacer un cine que llegue al público mayoritario que muchas veces desconoce hasta los rudimentos del lenguaje cinematográfico, en tanto ese lenguaje parece irse complicando, enriqueciendo, cada vez más. ¿Estás de acuerdo en esto?

-Yo creo que hacer cine es tan fácil como hablar. Es como ponerse a conversar con la gente. Yo creo que el cine es muy simple, tan simple como cuando alguien comienza a contar un cuento: "Había una vez en tal parte tantos personajes que les ocurrió tal cosa". Y esto, traducido a imágenes, con una banda sonora, pulido en sus detalles, esto, nada más que esto, es el cine.

-¿De qué manera problematizas los sucesos que planteas en tus pelí-



—¿Dirigiste personalmente el montaje de "El Chacal"?

—Lógico. No puedo concebirlo de otra manera. No me explicó cómo el autor de una película pueda no tener ingerencia directa en el montaje de una obra, determinando el punto exacto de los cortes, porque... bueno... esa es la película, su película. Es cierto que existe un montaje interno en el plano, pero esto no releva al realizador de la obligación de supervigilar hasta el último corte. Esto es lo normal, lo natural, lo que he entendido siempre.

—¿Suscribiste tú el Manifiesto de los Cineastas de la Unidad Popular?

—No sólo lo subscribí. Lo redacté.

—Cuanto mejor entonces. El Manifiesto postula un cine revolucionario y explica que "un cine alejado de las grandes masas se convierte fatalmente en un producto de consumo de la élite pequeño burguesa". A este respecto yo te quiero preguntar hasta qué punto un cine realmente revolucionario puede llegar a ser popular. Tendrás que concederme que el asunto es más difícil de lo que se supone generalmente. Por usar dos categorías que considero trasnochadas, pero que sin embargo pueden ayudarnos a conceptualizar el asunto, yo creo que el cine revolucionario debe serlo no sólo en los contenidos sino también en las formas. Y esto complica bastante las cosas. Si tú empleas un lenguaje revolucionario corres el riesgo, ante un público penetrado culturalmente, de no darte a entender con mucha facilidad. Y si no te das a entender fácilmente tu cine, en rigor, no es popular. A lo mejor será revolucionario, pero no popular.

—Estoy de acuerdo contigo en que puede concebirse el caso de que se transmitan contenidos revolucionarios empleando recursos, afejos, reaccionarios. En tal caso no habrá, ciertamente, cine revolucionario,

—Perfecto. A lo que yo voy es que si tú empleas un lenguaje revolucionario puede (y puede que no, también) que incurras en hermetismo frente a las mayorías. Es lo que sucede, por ejemplo, con las vanguardias, vanguardias que a mi modo de ver cumplen un rol importante en el desarrollo de las artes y, aún más, de los procesos históricos.

—Nosotros, los cineastas de la Unidad Popular, no creemos en las vanguardias culturales. Creemos que la única vanguardia está en el pueblo organizado. Yo no hablo aquí de vanguardias revolucionarias, sino de vanguardias culturales. Estas se plantean cuando el intelectual se coloca como juez de la realidad que vive, la analiza, la proyecta a su amañó y semejanza, sin tomar parte en el proceso social en que debiera comprometerse. El rol de las vanguardias revolucionarias es, ciertamente, distinto.

—En el Manifiesto se lee que no hay obras revolucionarias en sí, sino sólo en la medida que alcanzan cierta repercusión "como motivadoras de una acción concreta".

—Eso tiene que ver con lo que tú me decías antes. Yo me pregunto cuándo un filme en sí es, realmente, revolucionario. Aún más, cuándo la película es película realmente. Yo creo que sólo cuando entra en contacto con la masa de espectadores. Si no es así, ese filme no alcanza a ser una obra todavía.

—Eso, Miguel, es justamente lo peligroso, porque te puede llevar a condenar ciertas obras malditas.

—No, nosotros no las condenamos. Sólo señalamos un hecho objetivo. No hay ninguna condena. Ni en el Manifiesto ni en lo que yo te estoy diciendo. Es sólo parte de la aventura cinematográfica. Es hacer un filme, esperar que el espectador lo vea y registrar lo que le ocurre. El filme será revolucionario si el espectador es

capaz de transformarse en un agente de la lucha de liberación. Yo no sé si esto está realmente claro. A juzgar por las miradas de ustedes, parece que no tanto.

—A mí me preocupa bastante el asunto y la verdad es que no creo que esté muy claro, porque por esa vía tú puedes llegar a desechar obras que realmente son revolucionarias. Obras que, aplicando tus padrones, no tendrían esa calidad por el simple hecho de que las ha visto poco público.

—Tienes razón, pero no se trata de desechar esas obras. Se trata de constatar un hecho objetivo, no de condenar. En definitiva, también se trata de desmistificar un poco el concepto de cine revolucionario. Yo no creo que porque un señor asegure que su película es revolucionaria, su obra forzadamente vaya a tener esta calidad.

—De acuerdo, Miguel, pero en el Manifiesto se está diciendo que el cine, todo el cine, debe ser revolucionario. No está diciendo que algunas películas solamente deben serlo. Deben serlo todas. Y aún más, se postula al cine revolucionario como única alternativa.

—Bueno, tú tienes que partir de la base de que el Manifiesto es un documento al que adhieren determinados cineastas que dicen señores, nosotros queremos que nuestro cine sea revolucionario. Puntualizan que, antes de ser cineastas, ellos son hombres comprometidos con el proceso social de la construcción del socialismo. En ninguna parte se condena a los que siguen otro camino. Entonces el Manifiesto sólo viene a ser un documento interno para aquellos que se definen como revolucionarios. Por lo tanto, el documento es válido sólo para ellos. Si alguien dice: yo soy revolucionario y agrega que quiere filmar una película revolucionaria, pongámonos entonces de acuerdo en que consiste hacer cine revolucionario. Lógico. Por ahora afirmamos eso, nada más. Porque también en el



Chenda Román, niños y Villagra en "El Chacal de Nahueltoro": un proceso al sistema.

Manifiesto se lee que nos declaramos contrarios a cualquier aplicación mecánica de los principios enunciados. No somos sectarios ni dogmáticos. Estamos frente, pues, a una serie de definiciones de carácter interno, válidas para nosotros, pero no para todo el cine. Ahora bien, como el cine revolucionario es sólo un anhelo y no una realidad, una vez terminada la película habrá que ver si la obra cumplió o no con los requisitos del cine revolucionario. Revolucionario en el sentido de activador político, no en el sentido de revolucionario formalmente.

—Querrás decir en los dos sentidos...

—Exacto. Repito: no estamos condenando a nadie. En el Manifiesto no se postula una sola forma de hacer cine y es, por eso, un documento de apertura. En lo único que hay una puntualización excluyente es en lo que tú citabas con mucha razón, en qué debe entenderse por cine revolucionario. La obra revolucionaria se prueba, en verdad, después de hecha.

Pero tú, sinceramente, ¿no estás de acuerdo con esto?

— La verdad es que tengo muchas reservas al respecto. Pienso en una filmografía como la de Gluber Rocha que formada por obras indiscutiblemente revolucionarias no han tenido toda la repercusión que estaban llamadas a tener entre las grandes mayorías.

— Estoy de acuerdo contigo, pero esa es la visión tuya y mía solamente. Pero la última palabra no la tienes tú, ni la tengo yo; la tiene el público. Ese público capaz de motivarse, en cualquier sentido, con una película.

— Supongo que me concederás que esa motivación puede sobrevenir mucho tiempo después de estrenada una película.

— Claro que sí. Aún más, puede que nunca puedas obtener la comprobación.

— Yo, Miguel, quiero insistir en las reservas que te expresaba. Por el

camino que tu señales podemos incurrir en tremendos errores. Podemos juzgar como revolucionarias, o de avanzada por último, películas que halagan la sensibilidad del momento en forma insincera, deshonesto o demagógica. Y al decir esto pienso, por ejemplo, en "Z" de Costa Gavras, filme que fue saludado en Chile, aún por la crítica de izquierda, sobre todo por la crítica de izquierda más ortodoxa, poco menos que como una obra revolucionaria. Yo no sé si "Z" es una cinta reaccionaria, pero estoy muy próximo a pensarlo, y no te lo podría asegurar en forma rotunda. De lo que sí estoy cierto es que "Z" no es, ni mucho menos, un filme revolucionario. Poniéndome benevolente diría que es una película liberal, pero de un liberalismo muy poco respetable, muy demagógico, porque yo me inclino respetuoso ante el liberalismo de buena ley.

— Tienes toda la razón. Comprenderás que estos son los problemas de todo Manifiesto, donde necesariamente hay que afirmar muchas cosas que tienen que ser comprobadas des-



pués. Pero tenemos que colocarnos en nuestro contexto. Se está haciendo actualmente todo un cine de cortometrajes destinado a motivar políticamente a las masas. Y había que precisar algunos conceptos. No podemos considerar al mismo nivel obras que son la expresión del pensar de los trabajadores, hechas con la participación entusiasta de ellos mismos, con otra película cualquiera centrada en los dolores reumáticos de la tía del cineasta. ¿Me explico? Porque si comenzamos a hilar fino podríamos llegar a la conclusión que la película sobre el reuma de la tía es también una obra revolucionaria...

- Bajo ese punto de vista me explico mucho de lo que planteas...

- Antes de continuar esta conversación, yo quisiera hacer otra pregunta. Hace un momento me dijiste, hablando de "El chacal", que la primera parte de la película era la más lograda. Lo ha dicho mucha gente y siempre me ha parecido una afirmación bastante gratuita. "El chacal" es un todo indisoluble. No sé cómo se puede decir que una parte es mejor que la otra si son consubstanciales entre sí.

- Creí que no habías escuchado cuando dije eso... (risas)

- No, lo escuché y por eso es que te lo pregunto.

- Bien, en este punto Miguel tampoco estoy de acuerdo contigo. Quizás sea sólo una impresión la que afirma mis juicios, pero que me quedo con la primera parte....

- Bueno, es más libre, más inédita...

- Si, pero no sólo eso. Es más creativa. Te lo voy a decir sinceramente. Para mí la segunda parte de tu película es algo así como un alegato en contra de la pena de muerte. Todo lo que plantea antes, toda esa crítica feroz al sistema de explotación en el

agro, todo eso se disuelve en una crítica a la pena capital como la he visto en muchas cintas. Yo estoy seguro de que no has pretendido esto. La cinta quiera ser mucho más que una crítica a la pena de muerte. A lo mejor quiere ser eso también, pero no es allí donde está el nudo del filme. Pienso que tú te extremaste demasiado en los preparativos en las ritualidades y en ese ceremonial siniestro que precede a la ejecución. Ocurre, entonces, que los espectadores salen diciendo: ¡"Qué horrible es la pena de muerte"! . Yo habría insistido menos en ella, porque si bien ésta es la conclusión monstruosa en que desembocan todas las injusticias del sistema, el drama de José del Carmen Valenzuela es tan terrible con pena de muerte o sin ella. En el fondo ella no quita ni pone. Si al Chacal se le hubiese conmutado el patíbulo, no por esto la película tendría un final feliz. Sería tan trágica como en rigor lo es. No sé si me explico bien. Es una opinión personal nada más. En este sentido debes tomarla.

- Bien. Yo naturalmente difiero de tu punto de vista. Creo que la pena de muerte en la película no es más que un camino para ejemplificar una serie de otras situaciones. Es la parte externa del filme y nada más. Lo importante es ver en profundidad esa columna vertebral que se plantea lógicamente hasta la muerte del protagonista. Quedarse en lo externo es, sinceramente te lo digo, tener una visión muy superficial de la película. En lo que sí podríamos estar de acuerdo es en que el mundo en que se desarrolla la primera parte es, culturalmente, más inédito, más atractivo, más mágico. La segunda parte es como un balde de agua fría sobre la primera.

- Pero estarás de acuerdo en que si sacas la pena de muerte el drama del protagonista sigue igualmente horrible.

- Evidentemente que sí. Total acuerdo. Lo que ocurre es que la

pena de muerte destaca ante tí, y ante cualquier persona, más que cualquier otro factor. Esto no significa que haya un énfasis en la pena de muerte. Por sí sola ella es capaz de producir una reacción vigorosa en cualquier persona. Tomando en cuenta esto debimos, quizás, haberla minimizado mucho más en la película.

- Miguel, tú fuiste hasta hace algún tiempo Presidente de Chile Films y estás por lo tanto en buen pie para entregar una visión general del cine nacional. ¿Tiene algún futuro el cine chileno?

- ¿Tú crees que la Presidencia de Chile Films lo deja a uno en buen pie para entregar una visión del cine chileno? ... (risas). Bueno. En cuanto a si hay futuro para el cine chileno, ciertamente lo hay. De esto no hay dudas, especialmente después de haber visto cómo se ha estado trabajando en el último año. Ha irrumpido una generación que transformará totalmente nuestro cine. Es una generación que tiene un compromiso político muy claro y que ahora tiene los recursos a sus disposición para decir lo que ellos piensan. Tratan de descolonizar el cine trabajando desde el pueblo mismo. El cineasta se convierte en un instrumento del pueblo. Están surgiendo, pues, obras de gran empuje, de una fuerza, diría yo, primitiva. Que, por lo demás, es la fuerza de una cultura que está aflorando. La cultura del pueblo, única zona que no está penetrada culturalmente, dado que ha opuesto a la penetración el único antídoto eficaz, la lucha de clases. Los filmes de que te hablo, cual más cual menos, beben en la experiencia de la lucha de clases.

- Tengo entendido que a esos filmes se los engloba en un movimiento de Cine Documental Chileno, generado especialmente en Chile Films, la Universidad de Chile y la Central Unica de Trabajadores a partir de 1970.

— Sí, pero el impulso más fuerte lo recibió durante 1971. Hay una cantidad grande de películas. Todas cortometrajes. No hay largometrajes, pues en 1971 sólo se estrenó "Los testigos", rodada el '68, y "Voto más fusil" de Helvio Soto.

— ¿Qué repercusión ha tenido este nuevo cine documental?

— Debo confesarte que no lo sé. Por lo visto, la gravitación que ha tenido sobre el público no es muy amplia.

— Tu insinúas que a lo mejor no está pasando nada con el estreno de estos cortos. ¿Ves cómo es razonable el Manifiesto? ¿Y o tenía la razón. Probablemente. Pero a lo mejor esos cortos no interesan no porque sean revolucionarios sino porque, tal vez, sean mal cine. Yo como no los he visto todos no tengo opinión formada al respecto.

— Yo no he visto tampoco todas las funciones en que se han exhibido estos cortos, pero creo que las películas no han producido el efecto que estaban llamadas a producir. Pero este no es un problema de los cortos en sí, sino un problema de encontrar la fórmula adecuada, y no tanto la fórmula porque esto no está sometido a fórmulas, sino, más que esto, la clave de comunicación previa con el pueblo.

— Supongo que está planteada la misma encrucijada que se planteó en el desarrollo del "cinema novo" brasileño. Allí se rompió con el cine que existía y surgió la necesidad de crear un lenguaje a partir del pueblo, lenguaje que se fue encontrando a medida que se iba desarrollando el movimiento.

— ¿Tu crees que lo consiguieron? No crees que llegado a determinado grado de desarrollo el movimiento abortó por las condiciones políticas





imperantes en Brasil? En estos momentos Glauber Rocha afirma que el "cinema novo" ha muerto. Dice él que el movimiento se convirtió en una marca comercial que comenzó a ser utilizada como anzuelo para atraer espectadores por quienes nada tenían que ver con los postulados básicos del "cinema novo". El fascismo terminó con todo. Casi todos los fundadores de ese cine están en el exilio, en la cárcel o son perseguidos. Tengo entendido que ellos se están replanteando el problema del cine hacia formas de expresión más eficaces, de mayor agitación política y de información incluso, dado que están rotos todos los canales de información popular.

— Me parece que, en parte, la falta de repercusión lograda por el cine documental chileno se debe a la carencia de un aparato de distribución y exhibición adecuado.

— Estoy de acuerdo. El cine no termina en la producción. Nada se saca con filmar películas si nadie las ve. Por eso es que en Chile Films se planteó la creación de una entidad estatal que englobara todo el quehacer cinematográfico, y que fuera el centro irradiador de la política cinematográfica. El rumbo de esa entidad iba a ser determinado por los talleres cinematográficos, y en estos planes, la distribución jugaba un rol muy importante. Planteamos la necesidad de crear una red estatal de cines que tomara a su cargo toda la exhibición del cine en Chile.

— ¿Hablas de una nacionalización de las redes de exhibición y distribución?

— Exacto. Se contemplaba la creación de una red especial para el 16 mm. y la mantención de circuitos móviles para cumplir con eso de que el cine debe ir a la gente.

— ¿Por qué se planteó la nacionalización y no la creación de una red

paralela que cumpliera con los objetivos que tú señalas?

— Bueno, porque sería tomar sólo un aspecto del problema. Si tú creas una red paralela de 16 mm. y dejas todo tal como está, la gente seguirá entendiendo que ir al cine es tener cuadro grande, color, butacas y qué se yo. Y que lo demás, esas cosas cortitas que hacen algunos jóvenes, no es cine. No sacas nada con mostrarle a un poblador una película de 5 minutos contra la alienación si después ese mismo poblador va a concurrir a una sala, durante tres horas, para ver una obra que lo colonizará culturalmente. ¿Puede competir una obrita de 5 minutos contra otra de 3 horas de duración? Por otro lado está el problema económico. El país necesita divisas y no puede estar gastándolas indiscriminadamente en la importación de películas.

— ¿Se plantearon Uds. la filmación de largometrajes en esta línea? Yo pienso que el gran problema del cortometraje es el de la escasa rentabilidad y creo que es el largometraje el que está en mejores condiciones de recuperar el capital invertido.

— Si, pero hay que mirar la otra cara de la medalla. ¿Qué espera del cine un país que está construyendo el socialismo? ¿Dividendos económicos o dividendos ideológicos?

— Yo te planteo esto porque de alguna manera el cine también es una industria.

— Si, pero también un instrumento para educar a las masas. Ya habrá tiempo para montar una industria, pero las relaciones indican que primero hay que aprovechar, en la actual coyuntura nacional, el dividendo ideológico que la cinematografía pueda rendir. Sabemos que estando condicionados por el subdesarrollo no nos será fácil montar una industria. No vamos a lograr competir en los mercados mundiales, y si hay alguien que lo cree posible o es un

ignorante o es un imbécil. Es cierto que resulta casi imposible ganar dinero en el cortometraje, pero ¿qué importancia tiene? si su costo es bajo y su eficacia ideológica puede ser grande. En el caso del largometraje, habíamos proyectado producir 8 al año. Hicimos un concurso y seleccionamos 8 guiones. Pensamos que la filmación de 8 películas suponía la aparición de una nueva generación y que íbamos a abastecer medianamente el mercado nacional si tú a esas 8 obras le sumabas 8 más este año. Con esto habríamos asegurado un ritmo de producción sostenido y el cineasta ya no tendría que estarse humillando, ya no tendría que mentir, que decir que el cine es un gran negocio, para conseguir dinero. "Valparaíso mi amor" se rodó con dineros de Aldo Francia. "Tres tristes tigres" con fondos del papá de Raúl. "El chacal" con dineros de Héctor Noguera y de algunos amigos míos. ¿Vamos a seguir así? ¿Tendremos siempre que pedirle plata a los amigos y al papá? Una salida orgánica era la nuestra: 8 largometrajes al año. Pero ocurrió que sólo alcanzamos a estar diez meses en Chile Films y algunas cosas se realizaron y otras, desde luego, quedaron como simples proyectos.

— ¿En qué topó todo esto? Me imagino que por esas dificultades fue que te fuiste de Chile Films.

— Sí.

— ¿Problemas ideológicos?

— No, desacuerdos.

— Desacuerdos ¿en qué?

— En el papel que le corresponde jugar al cine en una sociedad.

— ¿Qué posiciones fueron las que se encontraron?

— Sólo conozco una, la que nosotros planteábamos. Lo que no conozco es una posición que diga que no

hay que hacer cine. Sin embargo, de hecho se toman acuerdos que llevan precisamente a eso, a no hacer cine. Espero que Chile Films no se convierta en una simple empresa comercial, pero se habla por ahí que será una empresa prestadora de servicios. Por lo demás ¡vaya que está cobrando caro por los servicios! Lo que nosotros hicimos fue distinto. Fue darle película a los cineastas para que filmaran, sin preguntar cuánto íbamos a obtener económicamente.

— ¿Cómo funcionaron los talleres de Chile Films?

— Fue una experiencia fascinante. Ojalá mi renuncia no signifique cancelarla. Sería un crimen. Ver a 80 jóvenes planteándose frente al cine con seriedad y entusiasmo es algo extraordinario. Se acumularon una cantidad de proyectos impresionantes. Allí me convencí de que el cine se hace tal como se habla. Ví trabajos de quienes nunca habían filmado y que llegaban a resultados realmente importantes. Quizás no extraordinarios, pero que tienen un lugar en la historia de nuestro cine, lo cual ya es bastante. Películas sobre los mapuches, sobre el norte, sobre los pobladores, en fin, se estaba levantando un acta sobre Chile. Desgraciadamente todo no se prolongó más allá de tres meses. Lapso muy corto. Pero ya estábamos cumpliendo lo que decía el Manifiesto en orden a que en cine no habían derechos adquiridos, en orden a que debían colocarse los medios de producción al servicio de los jóvenes cineastas.

— Yo todavía no tengo claro la naturaleza de las dificultades planteadas en Chile Films. Es probable que te resulte molesto hablar de ellas, pero te pido que lo hagas aunque sea en la forma más abstracta posible, sin personalizar el conflicto.

— El problema es que yo soy militante disciplinado de izquierda. Y creo que estos problemas hay que discutirlos internamente. Ya vendrá

esa discusión y ya se superarán las dificultades.

— Yo no sé si te interpreto bien, pero veo en el trasfondo de todo esto una tremenda falta de objetivos claros en la política cultural del Gobierno. Hay, por lo visto, enormes contradicciones que cada día se están agudizando.

— Es cierto. Yo creo que la cultura no puede ser decretada desde arriba. Ella surge y emerge del pueblo. Y la única forma cultural nuestra que nos identifica plenamente como habitantes de un país subdesarrollado es la lucha. Y los cineastas deben estar en esa lucha. No junto a una cultura generada por decretos. En cine los decretos sólo sirven para dar facilidades para filmar. No digo esto porque crea que existen quienes piensan que la cultura nace por decretos. Si así fuera el problema sería muy simple. Pero hay muchos matices que será necesario discutir y que a mí me tienen preocupado porque no se presenta la oportunidad para discutirlos.

— ¿Qué otras actividades cumpliste en Chile Films?

— Creamos la Distribuidora Nacional, primer paso para la distribución total del cine en 16 y 35 mm., con miras a facilitar la divulgación de las nuevas películas, y suscribimos una serie de importantes convenios con Cuba, Polonia, Hungría, con la Unión Soviética y con Bulgaria. Desgraciadamente estos convenios no alcanzaron a operar, pero espero que echen mano de ellos en cualquier momento. En ellos tenemos abierto un mercado para el cine chileno. Hoy por hoy Chile tiene mercado para sus filmes en todos los países socialistas. Esto nos sustrae a la dependencia extranjera que, querámoslo o no, está implícita en el sistema de coproducciones. En el sistema de coproducciones las partes no están en igualdad de condiciones: a través de los convenios, sí. A mi modo de ver las coproducciones no resultan...

— Salvo el caso de "La araucana", claro está... (risas).

— Borren eso porque si no...

— ¿Qué rol asignas tú a la crítica cinematográfica? Yo no quiero ser una pulga en la oreja y considero del mayor interés tus experiencias en Chile Films, pero me gustaría volver a los predios del Manifiesto, a propósito del tema de la crítica. En el Manifiesto se lee que el gran crítico de un filme es el pueblo. Sin ser muy sagaz entreveo allí una cierta descalificación de la labor de la crítica. Pero bien puede ser que la afirmación esté referida a la forma en que se ha ejercido la crítica en Chile que a mí, por lo demás, me parece bastante frívola. ¿Porqué no aclaras un poco esto?

— Conforme. Yo comparto tu afirmación con respecto a la crítica en Chile. Y, claro, el Manifiesto ponía las cosas en su lugar. Un filme revolucionario, un filme de ideología no está determinado por el juicio de unos pocos críticos que a veces están al margen de los verdaderos objetivos que inspiran la película...

— Entre otras cosas, porque si fuera eso no más... (risas)

— El problema es arduo. El cineasta, llámese realizador, crítico o actor, de una u otra manera forma parte de la pequeña burguesía. Y esto lo tenemos que aceptar porque a fuerza de estar concientes de que somos pequeño-burgueses podremos dejar de serlo. El cineasta tiene una educación determinada. En otras palabras, a diferencia del pueblo, está penetrado culturalmente y es ajeno a sus luchas. Su juicio, por lo tanto, carece de mayor valor porque ese juicio revela sus propias deformaciones.

— ¿No crees tú, Miguel, que complicas más de la cuenta el problema? Es cierto que no se pueden juzgar

NO HAY BUEN
O MAL CINE, SINO
CINE UTIL Y
CINE INUTIL



todas las películas con el mismo criterio, pero en definitiva todo se va a reducir el hecho de que una película es buena o es mala.

- ¿Ese es realmente tu punto de vista?

- Sí, pero me interesa saber tu opinión.

- Yo no estoy tan seguro de lo que dices. Más que hablar de buen o mal cine deberíamos hablar de cine útil y de cine inútil. De un cine que está al servicio de una causa humana y de un cine absolutamente prescindible y que, por muchos valores que tenga, no por eso deja de ser inútil.

- ¿Aún cuando estéticamente sea correcto?

- Ese mismo concepto de estética es un concepto ajeno.

- De las películas del cine emergente que has visto en el último tiempo, cuál te ha impresionado más?

- Yo creo que "Los días del agua" de Manuel Octavio Gómez. Es una obra importante. Genial, desequilibrada, pero con un aliento revolucionario y una fuerza interna increíbles. Me interesó mucho, también "Memorias del subdesarrollo".

- ¿Y "La hora de los hornos"?

- Me parece necesaria, pero creo que no está en mi registro, por decirlo así. Yo no le niego ningún valor. Por el contrario, creo que es un filme necesario, que debe existir. Pero nada más. Pienso que ninguna película es la Biblia. Estimo también que no hay caminos rígidos para el cine latinoamericano. Mi camino sólo es bueno para mí, el de Sanjinés excelente para Sanjinés y el de Solanas excelente para Solanas.

- Alguien me dijo que "La hora de los hornos" es uno de los filmes

extranjeros que más ha influido en el cine chileno. Creo que es cierto.

- ¿Sí?

- Sí, aunque quizás la persona que me lo decía pensaba mucho en "Venceremos", edición chilena de "La hora de los hornos". Guardando las proporciones, ciertamente.

- Mira, yo creo que tú debes tomar "Venceremos" como un manifiesto, con todas sus ventajas y defectos. A mí me gusta. Hay en ella un optimismo, cierta alegría, cierto rigor muy interesante. Pero creo que lo mejor de Chaskel es "No es hora de llorar", documento descarnado, duro, de una construcción impecable.

- Antes de ser un cineasta, ¿fuieste un cinéfilo?

- No. Más que amante del cine era amante del espectáculo. Me gustaban algunos cineastas, pero sin exagerar. Iba, eso sí, frecuentemente al cine.

- Una pregunta frente a la cual todos se ponen un tanto inquietos: ¿Reconoces alguna influencia de ciertos cineastas? Hablo de influencias legítimas y no de plagios. O, por último, ¿tienes admiración por determinados cineastas?

- Bueno, eso sí. Ahora te entiendo, porque me estaba pareciendo que me iba a ser imposible objetivar sobre mí propia obra. A mí me gusta Resnais. "Hiroshima" es una película que a uno lo marca para siempre. "La guerra ha terminado" es un gran filme. Me gusta Francesco Rossi, Fellini ("La Calle" y "Ocho y medio" que para mí es una obra que rompe el cine), Rossellini y Eisenstein...

- ¿Y los norteamericanos?

- Me gusta mucho el vigor narrativo del cine norteamericano. Pero no hay un autor que me atraiga particu-

larmente, porque en esa cinematografía es más difícil constatar la presencia del autor. Más que autores se constatan corrientes de producción. No sé si están de acuerdo conmigo...

- No, pero no importa... (risas) ¿No te gustan los clásicos norteamericanos?

- Ford me gusta mucho. Y Welles. No conozco a ningún cineasta que no admire a Welles. Hitchcock me deja indiferente. Me parece que Bergman alcanza una penetración impresionante, llegando a desarmar el ser humano. Visconti -ya que me fui al cine sueco, paso ahora al italiano- me gusta muchísimo. Incluso en toda su decadencia, porque lo que más me atrae en él es precisamente su decadencia. Es una decadencia terriblemente atractiva y faltal al mismo tiempo. Decididamente operática. Y, desde luego, también admiro a ese cineasta genial y anárquico que es Godard.

- ¿Cuál fue tu experiencia como jurado en Moscú?

- Se trabaja mucho... (risas) Fue una experiencia apasionante. Eramos 12 jurados de países distintos. Ponerlos de acuerdo era ya algo importante. Dejamos, al final, de lado los premios para terminar con ese afán competitivo que yo considero absurdo. No se puede comparar una película vietnamita, realizada con tremendos esfuerzos, con otra sobre la vida cotidiana de una mujer. Es imposible compararlas. Las dos son experiencias humanas válidas, pero no se puede decir que una es mejor que la otra. Allí es donde el cine empieza a sobrar; empieza a contar como ideología y a sobrar como técnica.

- ¿Comienzas pronto a filmar?

- Sí, "La tierra prometida", con guión mío.

- ¿No será una película bíblica, no? ... (risas).

- No. Es una película que narra historias, muchas historias que, a la manera de un cuento chileno, se van entrelazando y se van relacionando en forma mágica hasta dar la visión de un fresco, de un poema épico, que ojalá el espectador pueda ver de una vez, un poco cósmicamente. Una historia se relaciona, agrega, recorta y transforma a la otra. Es una película que se podría pintar, que se podría dibujar. Podrías tenerla completa en un fresco. En la película, que no sé todavía si será de duración normal, hay un personaje central que va narrando las historias, que va narrando cosas que él vió y que afirma que "mentiras no son". Uno no sabe si son ciertas o no. A veces se deja entrever que hay cosas que no son ciertas, como la aparición de la Virgen del Carmen, la intervención del Angel de Chile o de Arturo Prat. Todo está narrado por un muchacho de unos 14 años que enfrenta el problema de la pubertad. La película también es una evocación mágica de la historia de Chile. Trata de un grupo de personas que desde el Norte y el Centro del país van hacia el Sur en busca de las tierras fiscales que el gobierno, por los años 30, entregaba a los colonos. Llegan a un lugar, construyen un pueblo y adoptan cier-

tas formas socialistas de producción porque son las que más convienen al grupo. Tienen noticias del gobierno de Ibáñez, de que después viene un señor Montero, y que después ya no está en el gobierno el señor Montero sino un señor Alessandri, al que sucede un señor Grove que instala una república socialista. Piensan que ahora todos van a ser socialistas, y salen a defender y a divulgar el socialismo, y cuando llegan a otros pueblos se enteran que el gobierno socialista ha caído hace cuatro años y que ahora hay guerras con Alemania, revoluciones en Rusia y que hay un señor Recabarren que anda predicando la dictadura del proletariado en el Norte. En la película no hay orden cronológico. Pasado, presente y futuro están dados en un solo instante. Todo está confundido, mezclado. Por eso a todo ello aparece conectado el señor Grove. Yo definiría la película como de una sola respiración. El rol que juega el espectador es fundamental. Es el espectador el que sabe que, pese a la aparente anarquía, la cronología no está rota. El espectador se dará cuenta que la película interpreta ingenuamente hechos que cualquiera interpreta racionalmente con un bagaje cultural heredado. El encadena-

miento en la película no es lógico sino poético.

- ¿Qué quieres demostrar, específicamente, con tu película?

- Entre otras muchas cosas que no hay ningún acto humano, ningún hombre que haya luchado en un momento dado de su vida, que haya sido en vano. Que todo el presente es producto de todo lo anterior. Y que en determinados momentos de la historia de un pueblo se hermanan todos los actos, todos los hombres, todos los pequeños gestos, todas las pequeñas rebeldías, para abrir paso a la transformación social que es producto del total de la lucha que el hombre ha sostenido siempre. Quiero demostrar que nada es gratuito. Que el modesto zapatero que a lo mejor un día lanzó una piedra en acto de rebeldía fue un factor importante en el proceso que estamos viviendo hoy. En otras palabras, quiero significar que toda transformación es parte de una gran aventura humana y no el efecto de la iniciativa de unos pocos ni de quienes en determinado momento culminan una experiencia humana. (Entrevista magnetofónica realizada por Franklin Martínez, Sergio Salinas y Héctor Soto G.).

Miguel Littin nació en Palmilla, Provincia de Colchagua, en 1942. Estudió teatro en la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Chile. Fue director de programas periodísticos y teleteatros en el Canal 9 de la Universidad de Chile. Ha escrito obras dramáticas. Se inició en el cine en 1964 como asistente de Helvio Soto en **Yo tenía un camarada**. Está casado con Elizabeth Menz y es padre de Cristina (6 años) y Miguel (4). En 1971 ejerció la presidencia de Chile Films.

Como asistente

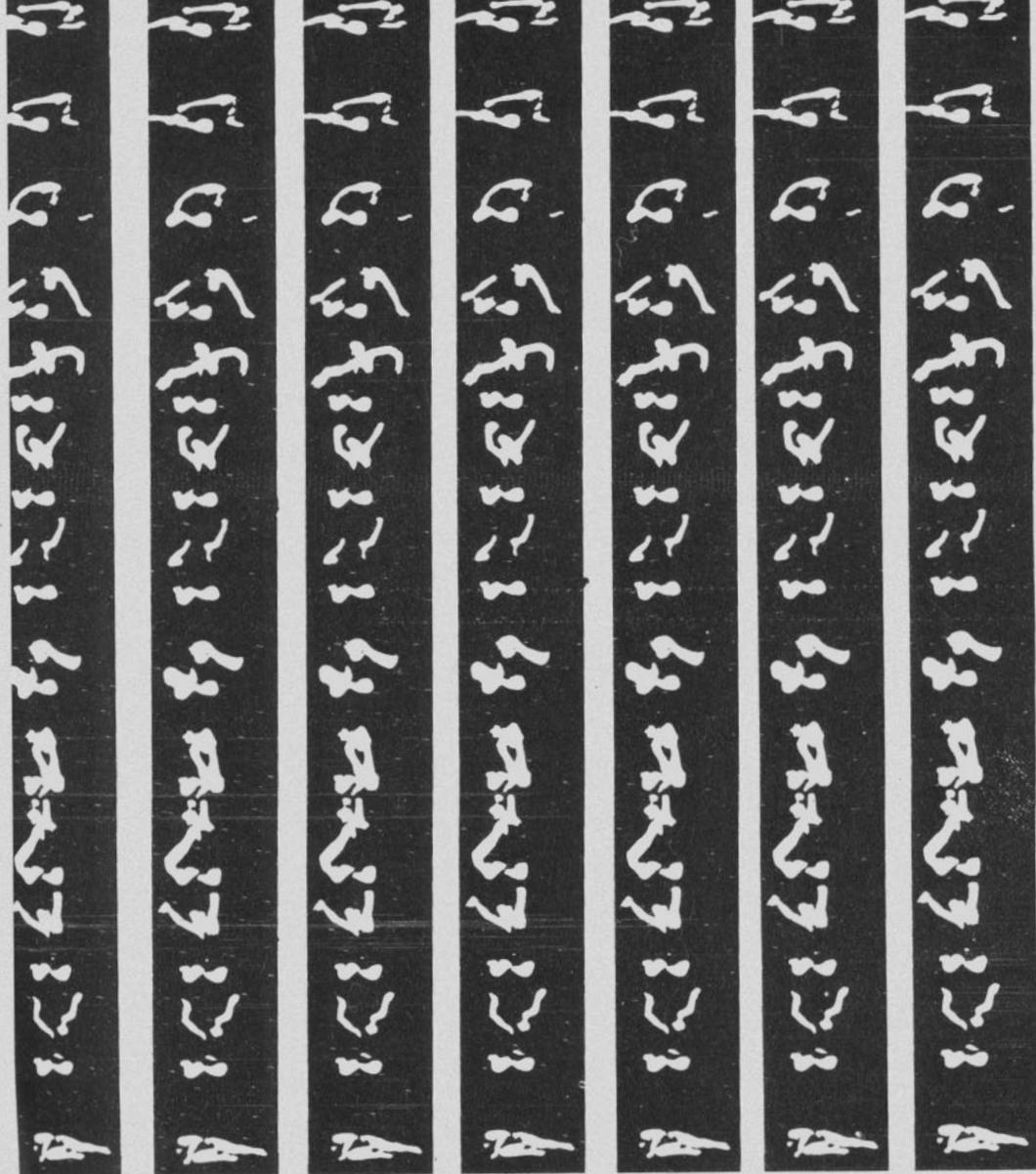
1964: **Yo tenía un camarada**, de Helvio Soto.

Como actor

- 1965: **El analfabeto**, de Helvio Soto.
Ana, de Helvio Soto.
- 1966: **Mundo Mágico**, de Helvio Soto (episodio del largometraje **El a, b, c del amor**)

Como realizador

- 1964: **Por la tierra ajena** (cortometraje, realización y guión).
- 1969: **El Chacal de Nahueltoro** (largometraje, realización y guión).
- 1970: **Compañero Presidente** (mediometraje, documental). Actualmente prepara el largometraje **La tierra prometida**.



PRODUCCION CINEMATOGRAFICA

lecciones, metas, incertidumbres

Aunque reducir el análisis de la producción cinematográfica en el país a las labores y proyectos de Chile films es ofrecer un panorama incompleto sobre el tema, la importancia que este organismo ha cobrado lo convierte en un factor clave para el futuro del cine chileno. Ninguna otra entidad tiene en sus manos —como Chile Films— la posibilidad de precipitar orgánicamente el despegue de nuestra cinematografía. Tanto por el volumen que podría alcanzar su producción como por la formación de nuevas promociones, en Chile Films nuestro cine se juega un poco su destino. Ello explica que el siguiente informe —redactado con materiales recogidos por Franklin Martínez, Sergio Salinas y Héctor Soto— se concentre de preferencia en los planes y experiencias de esa empresa.

Filmar una película en Chile sigue siendo una aventura. Una aventura cara y de dudosas proyecciones culturales. Hasta ahora la expresión "cine chileno" se ha usado para designar a una producción que se reduce a tres, cuatro o cinco largometrajes anuales, intermitentes en su frecuencia, desiguales en sus propósitos, dispares en calidad, diferentes en fin en su carácter y hasta en su naturaleza. Una cinematografía que acusa estos síntomas carece, desde luego, de toda identidad.

Es probable que se estén fraguando algunas sorpresas en el campo del cortometraje. Sólo durante el año pasado se filmaron alrededor de cincuenta. Buenos o malos, irrelevantes o decisivos (al respecto puede consultarse el balance que incluye este número), el dato en sí ya es importante. Sin embargo, todavía es incierto su futuro. Un cine que no logra autofinanciarse, que no ha conquistado a las mayorías ni dispone de un aparato de distribución propio es, quierámoslo o no, un cine limitado.

Lo concreto es que no existen facilidades para filmar. Apenas si una exención tributaria para importar equipos y película virgen. El cineasta que para filmar pretenda un crédito en alguna institución bancaria recibirá el mismo trato que se le otorga al comerciante para ampliar su tienda o al industrial para cubrir un déficit. Y aún más, a él se le exigirán garantías mayores, prácticamente imposibles de satisfacer.

Quien logre superar estos obstáculos de la producción, consiguiendo capitales, película y equipos, estudios y laboratorios, deberá enfrentarse entonces a los de la distribución. Hoy por hoy, la Distribuidora Nacional, concebida entre otros objetivos para dar un trato justo a los cineastas chilenos, está aún lejos de ofrecer condiciones atractivas. Carece por el momento de circuitos de exhibición propios y no ha cerrado convenios con los privados que operan actualmente en el país.

Obviamente, tampoco existen facilidades para acceder a los mercados extranjeros. Las escasas películas nacionales que han logrado ser exhibidas en Europa, han salido en la valija de sus realizadores y han conocido con ellos las enormes dificultades que se plantean a quien quiera hacerse de algún lugar en mercados internacionales rígidos que se niegan sistemáticamente a cinematografías desconocidas y autores marginales.

Si este panorama puede cambiar no será, seguramente, por la acción de tres o cuatro

"quijotes" que se lancen en contra de los molinos de viento del negocio cinematográfico. De hecho, la historia del cine chileno a conocido a algunos quijotes que, en el mejor de los casos, lograron triunfos efímeros y quizás si satisfacciones morales. Pero el cine no vive de aquellos ni de éstas. Vive de exigencias más concretas. Vive en la medida en que encuentra por base una industria (pública o privada) y una política cinematográfica clara que fije las reglas del juego, atendiendo a nuestras limitaciones y a ese subdesarrollo que se proyecta en el país en todos los planos.

Las cosas están de tal manera planteadas que buena parte de la atención actual, en lo que a cine chileno se refiere, se concentra en Chile Films. La vieja empresa adquirida por la Corporación de Fomento de la Producción al comenzar los años 40 vuelve a ser un punto clave para la cinematografía nacional. No es la primera vez que ocurre. En otros tiempos también allí se labró la estrategia del cine chileno y se aseguró —sumando error tras error— su frustración.

El año pasado la producción de Chile Films —lo reconoce su presidente, Leonardo Navarro, 29, casado, dos hijas, economista y profesor universitario— fue escasa. Se orientó preferentemente hacia los informes monotématicos (que reemplazaron al noticiario **Chile en marcha**), algunos cortos en 16 mm. y la realización del mediometraje **Compañero Presidente**, dirigido por Miguel Littin. Navarro reconoce que la empresa no ha estado a la altura de las exigencias actuales. Culpa de ello, en buena parte, al criterio con que Chile Films fue concebido, orientado y manejado. En verdad surgió no como un centro orientador de la actividad cinematográfica sino como una simple empresa prestadora de servicios. De partida, entonces, se limitó su rol al arriendo de estudios, equipos, trabajos de procesamiento y producción de un noticiario sin mayor vuelo.

La experiencia recogida durante 1971 deja como saldo, más que nada, una contribución importante al llamado nuevo cine documental chileno, en el cual Navarro ve las bases del despegue del cine nacional. Pero ya se ha visto que es una base estrecha y, más que estrecha, incierta e inestable.

La producción del año pasado —y esto es quizás tanto o más importante— también dejó lecciones. Navarro las reconoce. Admite que faltó adecuar lo que se hacía con la mentalidad del público al cual la producción iba dirigida

Con todo, él presume que la acogida que encontraron las películas de la empresa en círculos obreros y campesinos fue cálida. Le consta, sin embargo, que los informes monográficos eran pifiados en los cines céntricos de Santiago. Siempre, es cierto, por razones políticas. Pero a veces —en verdad— no sólo por razones de ese orden.

Sin poder recuperar las inversiones, e incrementando su ya abultado déficit, la empresa también enfrentó dificultades de orden administrativo. Las relaciones con los organismos de gobierno fueron flojas. Lo admite el propio Navarro. Incluso los convenios suscritos con otras cinematográficas no llegaron a operar. De allí al aislamiento, el camino por recorrer era breve.

Antes de culminar el año se resolvió el concurso de guiones, seleccionándose ocho. Plan un tanto audaz, por decir lo menos, en una empresa que carece de la infraestructura adecuada para procesar, montar y sonorizar con comodidad más de tres filmes simultáneamente.

A comienzos de diciembre se plantearon los cambios en el equipo directivo de la empresa, después de una convulsión interna de la cual se filtraron sólo algunos retazos a la opinión pública. Todo ocurrió entre cuatro paredes. Se desconoce la naturaleza del conflicto, pero todo hace pensar que no estaban en juego sólo rivalidades personales. El problema era más profundo y sus implicancias, tal vez, más graves.

El sindicato de la empresa tomó, al parecer, el toro por las astas. Decidió paralizar la producción y proceder a revisar los objetivos, planes y organización de la misma. Leonardo Navarro, socialista militante, acompañado de su equipo, reemplazó al independiente Miguel Liitin en la plana ejecutiva, ocupando así la presidencia de Chile Films, un cargo en el que suele radicarse el pontificado del cine nacional en opinión general.

Una de las primeras decisiones del nuevo equipo fue reducir drásticamente el personal. Once realizadores contratados a sueldo fueron invitados a abandonar sus puestos. Se decidió mantener de planta sólo al personal técnico, adoptando la política de contratar realizadores para trabajos específicos y cuando las circunstancias lo aconsejen.

Se cancelaron, además, las pretensiones de rodar ocho largometrajes. Tanto por su eficacia política, por sus costos, como por su

del área social) y en un **Magazine** (mensual, colores, realizado con el concurso de las empresas del área social) destinado a publicitar los productos de la economía pública y a orientar al consumidor.

Los planes también consultan la idea de rodar 30 documentales, todos cortometrajes, en 16 y 35 mm., siempre en colores, encomendados a diferentes cineastas. Por último, en lo que a producción se refiere, Navarro espera terminar el año con un balance del trabajo de los talleres que arroje, por lo menos, unos 20 cortos en blanco y negro y otros 20 en colores. Es el primero en reconocer que el financiamiento de ellos no será fácil.

Así y todo, contratando un crédito acaso, se alienta la esperanza de lograr rodar dos largometrajes durante el curso del año. Se estudian las ventajas del sistema de coproducción y hay conversaciones iniciadas con productores españoles, peruanos e italianos.

Por último, Chile Films, tratando de asumir una responsabilidad a la que como eje del cine chileno se siente llamado, espera formar una cineteca de verdad y editar —en un proyecto que para Navarro “está muy verde todavía”— una revista de cine.

Son metas concretas que el presidente de Chile Films sabe difíciles pero no imposibles.

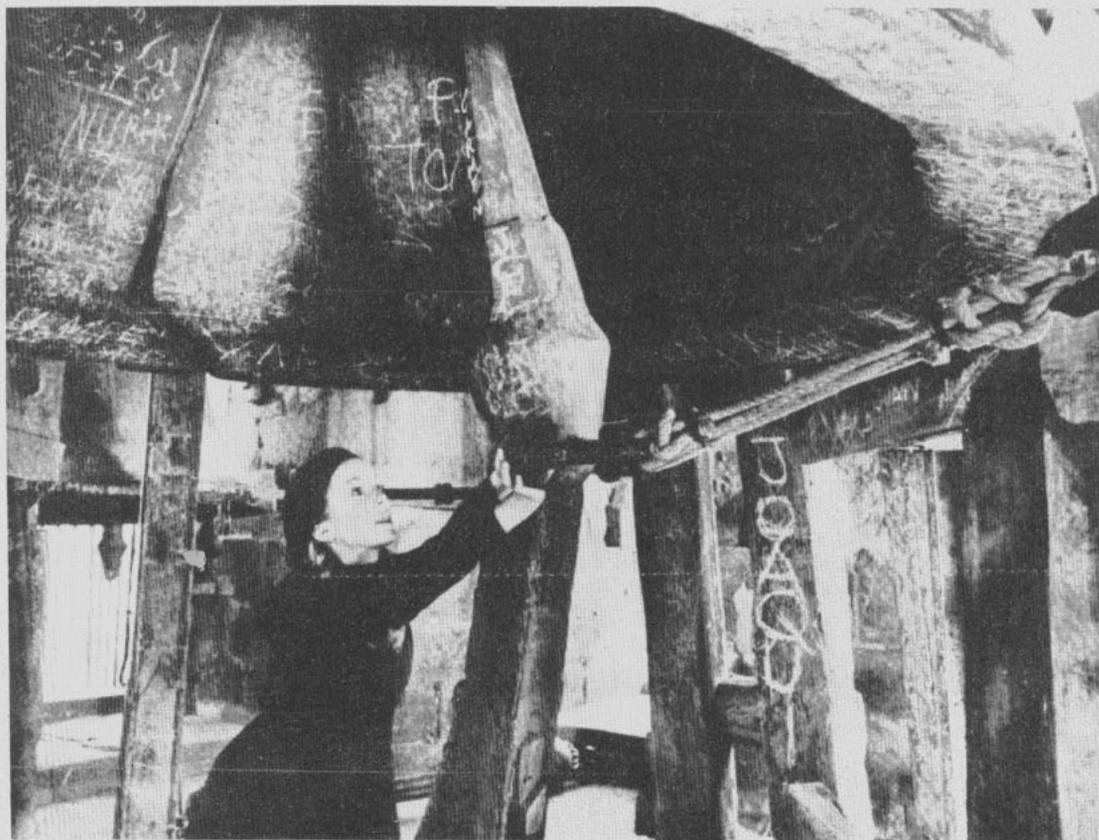
En Chile Films, parece, nunca es tarde para comenzar.

La responsabilidad de la empresa es grande porque al mismo tiempo deberá continuar prestando sus servicios a los realizadores independientes que lo requieran. No hacerlo sería, obviamente, contraproducente.

aptitud para disciplinar artesanalmente a los futuros cineastas, la empresa optó por el cortometraje, entendido como antesala de planes de mayor envergadura.

Los talleres, que habían funcionado durante unos seis meses, también llevaron su parte en el reajuste general. Navarro piensa que ya se estaban transformando en cine-clubes y organizaciones de corte académico. Piensa que en el futuro sus alumnos deberán ser incorporados, en mayor medida, a los trabajos de la empresa y a los departamentos de cine de instituciones oficiales. No por eso —advierte el presidente de Chile Films— deben perder su carácter de centros experimentales. Aún más, éste debe acentuarse. Se pretende orientar los talleres hacia la formación de guionistas, técnicos, sonidistas, músicos, actores, etc., suprimiéndose la especialización por áreas que había postulado la anterior administración. Con todo, los talleres no son la única base de los planes de producción de la empresa.

Las metas para este año contemplan una escalada de envergadura en orden a cubrir cierto vacío en la información que se registra actualmente en el país. Se estima que sin caer en los extremos del informe monotemático y del noticiero ramplón que da cuenta de un cúmulo de noticias generalmente añejas cuando no irrelevantes, es posible encontrar una fórmula que, manteniendo la estructura del noticiero, aborde los sucesos con el prisma de un periodismo interpretativo. En esta veta se piensa en un **Noticiero nacional** (mensual, b/n, informativo general), en otro especializado, **Hechos concretos** (mensual, b/n, de carácter económico, sobre la producción y realizaciones



"Tristana", obra mayor de Buñuel, a ser estrenada este año por los distribuidores independientes.

la crisis de la distribución o cómo pasar un largo invierno

Insignificante en las cifras de producción anual, el país tampoco es un buen mercado para las distribuidoras cinematográficas. Hay diez millones de habitantes que, como promedio, frecuentan el cine nueve veces al año. Si no fuera porque el valor de las entradas es objetivamente bajo, e irrisorio en comparación a otros países, la asistencia sería mucho menor.

La televisión, que por los años cincuenta precipitó una brusca restricción del auditorio cinematográfico a nivel mundial y que obligó a las grandes productoras a desplegar nuevos anzuelos para evitar la ruina, retardó en varios años sus efectos en Chile por la negativa del Gobierno a autorizar el establecimiento de canales de TV. Pero a comienzos de la década pasada la presión para autorizarlos fue incontenible y, como en todos los países del mundo, la "pantalla chica" extendió sus tentáculos a un ritmo casi frenético.

La asistencia al cine desde luego bajó, y bajó espectacularmente. Desde ese entonces la distribución y la exhibición languidecen a la espera de una nueva coyuntura que les permita recuperar el terreno perdido. Si en los años cincuenta se estrenaban anualmente casi 500 títulos, diez años más tarde era necesario castigar la cifra por lo menos en 100.

Pero la culpa no la tuvo sólo la televisión. Ni mucho menos. Hay quienes hablan de la encarnizada competencia que planteó el fútbol a partir del mundial celebrado en Chile en 1962 y lo más probable es que no anden descaminados. En la disputa por la masa necesariamente había de triunfar quien pudiera ofrecer más espectáculo. Y teniendo en cuenta lo que esto en Chile significa, para el fútbol el asunto era carrera corrida.

Con todo, más que el fútbol, más que la televisión, una causa importante de la contrac-

ción del mercado cinematográfico nacional hay que imputarla a una negligencia crónica que confió el cine a un estatuto jurídica y económicamente anárquico, eternamente improvisado, concebido sin la menor perspectiva cultural, inerte desde el día en que nació y que funcionó hasta 1971 a fuerza de parches, de soluciones transitorias, excepciones y contra-excepciones, privilegios, ganancias por aquí y pérdidas por allá. Situación que, a su vez, fue el reflejo de una tremenda miopía mental incapaz de advertir que en la medida en que al cine se le daba el mismo tratamiento que a cualquier otro rubro comercial se estaba favoreciendo la difusión de películas de baja calidad con lo cual, a la postre, se estaba embruteciendo al país.

Si recientemente se han adoptado criterios claros y generales (discutibles o no) es más por causa de una crisis económica que se hizo insostenible que por una preocupación de corte cultural en orden a racionalizar los mecanismos de la distribución.

En todo caso los criterios llegaron y, ojalá, hayan llegado para quedarse. Otro año como el segundo semestre de 1971 habría significado prolongar un ayuno cinematográfico difícil de soportar por un país que no desea aislarse culturalmente.

La madeja comenzó a desenredarse cuando el Presidente, tiempo atrás, vetó un proyecto aprobado con los votos de oposición en el Congreso Nacional que prohibía a los organismos públicos —y empresas donde el Estado tuviera intereses— dedicarse a la internación y distribución de películas en el país. La dedicatoria a la flamante Distribuidora Nacional, dependiente de Chile Films, era obvia.

El Ejecutivo, junto con vetar la iniciativa como era de esperar, tomó cartas en el asunto. Era lo menos que podía hacer. Desde el mes de julio las compañías norteamericanas —invocando razones estrictamente económicas— habían suspendido los embarques de películas. Además, los reestrenos comenzaban a notarse más de la cuenta y los nubarrones en el panorama futuro indicaban que la tempestad no se haría esperar.

Con la asesoría de Chile Films, se diseñó el plan de acción. Personeros de Gobierno y de Chile Films, se reunieron con la Asociación de Distribuidores Independientes con miras a lograr un acuerdo, al menos con ellos. No fue muy difícil.

El Gobierno los eligió como interlocutores pues los independientes no suspendieron la importación de material. Las autoridades prefirieron entenderse con ellos ante que con compañías que, al suspender las internaciones, estaban ejerciendo una presión que, con toda seguridad, no podía ser bien recibida en los círculos de Palacio por su extraña semejanza a ciertas “campañas del terror”.

Entre otras conquistas, el acuerdo final abrió a los independientes, por primera vez, el mercado oficial de dólares. Hasta el momento los distribuidores privados nacionales compraban su material en escudos. Convertir esos escudos en dólares, aseguran, era problema del vendedor. La operación, forzosamente, debía hacerse en la bolsa negra. Todo marchó sobre ruedas, con bastantes tropiezos, es cierto, hasta que el Gobierno reajustó el precio oficial del dólar en porcentaje considerable y, consecuentemente, el “negro” se fue a las nubes. Con dólar calculado a 80 escudos, hasta un “western” italiano de ocasión podía empinarse a los 80 mil escudos. Una cifra astronómica que pocos están en condiciones de invertir en una película y absolutamente nadie en condiciones de recuperar.

Del contacto con los independientes también surgió la formación de una comisión asesora del Banco Central para estas materias, formada por representantes de Chile Films, los exhibidores, las distribuidoras independientes, las norteamericanas, y presidida por el Banco.

Finalmente también se convino en la necesidad de terminar con el trato discriminatorio que se venía aplicando a fin de que todas las distribuidoras —las nacionales, las norteamericanas y la oficial— operaran en las mismas condiciones. Norma elemental para una competencia efectiva.

De allí, de ese acuerdo, a determinar cuotas de importación de filmes hubo sólo un paso. Según el presidente de Chile Films, el predicamento de su empresa fue buscar un sistema que no dejara al margen a ninguna distribuidora. El del Gobierno, también. Para éste, colocado ya en muchas encrucijadas, abrir otro frente de combate no era precisamente una posibilidad muy fascinante. Los norteamericanos también deberían tener su cuota.

Quizás no pensaban igual los independientes. El asunto nunca se podrá esclarecer por completo, pero ya se sabe que en cuestión de negocios, cuando se trata de eliminar a un



**EL TERCER SEXO
SE DIVIERTEN**

EL TEMA QUE FALTABA

ELICUIA EXCITANTE QUE LE HARA

competidor incómodo, no corren otras contemplaciones que las razonablemente inspiradas en el metálico.

Se determinó que estrenándose 300 filmes este año el espectro del desabastecimiento cinematográfico se batiría en retirada. Y se asignaron las cuotas de importación (100 para la Distribuidora Nacional; 100 para las compañías independientes y 100 para las norteamericanas). También se fijaron los límites máximos por concepto de royalties (derechos intelectuales que paga una cinta), estableciéndose un promedio de 2.500 dólares por película. Es cierto que se puede pagar por ellas hasta 4.000, pero a la hora de los balances, dividiendo la suma global por el número de películas, ninguna compañía puede excederse de los 2.500 dólares.

En la práctica, sumando los impuestos, el dólar se calcula a 43 escudos y es igual para todos. Esa cifra, incluso, estaría afecta a un tributo adicional que la elevaría a más de 60 escudos.

En el caso de las compañías norteamericanas, que no operan con el sistema de royalties (ellas compran o producen películas para distribuirlas en todo el mundo) sino con remesas al exterior, éstas tampoco pueden exceder el promedio de los 2.500 dólares.

Por último, la decisión del Banco Central cerró la posibilidad de obtener divisas para sufragar los gastos por concepto de material publicitario de las películas (afiches, fotos, carteles, etc.), en razón de que en Chile no existen inconvenientes técnicos insuperables para elaborarlo en el país. La consigna es ahorrar dólares.

El acuerdo quedó entonces cerrado. Al menos cerrado para el Banco Central, los independientes y la Distribuidora Nacional. Para las compañías norteamericanas, sin embargo, afiliadas a la Cámara de Comercio Cinematográfico, el problema, según ellas, lejos de solucionarse, se agravó.

Prácticamente las distribuidoras norteamericanas se declaran damnificadas de todas las nuevas medidas del Banco Central. Aseguran que la cuota de 100 títulos les resulta insuficiente para financiar sus gastos de operación en el país y que la remesa-promedio de 2.500 dólares no alcanza a cubrir los altos costos de producción que las películas tienen en el extranjero.

Invocan, además, que sus actividades están gravadas con un impuesto del 20 por

ciento sobre la participación bruta que corresponde al productor extranjero, que la Ley de Propiedad Intelectual recarga a los productores un fuerte derecho por concepto del Pequeño Derecho de Autor y, en fin, que el alza del valor del dólar rebajó notoriamente sus entradas en moneda dura. Si antes por menos de 15 escudos obtenían un dólar para sacarlo del país, ahora, para obtener lo mismo, necesitan una cantidad de escudos casi tres veces superior, incluyendo el impuesto que grava la compra de divisas.

Seguir operando en estas condiciones, para la Cámara de Comercio Cinematográfico, es claramente anticomercial. Se piensa que de no lograrse una solución aceptable más vale hacer las maletas y renunciar definitivamente al mercado chileno. Pequeño mercado que dentro de los planes de explotación de las compañías norteamericanas sólo representa, en apreciación del presidente de la entidad que las agrupa, aproximadamente el 5 por ciento del total. Parcela hartamente modesta dentro de un panorama mundial en donde todavía quedan suelos de mejor rendimiento.

A menos en teoría. Según el Presidente de Chile Films las compañías norteamericanas atraviesan por momentos difíciles en Argentina, Uruguay, India y otras naciones. Disposiciones que cautelan la soberanía económica se vuelven cada vez más estrictas. Soplan vientos de socialización a los cuales las compañías no han logrado adaptarse. Ceder en Chile les significaría sentar un precedente que las obligaría a hacer otro tanto en varios países.

La hipótesis no es descabellada. En el problema entran en juego muchos factores y en el caso de compañías que operan a nivel mundial las consideraciones de orden internacional suelen ser de vida o muerte.

Tampoco se puede ignorar el factor político, que en este caso juega a favor de las normas del Banco Central. Saber hasta qué punto un grupo de empresas norteamericanas, que tienen en sus manos un poderoso medio de influencia cultural, está dispuesto por dólares más o dólares menos a abandonar el mercado nacional a la gravitación de cintas de otras cinematografías es, desde luego, un asunto difícil de precisar. Pero quizás no se necesite mucha sagacidad para reconocer que están en juego algo más que cuestiones financieras.

Fuere cual fuere la naturaleza de este tira y afloja, lo cierto es que el país corre el peligro



Dick Bogarde en "Muerte en Venecia".

de perder durante un tiempo más o menos prolongado un material cinematográfico importante controlado por las distribuidoras norteamericanas. Reducir el problema a una simple conciliación entre la falta de divisas y el desabastecimiento cinematográfico es ignorar sus importantes implicancias culturales. En el país se pueden estrenar muchas películas pero es un hecho irrefutable que buena parte de los mejores autores del cine contemporáneo —los “consagrados”, si se quiere— son distribuidos por Norteamérica, quierasmoslo o no los chilenos.

El éxodo de las compañías afiliadas a la Cámara de Comercio Cinematográfico dejaría un vacío que, por desgracia, ninguna distribuidora podría cubrir. El país ya lo pudo comprobar al finalizar 1971 y en todo lo que va corrido de este año. Que los independientes hayan importado el año pasado más películas que nunca (185), demuestra que ni aún esta

solución constituye un sustituto, un paliativo eficaz.

Y es lógico. Si se revisara la lista de esos 185 títulos se comprobaría fácilmente que allí se acumule buena parte de lo más despreciable de lo estrenado durante el año. Y los escasos estrenos de 1972 ratifican que muchos distribuidores privados nacionales persistirán explotando el lodo de esta misma veta. Que hay entre ellos excepciones, no cabe la menor duda. Que enfrentaron momentos difíciles a los cuales supieron sobreponerse, también. Pero el espectador chileno, cuando paga una entrada al cine, no tiene por qué aceptar los desperdicios de la producción mundial en lugar de la buena película que espera ver. En ese caso es más honesto cerrar los cines a seguir consintiendo en un engaño colectivo. Esto es por lo que toca a los “western” italianos y a esa pornografía disfrazada que se encubre bajo el ropaje del documental de educación sexual.

Continúa en la pág. 27

algunos datos

** Según datos proporcionados por la Cámara de Comercio Cinematográfico, las distribuidoras norteamericanas remesaron en los últimos cinco años las siguientes cantidades:

1966	\$	1.299.535
1967		1.500.322
1968		1.280.273
1969		928.088
1970		824.791

** La misma fuente indica que esas compañías importaron en los últimos años un promedio anual de 270 títulos, con 500 copias.

** En los cuatro últimos años, las distribuidoras privadas independientes importaron las siguientes cantidades de películas, según la Asociación de Distribuidores Independientes:

1968	120 filmes
1969	143
1970	143
1971	185

** A la Cámara de Comercio Cinematográfico están afiliadas las siguientes distribuidoras: Artistas Aliados de Chile, Inc.; Columbia Pictures of Chile Inc.; Cia. Cinematográfica Metro Goldwyn Mayer de Chile; Paramount Films of Chile Inc.; Twentieth Century Fox Chile, Inc.; United Artist South American Corp.; Universal Pictures Corp. of Chile; Warner Bros. (South) Inc.; y la Avco Embassy Overseas Corp.

** El Banco Central espera gastar en la internación de películas durante el año 1972 la suma de \$ 750.000.— La cantidad es sensiblemente inferior sólo a lo que las distribuidoras norteamericanas declaran haber retirado del país en los últimos años.

** En caso de que las distribuidoras norteamericanas no hagan uso de su derecho de importar cien títulos, esa cuota será repartida entre la distribuidora oficial y las compañías privadas nacionales. Aquella se llevaría 20 títulos más y éstas 80.



Jane Fonda en "Mi pasado me condena".

No se piense, en todo caso, que las distribuidoras norteamericanas están al servicio de un apostolado cultural. Los criterios con que trabajan son tan inflexibles como los de cualquier empresa comercial. Sólo que el aparato mundial de que forman parte garantiza al menos en ellas la internación de una producción de indudable interés aún en el caso en que el mercado nacional no les ofrezca, para ciertos y determinados títulos, la posibilidad de un lucro significativo. Esa y no otra es la diferencia. Eso y no otra cosa es lo que se debe cuidar.

Económicamente, el país atraviesa por un momento delicado. Se están solicitando esfuerzos y sacrificios en todos los frentes. También a

los espectadores, quizás, les corresponda su cuota. El presidente de Chile Films piensa que vale la pena sacrificarse un tiempo. Tal vez los chilenos coincidan con él cuando tengan la seguridad de que el esfuerzo no será en vano y cuando antes de afectar a uno de los fenómenos culturales más importantes de nuestro tiempo afecte también áreas menos revelantes y sin embargo más gravosas para la economía nacional. El buen cine no es un lujo ni un derroche; tal vez sea una de aquellas inversiones que el país más necesita.

Franklin Martínez
Sergio Salinas
Héctor Soto

¿lo que no veremos?

La siguiente lista incluye los títulos más relevantes a ser distribuidos por las compañías afiliadas a la Cámara de Comercio Cinematográfico durante 1972. De no mediar oportunamente un arreglo con el Banco Central, ninguna de estas películas será estrenada en el país.

- *El violinista en el tejado* ("Fiddler on the roof"), de Norman Jewison, con Topol y Norma Crane.
- *Nicolás y Alejandra* ("Nicholas and Alexandra") de Franklin Shaffner, con Michael Jayston, Laurence Olivier y Curt Jurgens.
- *Ansia de amar* ("Carnal Knowledge"), de Mike Nichols, con Candice Bergen y Ann Margret.
- *Muerte en Venecia* ("Death in Venice"), de Luchino Visconti, con Dick Bogarde, Bjorn Andresson y Silvana Mangano.
- *Dos amores en conflicto* ("Sunday bloody Sunday"), de John Schlesinger, con Glenda Jackson, Peter Finch.
- *El pasado me condena* ("Klute"), de Alan J. Pakula, con Jane Fonda y Donald Sutherland.
- *Los centauros* ("The horseman"), de John

Franckenheimer, con Omar Shariff, Leigh Taylor y Jack Palance.

- *El Decamarón* ("Decameron") de Pier Paolo Pasolini
- *El novio* ("The boy friend"), de Ken Russell, con Twiggy
- *Pequeño gran hombre* ("Little big man"), de Arthur Penn, con Dustin Hoffman y Martin Balsam
- *La naranja mecánica* ("A clockwork orange"), de Stanley Kubrick, con Malcom McDowell.
- *Del mismo barro* ("McCabe and Mrs. Miller"), de Robert Altman, con Warren Beatty y Julie Christie.
- *Morir de amor* ("Mourir d'aimée"), de André Gayatte, con Annie Girardot.
- *Los perros de paja* ("The straw dogs"), de Sam Peckinpah, con Dustin Hoffman.
- *Ca N'arrive qu'aux autres* ("It only happens to others"), de Nadine Trintignant, con Catherine Deneuve y Marcello Mastroianni.
- *El conformista* ("Il conformista"), de Bernardo Bertolucci, con Jean Louis Trintignant.
- *El padrino* ("The godfather"), de Francis Ford Coppola, con Marlon Brando.
- *Piel de asno* ("Peau d'asne"), de Jacques Demy con Catherine Deneuve y Jean Marais.

antecedentes para un estudio del cine cubano

El siguiente texto es producto de una conversación sostenida por un grupo de intelectuales chilenos con el realizador cubano Julio García Espinoza.

*Los que participaron en el diálogo con el director de **Las Aventuras de Juan Quinquín** fueron: Pedro Chaskel, Michelle y Armand Mattelart, José Román, Luisa Ferrari de Aguayo, Guillermo Cabn y Claudio Sapiain.*

Nuestra redactora, Luisa Ferrari de Aguayo, grabó in extenso la conversación y entrega, en este informe, un resumen con sus momentos más sobresalientes.

Hemos querido conservar el tono coloquial del diálogo porque él no fue concertado formalmente con Julio García Espinoza. De allí que el director cubano, más que conceptualizaciones acabadas, redondea algunas ideas centrales de carácter abierto, propicias a la discusión y a teorizaciones futuras más acabadas.

La conversación con García Espinoza se llevó a cabo en enero del año en curso, en La Habana.

En los próximos números de PRIMER PLANO, Luisa F. de Aguayo, dará cuenta de las entrevistas con los siguientes directores: Manuel O. Gómez, Tomás Gutiérrez Alea y Humberto Solas, los que junto a García Espinoza y algunos otros, constituyen el nervio central del nuevo cine cubano.

El mayor conocimiento que obtuvimos de Cuba, fué por intermedio del I.C.A.I.C. (Instituto Cubano del Arte y la Industria Cinematográfica), y será a partir de nuestra visión de él y de las conversaciones que mantuvimos con cineastas y personal del Instituto, que entregaremos antécendentes que permitirán tener un panorama sobre este ángulo de la revolución: el cine.

ICAIC: NACIMIENTO Y ESTRUCTURA

El Instituto nació inmediatamente después del triunfo de la revolución.

En la cronología de los organismos revolucionarios para la cultura, fué el primero y desde siempre los contenidos ideológicos de las producciones de Icaic estuvieron ligados a la dirección política de la revolución que apoyó, directamente, al cine en ese momento.

"Después del triunfo de la revolución el

Comandante Camilo Cienfuegos lo primero que hizo fue crear la dirección de Cultura del Ejército Rebelde. Yo fui el responsable de la dirección de Arte de esa dirección de Cultura. Y Camilo, de inmediato, dió un impulso tremendo al cine y se empezaron a hacer documentales para la Reforma Agraria, para la Vivienda, destinados a respaldar las primeras leyes revolucionarias". Quién así se expresa es Julio García Espinoza (*Cuba baila, Aventuras de Juan Quinquín y Tercer Mundo, tercera Guerra Mundial*) uno de los pioneros del cine revolucionario cubano y actualmente Director de Programación Artística del Icaic, que es donde reside la dirección artístico-ideológica de toda la producción cinematográfica de Icaic. Con él conversamos y partes de esta conversación, es la que transcribimos más adelante.

En la actualidad Icaic es un organismo autónomo, relacionado directamente con el Consejo de Ministros y está integrado por varias empresas: Empresa Exhibidora, que dirige y

administra todas las salas de cine del país; Empresa Distribuidora, y Empresa Estudios Cinematográficos.

La Dirección de Icaic es presidida por un Director General, que es Alfredo Guevara, 3 Vice-Presidentes (Raúl Taladrid, Director General de la Empresa Estudios Cinematográficos, Santiago Alvarez, que tiene a su cargo el Noticiero Latinoamericano y Julio García Espinoza, de Programación Artística). Tienen su centro de trabajo en la Empresa Estudios Cinematográficos, que es la más nueva, la más compleja, la más difícil.

En este momento, el Icaic tiene planteada una producción de 6 largometrajes al año, un noticiero semanal, 40 y tantos documentales y 6 dibujos animados al año, más o menos.

Cuenta con algo más de 400 salas de cine distribuidas a lo largo del país y otros tantos cine móviles, que han llevado al cine a los más apartados rincones de la isla.

EL COMIENZO

Una de las primeras cosas que permiten mirar de cerca la revolución cubana, es la visión, en el foyer del cine de Icaic, del conjunto de premios obtenidos por el Cine Cubano en Festivales Internacionales. Allí, más de 50 objetos, entre diplomas y premios, constituyen un signo inequívoco de un valioso trabajo creador, cuyos resultados significan aportes solidarios a la revolución.

Después, los estudios de Cubanacan, que ocupan una extensión aproximada de 50 has., los bien equipados laboratorios de Películas y de Sonido, la abundante cantidad de títulos con que cuenta la Cinemateca de Cuba, toda una enorme y eficaz estructura técnico-profesional, y especialmente, el cariño con que el personal de Icaic se refiere a su trabajo y desarrolla sus funciones, son todos elementos que toman por sorpresa, y que plantean interrogantes, para las cuales hay que buscar respuestas en la siguiente conversación con Julio García Espinoza.

“No existía prácticamente nada, sólo unos cuantos noticieros, y unos buenos equipos. Las películas nuestras había que mandarlas a procesar fuera de Cuba. Por ejemplo, *Historias de la Revolución* (Tomás Gutiérrez Alea) y *Cuba Baila*, se procesaron fuera de Cuba, porque aquí no existían ni laboratorios, ni departamentos de sonido con la calificación necesaria para hacer estos procesos. De ahí que,

inmediatamente, nos diéramos a la tarea de hacer laboratorios y departamentos de sonido.

“En la formación de cuadros, la gente con más experiencia iba enseñando a los otros. Se empezaron a hacer cursillos. Se mandó alguna gente afuera. En fin, ese tipo de cosas. No quedaba más remedio, había que registrar lo que estaba ocurriendo en nuestro país. No era cuestión de que la gente aprendiera, sino tratar de registrar todo aquello. Era una gran preocupación recuerdo, entonces, de nosotros, de que lo que estuviera ocurriendo no fuera a dejar de registrarse, como había ocurrido, en alguna medida, en los primeros años de la revolución en la Unión Soviética, en que se filmó muy poco, perdiéndose cosas increíbles. Entonces, nosotros nos dimos a la tarea de filmar de todas maneras, y esa fue la escuela principal.”

LO FUNDAMENTAL: CONDICIONES QUE PLANTEA EL ICAIC PARA LA CREACION ARTISTICA.

“Lo fundamental, son las condiciones que plantea el Icaic para la creación artística.

“Nosotros nos hemos preocupado siempre de buscar en qué podía consistir la unidad de todos los creadores, a partir de una heterogeneidad, a partir de diferencias que existen. Porque, primero, no todos son militantes, es decir hay directores de cine que son militantes en la actualidad y otros no. Y segundo, hay que pensar que ser hoy militante es producto de distintas organizaciones revolucionarias, que finalmente llegan a unirse en el Partido Comunista de Cuba. Es decir, que aún dentro de los militantes hay sus matices; todos están ya dentro de la militancia, todos están dentro del partido, pero presentan, de todas maneras, matices sobre todo cuando se discuten cosas concretas. Todos sí, tienen una actitud antiimperialista, todos tienen una actitud de integración y de adhesión a la revolución, esto es lo que nos une a todos.

“El aceptar que existen esos matices, esas diferencias y que existe, por lo tanto, una lucha de ideas y actuar en consecuencia, yo creo que es un poco la clave, consustancialmente la clave, de lo que es la política del Icaic en relación con los creadores. Es decir, que pueden presentarse, y de hecho se han presentado, muchas discusiones y siempre se ha partido de la base de fijar no de una vez y para siempre todo un planteamiento ideológico, sino de ir constante-



Julio García Espinoza.

mente viendo, ante cada situación, ante cada cosa, cómo precisar, cómo concretar una posición ideológica.

“Y la Dirección del Icaic ha tratado de dirigir esa, digamos lucha, o esa vida cotidiana de lucha, de lucha cotidiana ideológica, esforzándose por encontrar, ante cada situación, cuáles son las orientaciones, cuáles son las directrices claves para dirigir esa lucha, para dirigir todo el proceso de creación en el Icaic. Yo creo que eso, realmente, ha sido lo más saludable. Nosotros pensamos que eso ha creado un ambiente de respeto mutuo, donde las posiciones de la revolución se han ido fortaleciendo dentro del Icaic, no a partir de imposiciones, sino realmente de discusiones muy serias, de discusiones muy acaloradas a veces, muy apasionadas, pero de gran respeto mutuo. Creo que eso ha sido una cosa muy decisiva dentro del desarrollo nuestro”.

Y EL PROCESO HA SIDO COMPLEJO

“Quería insistirles un poco, en que realmente el proceso ha sido complejo, porque desde el principio estas discusiones ideológicas que estaba mencionando han existido; en una forma angustiosa a veces, porque es una realidad tan presionante, tan vertiginosa, que está cambiando constantemente, que es muy difícil aprehenderla así con suficiente lucidez.

“Y yo recuerdo, por ejemplo, al principio nosotros veníamos un poco educados en el neo realismo italiano y cuando el Icaic comienza todos los primeros trabajos, desde los documentales hasta los primeros largometrajes, están prácticamente teñidos por el neo realismo italiano. Y nosotros pensamos que era un buen comienzo, un comienzo necesario, pero en medio de ese comienzo nos dimos cuenta que el neo realismo italiano había surgido hacía 15 años; habían pasado 15 años desde el surgimiento del neo realismo italiano y la revolución cubana; y las circunstancias que habían dado origen al neo realismo italiano eran bastante distintas a las que dan origen a la revolución cubana. Se había triunfado contra el facismo en Italia, creándose un gobierno de coalición. Con nosotros había triunfado una revolución contra el facismo, pero contra el imperialismo también. En el gobierno habían fuerzas políticas coalicionadas, pero en el fondo la dirección la tenía el ejército rebelde. Los que habían hecho la revolución tenían la dirección de todas maneras, y eso marcaba una diferencia .

“Entonces, eso fue para nosotros, un poco una situación difícil. Porque por otro lado el realismo socialista no gozaba de mucho crédito, más que por los postulados por los ejemplos concretos. Este 60-70 es un decenio muy interesante y un momento en que empieza a haber una cierta revolución en el cine. El neo realismo va perdiendo fuerza y van surgiendo la nouvelle vague, el cine de autor, el free cinema, el cine verdad, una tecnología más ágil que empieza a presentarse como lo moderno en cine y eso está influyendo aquí. Entonces muchos Directores quieren ser tan modernos en cine como lo es la revolución en política, y una manera de ser moderno en cine es imitar a todo ese cine. Y hay cierto momento en el Icaic en que se imita ese cine, momento que pasa rápido. En definitiva fueron discusiones ideológicas violentas, muy violentas, pero es que en definitiva no se podía dar otra opción, no sabíamos de donde sacarla.

“Por fortuna el movimiento documental, que era el que más se estaba desarrollando, estaba más liberado de todas las mediaciones que plantea el cine de ficción, de todas las estructuras de producción del cine de ficción: más libres, pequeños grupos, cámaras ahí directamente con la realidad, se desarrollaba con una cierta frescura. Y en definitiva el documental es lo primero que alcanza un cierto nivel entre nosotros y justamente la repercusión del documental, sobre todo de los trabajos de Santiago (Alvarez) que logra un impacto internacional y un resultado nacional también. El público se interesa, nos respalda, repercute en los directores y nos llama a replantearnos, que tenemos que hacer un cine de comunicación, pero aún sin saber cómo.

“Paralelamente es un decenio en que empiezan, (para nosotros se nos presentan con mucha fuerza) las discrepancias dentro del campo socialista, las diferencias dentro del campo socialista. Es decir, todo un mundo ideológico que era un poco monolítico para todos, de repente empieza a presentar problemas muy serios. ¿Cómo ubicarse frente a ese mundo? ¿Cómo lograr situarse? Se va complejizando toda la cosa ideológica.

“La misma revolución técnica, científica, ¿cómo repercute dentro del movimiento obrero de los países capitalistas desarrollados? En fin, el tercer mundo dando señales de vida. La misma revolución cubana empieza a plantearse los problemas de los estímulos materiales, de los estímulos morales. Una serie de cosas que estamos viviendo, que estamos en medio de ese



"Las aventuras de Juan Quinquín".

vértice y no es fácil traducir eso con suficiente lucidez, tratar de ver cómo eso puede traducirse en una obra cinematográfica.

"Por otro lado está el proceso del público. El proceso del público es un proceso altamente complejo que no lo hemos estudiado lo suficiente. De un público clasista, de un público diferenciado digamos, pasar a un público-pueblo; de un proceso de lucha de clases muy fuerte a que esa lucha de clases, en un momento dado, pierda su base material, empieza a desaparecer aquí la burguesía con su base material, y empezamos a tener la posibilidad de tener un público más ligado al concepto de pueblo."

OTRO FACTOR CLAVE.

"Hay otro factor importante, que es el de las

relaciones de trabajo. Es un elemento que consideramos muy importante para un ambiente propicio a la creación y a resolver inclusive algunos problemas de este arte que es industria al mismo tiempo.

"Nosotros tenemos todo el respaldo de una revolución, es decir tenemos todo el respaldo de un proceso en el cual el trabajador sabe que está trabajando para el país y no para un explotador, eso es la base de todo. Pero después de eso empiezan toda una serie de pasos que tienden a ir desarrollando las relaciones de trabajo.

"En este caso, por ejemplo, nosotros teníamos pocos técnicos viejos, es decir pocos técnicos habituados al sistema capitalista, pero existían algunos, y ese sistema ustedes saben que en una película si se trabaja y se pasan de

las 8 horas hay que pagar horas extras, ese tipo de cosas. Nosotros desde el principio suprimimos el problema de las horas extras, "porque entendíamos que el problema de las horas extras"... iba a repercutir en una actitud muy individualista de tratar de prolongar la jornada de trabajo para ver si se ganaban horas extras. Entonces pusimos un sistema de pagar un 25 o/o sobre el salario de cada cual si se cumplía el plan de trabajo; si se adelantaba un día se ganaba un 1 o/o más y si se atrasaba un día se rebajaba un 1 o/o. Y había una actitud, por lo menos colectiva, pero basada en ese tipo de estímulos materiales. Eso fue una fase que se pasó rápida, porque vino todo el problema de los estímulos morales y demás.

"Entonces se ha creado, que es lo que está hasta ahora, el sistema de *participación*. Porque inclusive cuando se suprime el 25 o/o hubo una reunión con todos los trabajadores donde algunos plantearon, muy sensatamente, de que ellos estaban totalmente de acuerdo en suprimir el 25 o/o pero querían saber cómo eso se iba a reflejar en definitiva en el trabajo. Porque podía pasar el caso de que un Director utilizara arbitrariamente el tiempo, la energía, el trabajo de ellos y, ¿quién respondía por eso? . Es decir, podía venir un director y decir: yo quiero que me pinten esa pared para mañana por la mañana, y estar toda la noche trabajando y mañana por la mañana venir el director y filmar nada más que un metro de esa pared. ¿Qué pasa? ¿Quién responde por eso? Entonces, fueron discusiones muy interesantes en las que, lógicamente, la respuesta fue ver de qué manera se precisaba lo que podía ser una participación de los trabajadores dentro de la película, una participación más directa. (Estoy hablando de un momento en que la industria tiene ya una serie de Departamentos y servicios, hay una considerable y respetable cantidad de trabajadores en ella, hay toda una serie de producciones haciéndose, no es ya la producción de un grupo de amigos, que más o menos uno la hace sin tantos problemas). Entonces vino la participación, en la cual cuando se va a empezar una película se discute con todos los trabajadores los problemas que plantea la película, los obstáculos que va a haber, en fin, la labor de cada cual. Se plantean una serie de cosas con vista a que se expongan ahí opiniones, respuestas a determinados problemas, iniciativas, etc. Enseguida se va al rodaje de la película. Cuando éste se termina, se hace un informe de todo lo que ha pasado allí; se vuelve a discutir con todo el mundo y ahí se exigen responsabilidades a cada cual, de acuerdo con lo que ha

ocurrido en la película, o si hay reconocimiento al trabajo realizado también allí se hace.

"Es un paso importante, porque en definitiva nosotros lo que vamos persiguiendo de acuerdo con nuestras posibilidades, de acuerdo con nuestros recursos técnicos, de acuerdo con la calificación de la gente, es ir tratando de superar la estrecha división del trabajo que existe dentro de una película de ficción. En el caso de nombrar al Director responsable máximo está planteada, la posibilidad de que, siendo el personal más calificado, en él empieza a darse la primera condición de superar su propia especialidad. Es decir, que el director no se ocupe exclusivamente de los problemas artísticos; sino sea capaz de preocuparse de los demás problemas. No que él vaya a realizar el trabajo del productor, por ejemplo, que tiene la tarea de organizar y coordinar todos los recursos y todas las fuerzas de trabajo para hacer la película, pero sí preocuparse y asumir la responsabilidad en los recursos materiales y de fuerzas de trabajo que intervienen en esa película. En definitiva, en problemas que surjan él tiene que tener la última palabra, y, por lo tanto, tiene que estar interesado, tiene que estar empapado, tiene que estar en conocimiento directo de los problemas de una película. Es decir, el ejemplo de no preocuparse exclusivamente de su propia especialidad debe empezar, a nuestro entender, por el propio Director. De ahí que la responsabilidad máxima de la película no está considerada de manera que siendo él el responsable artístico de la película, se va a favorecer al precio de los demás factores que intervienen en la película, sino que al contrario, la posibilidad de que él esté en condiciones de saltar por encima de su propia especialidad. Eso es un primer paso.

"Nosotros pensamos que hay que seguir en ese camino y que en definitiva la verdadera participación se logrará el día en que, o bien por la alta calificación de la gente o bien por la tecnología de que podamos disponer, podamos filmar con staff más pequeños, de manera que todo el que trabaje realmente participe, en función creadora, quiero decir. Y no, unos estén como creadores y otros en el papel de hacer todo una serie de cosas al servicio de este grupo de creación".

LA BÚSQUEDA DE UN CINE POPULAR

"Hay un objetivo en este momento, que es la búsqueda de un cine popular. Está planteado.



"Las aventuras de Juan Quinquín".

más definido que nunca, más definido concretamente, porque siempre se ha hablado de un cine que se inserte dentro del rescate de la cultura nacional y todo eso, pero en este momento se ha planteado, se ha discutido y se está discutiendo, con mucho más precisión, las posibilidades de un cine popular revolucionario. Entonces, dentro de esa línea general, hay distintas posiciones, yo tengo mi posición y otros tienen otra.

"El hecho de que nosotros evitemos decir: esta es la mejor película del año es, entre otras cosas, porque todos están interesados en ver los aportes que cada película pueda hacer, aunque sea en una secuencia, a esta búsqueda de un cine popular. Más que decir: hemos hecho una buena película, lo importante es saber si hay una buena película y si realmente es una respuesta a esta búsqueda. Pero más que decir:

qué bien hecha está esta película o qué se yo, lo que nos interesa es el aporte que se puede hacer en esa dirección y cada cual se lo plantea dentro de sus características personales.

"De todas maneras, uno sabe bien que en esta búsqueda de un cine popular no se puede decir: aquí es donde está la verdad.

"Siempre hay que partir de una cierta heterogeneidad en la composición de los directores. Por eso nosotros en definitiva, yo personalmente, no me planteo así posiciones muy definidas en este aspecto. Creo que hay que partir siempre de esa heterogeneidad e insistir que la actitud antiimperialista es clave para nosotros. Es decir, yo me puedo plantear un cine imperfecto, perfecto, con cámara Mitchel o con lo que sea, pero la primera medida para nosotros tiene que ser una actitud consecuente, antiimperialista. En eso insistimos

mucho en las discusiones, ver constantemente en qué nivel se encuentra esa lucha ideológica con el imperialismo, para tratar de ser consecuentes frente a ella. Es un nivel de la cosa.

“El otro nivel, estoy hablando de puntos que puedan unirnos a todos los realizadores de Icaic, es un cine no caro, eso tiene que ser común para nosotros también. Nosotros entendemos que es necesario que nos planteemos como un objetivo importantísimo, poderle dar respuesta al problema de que el cine de calidad es sinónimo de cine caro.

“Hay una concepción de la forma de hacer cine que es la que han desarrollado los países que han hecho cine y que son los países capitalistas desarrollados. Nosotros mismos hemos tenido que empezar imitando esas formas de producción, porque son las que existen. Eso hay que irlo transformando. Claro, desde el principio hemos tenido una posición ideológica distinta, pero las formas de producción se van manteniendo y no se pueden transformar por simples caprichos, hay que ver cómo se van alterando, cómo se van transformando. Es importante que un cineasta se eduque, no sólo sobre la base de las realidades del país en general, sino que esté condicionado por la propia realidad de sus propios recursos concretos, los recursos concretos con que cuenta esa industria de cine en ese país. Es importante que se eduque en esa relación concreta. Y esa realidad va a incidir ideológicamente en él. Es fundamental así”.

UN PUBLICO YA EDUCADO EN UN TIPO DE CINE.

“Cuando nosotros nos planteábamos el neo realismo y toda una serie de teorías en los primeros años de la revolución, existía mucho el criterio de que estábamos partiendo de cero y realmente no estábamos partiendo de cero. Partíamos de cero en cuanto a la base técnico-material, digamos, pero nosotros, en primer lugar teníamos antecedentes importantes en otras ramas del arte (música, literatura, artes plásticas, etc.) pero además, de lo que nos vini-mos a dar cuenta un poco más tarde, es que no partíamos de cero en cuanto a un público que estaba educado en un tipo de cine, del cual nosotros no podíamos hacer abstracción. Es decir, la relación, fundamentalmente, con el cine nor-

teamericano, con el cine medio norteamericano y con el cine mexicano, es lo que fundamentalmente, ha educado al público nuestro en relación al cine. Entonces nosotros estábamos haciendo un poco abstracción de esa situación. Hoy en día es muy claro, hay que partir un poco de ahí, para entrar en una situación que permita rupturas, pero que permita ser puente, al mismo tiempo, y permita dialogar y discutir, a partir de esa situación”.

CINE Y LUCHA DE CLASES

El cine en general, tanto el llamado cine de entretenimiento como el cine de más compromiso estético, la relación que plantea con el espectador es una relación casi siempre ajena a la lucha de clases. Es decir, el placer que se obtiene es un poco al precio de hacer abstracción de la lucha de clases. Es como si uno al entrar en el cine, dejara la lucha de clases fuera y res pirara tranquilo y entonces obtiene una cuota de placer. Es lo mismo en el cine entretenimiento que en el llamado cine estético, es decir lo que une a ambos en ese elemento. Los que se sienten más intelectuales desprecian al que va al cine entretenimiento, pero ambos en definitiva están recibiendo placer, evadiéndose de la lucha de clases.

“Entonces, ¿cómo ofrecer placer sin que la gente salga de la lucha de clases? Es un problema realmente difícil de responder, ya en términos concretos, pero por lo menos ya nos lo estamos planteando.

“Hay muchos problemas planteados ahí: todo el cine de izquierda, todo eso de plantearse una actitud crítica del espectador y, al mismo tiempo, hacerle una proposición de placer. Es un conflicto. Ese conflicto, ¿cómo resolverlo?

“Discutíamos por ejemplo, en relación con el neo realismo italiano, que un público, un poco intelectual, puede hacer toda una serie de operaciones frente a una película neorealista, ya sea *Roma Ciudad Abierta* o *Ladrones de Bicicletas* u otra, y obtiene un placer con esas operaciones. Pero el obrero que va a ver esa película no hace esas operaciones, para él es simplemente una continuación de los problemas de su vida, entonces la rechaza, porque no es ni una cosa ni otra. Esto no es quitarle valor al neo realismo, pero son problemas.”



"Los días del agua".

del barroco americano y el ensayo fílmico

EN BUSCA DE LA IDENTIDAD PERDIDA

Las tentativas de rescate de ciertos hitos particularmente significativos de una historia, por demasiado reciente, lo bastante torcida por los mecanismos de la dominación imperialista, se reflejaban en obras desiguales, inmaduras algunas, plenamente logradas otras, pero siempre sorprendentes e identificadas en el común denominador del rigor en la documentación y la investigación histórica, la voluntad de expresarse en formas nuevas y en la búsqueda de estilos, que colocaban a los filmes conmemorativos de

los Cien Años de Lucha entre los más importantes de ese Segundo Festival de Viña.

Existe en *La Primera Carga al Machete*, *La Odisea del General José* y los dos primeros episodios de *Lucía*, una común voluntad de descubrir y expresar esa verdadera historia de la lucha de un pueblo que se inicia en 1868, para culminar en 1959 con la Revolución triunfante. Pero estas experiencias, con su secuela de premios internacionales y valoración crítica, no constituyeron un mero ajuste de cuentas con el pasado, para, borrar y cuenta nueva, emprender la crónica de la Cuba liberada. Por el con-

trario, a la luz de los nuevos largometrajes producidos por el ICAIC, podemos revalorizar esos films de los Cien Años, como los primeros pasos de una indagación retrospectiva que va más allá de lo anecdótico 'concreto, que persigue profundizar en las raíces de la cultura de un pueblo, develar los mitos, creencias y terrores que formaron su idiosincracia, rastrear en los ancestros los orígenes de esa identidad nacional y cultural aplastada por siglos de dominación, recuperar en fin, una gesta liberadora que se proyecta hacia el pasado, adoptando formas y modalidades condicionantes de lo que es hoy esa cultura antillana, única en sus particularidades, pero inserta al mismo tiempo en esa América barroca y alucinante de Asturias, Rivera, Gallejos, García Márquez y por cierto, Carpentier y Lezama Lima.

LOS DIAS DEL AGUA

Los Días del Agua, de Manuel Octavio Gómez, forma parte de una trilogía iniciada con *La Primera Carga al Machete*. El distanciamiento narrativo logrado en este filme con su estilo de "cine-encuesta", se repite en *Los Días...* en la forma de un reportaje periodístico a un hecho acaecido realmente en Pinar del Río en 1936, en el que la figura de Antonia Izquierdo, dotada por la Virgen de facultades curativas por medio del agua, se agiganta y adquiere sobre una masa devota e histerizada un poder que será utilizado por un político demagogo. Pero el material anecdótico es sólo una base de la que se desprende una atmósfera alucinante, expresión de un tiempo irracional, alienado, lleno de exasperación y muertes inútiles.

Antoñica, la curandera, es sólo un pálido fantasma, ingenuo y víctima, falso guía de una humanidad mística y mistificadora, que ignora los verdaderos hilos que conducen sus actos, pero que intuye vagamente la injusticia del poder corrompido.

Este mundo alucinado y violento en el que circulan personajes alegóricos, es expresado, sobre todo, por matizaciones del color que van desde inarmónicas combinaciones de colores primarios en el decorado y la vestimenta que caracteriza a los políticos gangsteriles, hasta un tratamiento de suaves tonalidades en los exteriores en que se reúnen los fieles de Antoñica.

El sincretismo religioso, en el que la mezcla de ritos cristianos y yorubas, las procesiones paralelas, no son sino una expresión de esa múltiple alienación de la masa en su estado de preciencia, es un elemento más en ese universo

de histeria, de excesos, de sangrientos combates entre caciques políticos, de imágenes oníricas producidas por una imaginación febril y que sólo pueden desembocar en la locura o la muerte.

La locura para Antoñica, perseguida por sus visiones místicas, infamemente burlada por sus utilizadores, y la muerte violenta, no tan sólo para los verdugos, sino una muerte que se inscribe en lo alegórico, alcanza a todo lo que ha representado el Poder. Así, en las escalinatas del Capitolio de La Habana (sosías del de Washington), caen acribillados por los guerrilleros, los políticos, militares, prostitutas, marines, personajes de los "comics" y cuanto expresaba la ignominia de la dominación.

Este nuevo filme de Manuel Octavio Gómez, además de reafirmar el dominio de su autor sobre los medios expresivos, narrativos y técnicos, constituye un punto de partida para un cine que, rechazando la crónica naturalista, recoja las fuentes místicas, míticas e imaginistas que conforman la cultura popular, uniendo al análisis político de una determinada época, la descripción de las formas de expresión del pueblo, aún aquellas alienadas e irracionales, pero que, junto a la constatación de la lucha consciente y organizada, pueda iluminar nuestro conocimiento de la humanidad de nuestro Tercer Mundo.

LA PELEA CUBANA CONTRA LOS DEMONIOS.

Después de la fresca reflexiva, lúcida, autocrítica, de *Memorias del Subdesarrollo*, muchos esperaban de Tomás Gutiérrez Alea la profundización crítica del proceso cubano, en una continuidad que parecía anunciarse desde *La Muerte de un Burócrata*. Pero he aquí que este filme situado en las postrimerias de la Conquista y poblado por piratas, contrabandistas, poseas, curas demoníacos y mujeres ultrajadas.

En contraste con el sereno equilibrio de *Memorias...*, *La Pelea Cubana contra los Demonios* se rige por el signo de la desmesura. La acción es compuesta por extensos planos cámara en mano y personajes que entran y salen de campo en un "tempo" vertiginoso que se mantiene de principio a fin. No hay tranquilidad ni respiro en ese mundo de violencia, pasiones reprimidas, trances místicos, posesiones satánicas, ritos paganos. Centrada la historia en ese sacerdote torturado, acuciado por la vigilia y ese terror que siente e impone a la pequeña comunidad que dirige como un supremo inquisidor, debatiéndose entre el ascetismo y la tentación.



“Los días del agua”.

nos va entregando un cuadro de la época en que la ideología medieval ha minimizado al hombre haciéndolo devoto más que de la divinidad, del miedo a la muerte y la condenación.

Elíptico, de estructura compleja más que por su forma narrativa, por las imbricaciones psicológicas de sus personajes, el filme nos entrega ese sequedad y fiera del espíritu hispánico en la composición de personajes y en la concisión del diálogo, recordándonos constantemente los clásicos literarios y pictóricos. Existe en esos personajes obsesionados por las ideas de la muerte y la condenación, una grandeza que trasciende la morbosa circunstancia en que se precipitan a su propia destrucción. Las contradicciones de ese cura, símbolo de una Iglesia dominante, detentadora de la cultura y la conciencia de una época, generadora de demonios

y terrores, no son sino el reflejo de las de una ideología dominante, la del medioevo, que empieza a desaparecer.

Pero en ese mundo cerrado, cargado de demonios y terrores, irrumpe lo externo, la vida en su expresión más brutal: la invasión y el despojo. Piratas ingleses que saquean, violan, matan, amparados en la impunidad que les permite un pueblo sumido en sus terrores místicos y que anticipan las ulteriores formas de despojo y saqueo a que se verá sometida la colonia española.

Ubicada en la época de la formación de la nación, *La Pelea...* nos entrega una crónica descarnada de los orígenes de un pueblo que ha aprendido a pelear con sus demonios... y a derrotarlos.

LOS DEMONIOS DEL NAPALM.

Problema de alternativa u opción, para Julio García Espinoza, el cine cubano se inclina peligrosamente hacia una dependencia de la complejidad técnica y la gran producción ("Por un cine imperfecto"), necesarias al barroquismo narrativo de los nuevos largometrajes. A ellos opone el "filme-ensayo", crónica documental, rigurosa, claramente expositiva, en la que los valores cinematográficos se expresan en una selección jerarquizada de hechos reales que agitan la conciencia de nuestro tiempo. *Tercer Mundo, Tercera Guerra Mundial* es un claro exponente de esta posición. Realizada en el corazón de la guerra de Vietnam por un equipo dirigido por García Espinoza e integrado, entre otros, por el poeta y ensayista Roberto Fernández Retamar y el realizador Miguel Torres (autor de un documental sobre Chile aún no estrenado), el filme desprende de las particularidades tácticas de la acción imperialista en esa guerra genocida, algunas conclusiones generales sobre la estrategia global del imperialismo en el Tercer Mundo y la contundente respuesta dada por las guerras de liberación. Pero el didactismo de *Tercer Mundo...* no se queda en la sequedad expositiva del ensayo: su acercamiento a una realidad de tal carga emocional que opaca cualquier ficción, lo sitúa en una categoría aparte de filmes que no constituyen ni la crónica "objetiva" e inopinante sobre hechos reales, ni la reconstrucción novelada de estos hechos, para transformarlos en "materia dramática". Instrumento de investigación, registro organizador de imágenes conforme una continuidad necesaria y verazmente "cronológica" ajeno a la retórica "conductivista" del cine de montaje, *Tercer Mundo...*

discurre en dos niveles: uno, la demostración de determinadas características que rigen tanto la escalada imperialista como las guerras de liberación, a partir de la guerra de Vietnam y más concretamente, del itinerario seguido por los realizadores en el campo de batalla. Este itinerario es jalonado por datos ilustrativos de los diversos momentos de la "acción": cantidad y tipos de bombas arrojadas, laboratorios que trabajan en la elaboración del napalm, expresados con una fría precisión que realiza la impersonal monstruosidad de la agresión. En un segundo nivel, está el contacto con esa humanidad que sufre y enfrenta la acción de ese poder deshumanizado e impersonal; y es aquí donde se logra la mayor riqueza cinematográfica; en la muchacha que señala con banderas las bombas caídas sin estallar y que "sólo le teme al tigre", en el campesino que ha aprendido a detonar sin causar daño las bombas de esquiras, en el muchacho que demuestra didácticamente el método para capturar a un paracaidista yanqui y aun en la entrevista a dos de estos, penosos peles que apenas comprenden la naturaleza de sus bombardeos, los que sólo pueden explicar en términos técnicos.

Tercer Mundo... va más allá de la denuncia, el testimonio o la constatación de una guerra genocida. A través de su método de interpretación histórico-político, nos descubre la organicidad de la acción del enemigo y las formas más eficaces de enfrentarlo y vencerlo, constituyendo, sin duda, uno de los aportes fundamentales y más auténticos del cine-liberación.

José Román

el culto de la antiestética

"La calidad es el respeto al pueblo"

Ernesto "Cbé" Guevara

Rectificada al poco tiempo por su propio autor, la tesis del "cine imperfecto", elucubrada por Julio García Espinoza en un momento en que el cine cubano enfilaba hacia un academismo extremo, encontró una acogida en América Latina -Chile incluido- que osciló entre la euforia estruendosa y la adhesión interesada. Muy pronto la tesis se convirtió en un socorrido expediente para justificar las malas películas realizadas por personas destituidas de toda habilidad cinematográfica que llegaron incluso a jactarse de sus ineptias. No era a ellos naturalmente a quienes el autor quería lanzar un "salvavidas". Tanto es así que posteriormente revisó sus postulados y abandonó muchas de las posiciones jacobinas que en forma precipitada y pasional llegó a sostener en su polémico artículo. Por desgracia la teoría ya estaba lanzada y era imposible volver atrás. Ello hace su crítica no sólo procedente sino necesaria. El siguiente texto -que corresponde al Capítulo 6 del libro de Amílcar G. Romero "¿Vamos al cine?", que Ed. Quimantú publicará próximamente- la asume con rigor y autoridad. Romero, 29 años, argentino, normalista, ejerció la crítica cinematográfica en la revista "Hoy en la cultura" (clausurada por Onganía). Además es autor de relatos y monografías y corresponsal de "El escarabajo de oro" en nuestro país.

EL ARTE, ESE LUJO BURGUES

"Hoy en día un cine perfecto -técnica y artísticamente logrado- es casi siempre un cine reaccionario", anatemizó Julio García Espinoza desde la revista "Cine cubano". Es que desde hace algunos años, las limitaciones, los cercos cerrados, el manejo del cine como medio de difusión de masas, han llevado a no pocos jóvenes realizadores, radicalizados políticamente, a practicar y definir crítica y teóricamente lo que se ha bautizado con el nombre de Cine del Tercer Mundo o Cine de Liberación.

Nada de esperar a que cambien las estructuras caducas. Nada de caer en las trampas de un arte perfeccionista, absoluto, universalista, cuyas banderas enarbola, esgrime y defiende la clase explotadora. Nada de recrear la realidad, de buscar argumentalmente una síntesis, una forma de expresar un momento, de ir concibiendo a través de instantes parciales y absolutos a la vez -es decir, a través de una obra- el testimonio de una época.

No. Eso ya se acabó: es historia antigua.

Latinoamérica, durante estos últimos años, ha estado en violencia. Sierra Maestra, Nancazú, los montes de Venezuela y Colombia, los Andes peruanos. El "Che", Ca-

milo Torres, Javier Heraud, Hugo Blanco, Liber Arce, los Tupamaros. Secuestros y canjes. Ajusticiamientos. Pelea frontal. Europa, remolona y acostumbrada a ser eje y punto de atención, ha vuelto los ojos hacia ese continente desconocido que de vez en cuando paría alguno que otro ser notable, quien, sin otro remedio, iba y se instalaba en alguno de sus centros. Claro, París casi siempre.

Ya no.

Represiones brutales; alzamientos masivos y espontáneos; huelgas generales; tomas de fábricas, algunas expropiaciones; motines estudiantiles; guerrillas urbanas y rurales. Ahora es América la noticia de todos los días. En algunos países más, en otros menos, pero es la América toda la que se ha convulsionado. Y la agudización de la lucha ha traído aparejada una drástica, exacerbada radicalización ideológica.

Estamos en guerra.

Se cita a Fanon: "Todo espectador es un traidor".

"La poesía está en la calle", profetizaba una leyenda escrita en un muro durante el famoso mayo de París.

Los jóvenes realizadores sostienen que ya no es necesario recurrir a la actuación, a la recreación de situaciones dramáticas o trágicas

desde el momento en que en las calles, con las masas volcadas en ellas, a cascotazos y a palos con las fuerzas de la represión, se ha levantado el escenario de la historia de nuestros días. Allí está la realidad. Esa es la realidad.

Entonces se señala que lo que hay que hacer es filmar, mostrar, testimoniar directamente esas luchas. "Un cine, por ejemplo -dice García Espinoza- que denuncie a los que luchan los pasos perdidos de un esbirro que hay que ajusticiar", un cine "que exige sobre todo mostrar el proceso de los problemas". "Es decir, lo contrario a un cine que se dedique fundamentalmente a celebrar los resultados", ya que "mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio sin emitir el fallo".

En una palabra, lo que él llama "cine imperfecto";

Veamos de qué se trata.

¿ARISTOCRACIA DE LA CONCIENCIA?

Ahora bien: ¿dirigido a quién ese cine imperfecto, de denuncia, que muestra el proceso de los problemas y los somete a juicio sin emitir fallo? "La denuncia sirve como información, como testimonio, como un arma más de combate para los que luchan". Una denuncia muy distinta a la que "está concebida para que nos compadezcan y tomen conciencia los que no luchan". Es decir, "lo contrario de un cine autosuficiente y contemplativo", "lo contrario de un cine que ilustra bellamente las ideas o conceptos que ya poseemos": "La actitud narcisista no tiene nada que ver con los que luchan", se enoja.

Indudablemente, García Espinoza en su artículo representa la posición más extrema dentro de esta nueva tendencia. Por eso la tomamos en cuenta. En ella afloran los problemas fundamentales que están en cuestión, tales como la utilidad o inutilidad del arte, su vigencia o su desaparición en el socialismo, etc... Desde luego, no todos los jóvenes comparten, teórica o prácticamente, esta posición. La gran mayoría adjudica a la denuncia directa, testimonial, la posibilidad de la difusión y agitación política, la posibilidad de abrir un medio, un vínculo que permita terminar de despertar a los que vienen ya sintiendo los rumores, los estremecimientos de una sociedad en crisis.

Y esto, tanto en la concepción de García Espinoza como en la de otros, obliga a plantear una serie de cuestiones. Es cierto que este tipo de cine, en su aparición y razón de ser, surge como necesario, producto de una circunstancia y de un momento político. Sin embargo pretender, a partir de estos lineamientos, una nueva estética y un nuevo sentido del arte, contrapuesto a lo que despectivamente se llama arte tradicional, o la desaparición e inutilidad del arte a secas ("el arte va a desaparecer en el todo", diagnostica García Espinoza) es una aventura aún sin fundamentos sólidos. Pero hay algo que también es cierto y que el marxismo no ha abordado si no en forma indirecta, con resultados diversos: ¿Tiene razón de ser el arte, tal como se lo ha concebido y practicado hasta ahora, esa "máxima fiesta que el hombre puede darse a sí mismo", como decía Marx, en un mundo donde hayan desaparecido los antagonismos de clase? .

Las respuestas, por ahora, en gran medida, son expresiones de deseos o están sujetas a necesidades políticas inmediatas. El Cine de Liberación sin ir más lejos es una de ellas. Trataremos de ver por qué. Dadas las condiciones políticas imperantes, la difusión de este nuevo tipo de cine es, de hecho, limitada y limitativa. Aspecto que se agudiza en la concepción de García Espinoza quien propone, encima, un cine "sólo para los que luchan". Al resto, como no los menciona, se supone que los deja ir por el agujero de la bañera y que Dios los ayude.

TESTIMONIO Y NATURALISMO

Eso por un lado. Por otro, sus fundamentos teóricos contienen deseos abstractos, dado que si bien su proposición se reduce a mostrar el proceso de los problemas políticos inmediatos, sometiéndolos a juicio sin emitir fallo (?), también se agrega que "mostrar un proceso no es precisamente analizarlo". Para García Espinoza, "analizar, en el sentido tradicional de la palabra, implica siempre un juicio previo, cerrado". Ello es lo que conduce a "mostrar el problema (no su proceso) impregnado de juicios que generan a priori el propio análisis", con lo cual se bloquean de "atemano las posibilidades de análisis del interlocutor". Es posible. Lo que él propone, en cambio, es "mostrar el proceso de un problema". ¿Cómo? Sencillo: sometiéndolo a juicio sin emitir fallo. Y como no encuentra un ejemplo práctico en el terreno del cine, se refugia en el periodismo, en ese "periodismo que consiste en dar las noticias pero valorizándolas mediante el montaje o la compaginación del periódico". "Mostrar el proceso de un problema es como mostrar el desarrollo propio de la noticia, sin el comentario", donde lo único "subjetivo es la selección del problema, condicionada por el interés del destinatario, que es el sujeto".

Un poco complicado. Aquí hay algo bastante parecido a una terrible confusión de niveles. Y lo peligroso de las proposiciones teóricas y de su discusión al mismo nivel es caer en las elucubraciones, en los vericuetos abstractos de las posibilidades posibles. Todavía más si encima el autor, que a la vez es realizador de cine, en ningún momento pone sobre la mesa ejemplos prácticos y se escapa, en cambio, por el lado de fenómenos afines o similares.

Así y todo, en este planteo hay varias cosas a cuestionar. Dejemos de lado la teoría del cine imperfecto, ya que ni siquiera es original: opera por contraposición. Quizás no sea sino un razonable enojo contra lo que él —sin delimitaciones— llama "lo perfecto". Una simple forma de decir no a lo que otros han dicho sí.

Vayamos, mejor, a las proposiciones. García Espinoza exige dejar de lado el viejo criterio del análisis y, junto con él, los juicios previos. Bueno. Pero no por el hecho de desecharlo lo burgués como categoría se llega a poseer la virtud de mostrar

un proceso con total inocencia, aséptica e inmaculadamente. Todo acto humano tiene una motivación y un significado; los actos gratuitos sólo existen en la literatura de Gide; luego, el criterio que precede y orienta, en forma consciente o no, una elección o una forma de acción es la ideología. Por allí estaría, sospechamos, "lo subjetivo" que señala la García Espinoza, pero que sólo operaría en la elección del problema. Después, por lo que parece, la virginidad y la objetividad total.

Además, como si fuera poco, por escapar prejuiciosamente a esa posibilidad de subjetivismo, condiciona la selección del problema "al interés del destinatario, que es el sujeto". En buen romance, se arroga el derecho a saber —o dejar hacerse saber, eso tampoco lo dice— qué es lo que le interesa al destinatario. ¿En qué criterio se basa para asegurar, tan indirectamente, que sus necesidades son las necesidades? No aplica la dialéctica: no se sabe si él a la vez también es destinatario y si es así, cómo averigua qué es lo mejor que se debe mostrar o si, por el contrario, se presume receptor de necesidades ajenas. Este último planteo es algo peligroso, ya que por un atajo se vuelve a caer en esa concepción reaccionaria del artista como elegido, como portavoz de las necesidades colectivas y todo parece indicar que García Espinoza no tiene intención alguna de caminar en ese sentido.

FIDELIDAD VERSUS SINTESIS

Para García Espinoza "mostrar un problema no es precisamente analizarlo". El análisis, como método, es la descomposición de un fenómeno en sus partes constitutivas. Lo contrario es la síntesis, el total, el proceso en su conjunto. Bien. ¿Cómo filmar esto? La cámara es arbitraria, parcial. ¿Recurrimos entonces, siguiendo a Pasolini, al plano-secuencia, esa forma cuasi naturalista de mostrar la realidad? ¿Ponemos la cámara acá, apretamos el obturador y vemos qué pasa? No. Hay un criterio subjetivo previo, la selección del problema a mostrar, y un criterio en la manera de mostrar, ya que se nos habla, aunque sea figuradamente de montaje y compaginación. En buen romance, no se trata de una muestra tan abstractamente abierta, no condicionante, que libre al espectador a su estricto criterio. Para mayor confusión antes se nos ha dicho que mostrar el proceso de un problema es someterlo a juicio (pero sin emitir fallo) y que serechaza el análisis porque implica un juicio previo. Por momentos todo esto da la impresión de alguien que se ha metido en camisas de once varas. Que por rechazar algo que utiliza el enemigo político, de clase, se cae en lo mismo, pero sin enunciarlo. Parece existir miedo de aceptar que siempre detrás de la "perfección técnica y artística" que se rechaza, o de la "imperfección" que se pregona, hay un criterio y una técnica deliberada, una concepción, una ideología que también emite su fallo. La selección, la compaginación, el montaje, son formas de parcializar la realidad, de manipularla en busca de una síntesis significativa. La validez del fallo, por lo tanto, va a estar en el rigor, en el acierto con que se juzgue esa realidad, dialécticamente, en su desarrollo, en su validez futura. Estará en el sentido que se le dé, explícito o no, dado que todo momento es, a la vez que el producto dialéctico del anterior, la tesis del que sobreviene y así sucesivamente.

La imposibilidad de captar mecánicamente (cinematográficamente) la totalidad de un proceso que sucede e interesa, como es nuestra agitada realidad cotidiana, obliga a un criterio de selección para mostrarla, a una toma de posición abierta o cerrada, sectaria o flexible. Implica una manera de ver, de concebir el mundo. Luego, implica un

riesgo: el de equivocarse, nada menos. El materialismo histórico, desde el cual parece hablar García Espinoza, no es un molde donde se encaja la realidad, sino un método, un instrumento, para conocerla y transformarla.

A este cine —se nos anuncia— no le interesa "encontrar la calidad". Lo que importa en el "artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hacer para saltar la barrera de un interlocutor culto y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?" Bueno, aquí el galimatías es mayúsculo. No se sabe por dónde empezar o desenredar la galleta. Rechazar la calidad para encontrar la respuesta del artista es un contrasentido, otra vuelta de tuerca y una mirada al espejo del narcisismo, pero de reojo, procurando que nadie se dé cuenta. Que se rechace la calidad para plantearse la problemática de cómo saltar la barrera del público "culto", cuando lo que se busca es hacer un cine de denuncia sólo para los que luchan, no sólo lleva a una confusión mayor sino a preguntarse, honestamente, si los que luchan vienen del público "culto", ya que ahí pareciera estar el problema.

Bueno: ¿para qué saltar esa dichosa barrera? El "cine imperfecto" debe interesarse "no por una nueva poética": "su objetivo esencial es desaparecer como nueva poética". Porque "ya no se trata de sustituir una escuela por otra, un ismo por otro, una poesía por una anti-poesía, sino de que efectivamente lleguen a surgir mil flores distintas" (?). La negación de la negación. Resultado: mostrar los procesos desde la imperfección. Es decir, la nada. Pero no, no exageremos: quedan las "mil flores distintas". Ya no más las cien flores que pregonaba Mao, sino mil, diez veces más flores que antes.

Sin llegar a jugar con las palabras, más bien por el contrario, por apreciarlas y valorarlas, hubiera sido más razonable, desde el punto de vista de la imperfección, elegir otro ejemplo y no el de las flores.

Estamos en presencia de un nuevo culto: el de lo imperfecto. No es necesario aclarar el concepto: ya sabemos qué es lo perfecto. Perfecto es lo de antes, todo lo que le gustaba al enemigo. Si esta lógica se aplicara con todo rigor, habría que botar más de medio planeta a un basurero. Aunque el autor asegure que no está tratando de inventar una nueva poética, una variante de lo que considera caduco, muerto y reaccionario, su criterio de la imperfección no es sino la otra cara de la moneda que desprecia como símbolo. Sin querer cayó en una trampa tan antigua como el caracol: calcar lo hecho, pero en negativo. Y lo que es más peligroso, ocultando prejuicios. Repudia al artista como juez y al intelectual como pope (en lo que estamos de acuerdo), pero por agarrar el fantasma de la cadena se le escapa la sábana: el artista revolucionario que él supone (y desde el cual, sin duda, habla) rechaza, como acto consciente, lo que posee y le quema en las manos: la posibilidad de la perfección (el artista debe saltar a su público culto, que es el que condiciona la calidad —qué asco— de su obra), el privilegio de tener (por origen de clase o por acceso) las técnicas y los medios para recrear la perfección o buscarla, la posibilidad de expresar en un momento histórico aquello que, siendo único y particular, tiene en su seno el germen de lo colectivo y universal. "Cuenta cómo es tu aldea; contarás cómo es el universo" (Chejov). Pero esto ya son trastos viejos. En nombre de las mayorías populares, el autor propone el espontaneísmo, la imperfección, la falta de calidad, el tartamudeo del pensamiento como nueva forma de comunicación, todo esto como reflejo de un mundo que se viene abajo para hacer uno nuevo y mejor. Lo mejor, lo hermoso, lo que antes era patrimonio de los explotadores, de los que nos esclavizaron y nos quitaron esa posibilidad, precisamente por eso, ahora no puede ser patrimonio de todos.

El viejo Marx, admirador de Goethe y de los clásicos, desde su tumba sonríe no sin cierta beatitud y tristeza.

El Cine de Liberación o del Tercer Mundo, de todas formas, es ya un hecho incontrastable, y por lo general ha procurado estar bastante lejos de la "imperfección". Ha surgido como respuesta ante imposibilidades del sistema capitalista, como respuesta a ciertas necesidades latentes y como un intento de apertura hacia nuevas expresiones. Pero sus limitaciones también son reales. La falta de medios, tanto de producción como técnicos, determina un cine que también ve reducidas sus posibilidades de efecto y repercusión.

A esto, además, hay que agregar su limitación mayor. Salvo naciones aisladas en Latinoamérica, como Chile y Uruguay, donde a sido posible ver muestras públicas, y en Europa, en el resto de los países, donde están sus destinatarios reales y potenciales, debido a las celosas medidas de seguridad que rodean las exhibiciones clandestinas, el auditorio se restringe a activistas, militantes y simpatizantes. Es decir, cuantitativamente, una minoría. Y lo que es más, una minoría que no descubre en él nada nuevo sino que sólo refuerza y a veces repasa lo que ya sabe. El criterio de arranque para este tipo de cine fue apuntar hacia otro público: hacia el más sacudido, hacia aquel que hay que conquistar, hacia aquel que puede reconocerse a sí mismo y encontrar allí la posibilidad de canalizarse, de incorporarse, lúcidamente, a las luchas por la liberación.

Pero, desgraciadamente, por lo apuntado antes, precisamente ése es el público que ha quedado afuera.

Dentro de estas contradicciones, con estas limitaciones, es como ha surgido este nuevo fenómeno en la historia del cine. Y si bien se puede estar de acuerdo con algunas de sus formulaciones teóricas y con otras que se desprenden de su propio contexto, no por eso se puede negar que allí es donde están encontrando cabida y posibilidades concretas muchas aspiraciones, sobre todo entre quienes por razones ideológicas o políticas no pueden hacerlo en el gran cine.

Como fenómeno, por lo tanto, es una respuesta lógica, un nuevo camino que se abre a la exploración. Discutirlo, sostenerlo o atacarlo como si se tratara de una verdad desde aquí para siempre sería creer, tácitamente, que la historia junto con el cine se va a detener o ya se detuvo. Que va a suceder lo contrario es obvio y un poco tonto destacarlo. En todos los actos creativos del hombre —y no sólo tomando por acto creativo la producción de una obra de arte— hay una secreta confianza de perdurabilidad, una contradictoria noción de infinitud como contrapartida a su natural condición de ser finito. En cada uno de los actos humanos hay un germen de inmortalidad. Pero en cada acto que se realiza también muere algo: ha sucedido algo, un suceso queda atrás y es imposible detenerse a venerarlo a riesgo de condenarnos a la pasividad, a la inacción de vivir de rodillas.

El arte es un acto más. Comparte, como cualquiera, esas dos proyecciones. En toda obra hay un grado absoluto, pero nunca el absoluto en su totalidad. Pero es en este obstinado intento de lograr lo perfecto absoluto donde históricamente se van dando los pasos hacia la perfección, agregando "algunos" al todo, a un todo que hipotéticamente va a ser tal el día en que la quietud supla al movimiento. Ese día habría que trazar la raya, realizar la suma y sacar el resultado. Y esto, por suerte para los que somos más y desgracia para los menos, está lejos de suceder (liberación de átomos mediante). Como escribiera Leopoldo Marechal: "Un zorzal de llanura me dijo en hora: siéntate en el umbral de tu casa y verás pasar el cadáver de la última Estética". A lo cual agregaba: "Y ahora vayamos al combate".

notas sobre robert mulligan

I

En materias relacionadas con el cine también suelen cometerse injusticias. Ellas se producen tanto por omisión como por exageración. Existen los grandes realizadores y está bien que se hable de ellos, que se discutan sus filmes, que se valoren sus tesis centrales. Existen, igualmente, los no tan grandes. También es positivo que su obra sea reseñada. Pero todavía quedan dos categorías: los publicitados sin merecimientos y los olvidados. Con respecto a los primeros, que cada uno cargue con sus pecados. A los segundos habría que comenzar a reivindicarlos.

En las líneas siguientes nos proponemos hacer algunas notas sobre un olvidado químicamente puro: Robert Mulligan.

II

El nombre de Mulligan aparece cuando entra en escena aquella generación de cineastas norteamericanos conocida como "la de la Televisión" o "la de 1955". Allí se alinearon, entre otros, Stanley Kubrick, Delbert Mann, Martin Ritt, John Frankenheimer, Sidney Lumet, etc.; todos directores que comenzaron su labor renovadora apuntando, de una manera fresca y diferente, en contra de los vicios de la sociedad capitalista, con un estilo profundamente ligado a ciertas formas no sofisticadas de realismo social. Estaban todos en el umbral de los treinta años, decían aborrecer las tácticas de Hollywood (aunque después ninguno se libró de ellas), y se sentían comprometidos con valores humanistas de corte clásico.

Robert Mulligan fue el menos estridente de todos. El más silencioso.

Portada del libro en que se basó "La taberna de las ilusiones" de Robert Mulligan.



GARSON KANIN

author of BLOW UP & STORM

The Rat
Patrol



A novel based on the
gay and witty motion picture
starring

TONY CURTIS and DEBBIE REYNOLDS.
A PERLBERG-SEATON PRODUCTION
released by Paramount Pictures
in Technicolor®

Hoy, está en los 47 años. Nació en Nueva York, ciudad que le ha servido más de una vez para ubicar geográficamente a sus melodramas en sordina. Hijo de un policía, estudió en seminarios. Durante la Segunda Guerra Mundial, se alistó en la Armada. Terminado el conflicto, trabajó como periodista (para "The New York Times") y, luego, pasó a NBC donde adaptó y tradujo a la TV tanto textos clásicos como modernos. En 1957, sorprende a la crítica al hacer su primer filme: "Venciendo al Miedo". Desde ese momento su filmografía empieza a crecer y hoy, según nuestros antecedentes, está redondeada en trece películas.

III

En los últimos meses se han estrenado en nuestro medio las dos últimas películas de Mulligan: *La busca de la felicidad* y *Hubo una vez un verano*.

Ambas son exponentes legítimas de su forma de encarar el cine y dan cuenta de una madurez ganada a fuerza de pudor, talento real pero levemente imperceptible e "independencia de toda moda" según la expresión del crítico argentino Edgardo Cozarinsky.

Estos dos filmes, por otra parte, se esfuerzan en demostrar, en la tradición del cine americano clásico, que el cine es, antes que nada, una posibilidad para construir un discurso moral, que el cine es una mirada personal dirigida a los hombres y a las cosas.

Tanto *La busca de la felicidad* como *Hubo una vez un verano*, juegan la carta de la reflexión global exenta de todo sociologismo y de toda argumentación psicológica para quedarse con una esencial preocupación por la constitución de los hechos y por la presencia humana. Es difícil encontrarse, en estos tiempos, con alguien que vuelva su mirada hacia los fundamentos primeros de la realidad y encuentre allí las claves de la espiritualidad.

IV

La busca de la felicidad es, probablemente, uno de los filmes más individualistas de los últimos tiempos. Individualista en el sentido de que adopta como filosofía aquella concepción de David Henry Thoreau según la cual la felicidad colectiva es producto de la capacidad de liberación personal que cada uno tiene. Y la liberación no está

ligada al compromiso con los otros, sino al compromiso con uno mismo que, una vez adoptado, hasta sus últimas consecuencias, repercute positivamente en los demás. La revolución no es social. Es, estrictamente, un asunto personal.

Por ello cuando William, un universitario en permanente estado de interrogación consigo mismo, decide abandonar Estados Unidos no lo hace para huir sino, sencillamente, para encontrar un nuevo ambiente que le permita llegar a conquistar su verdad. Donde está no lo puede hacer: tendría que derribar todas las estructuras y asumir una posición revolucionaria externa. Pero no quiere asumirla. Prefiere los cuarenta días en el desierto.

Para su aventura conquista a Jane, comprometida, como él lo fuera antes, con las cuestiones sociales. Ella intuye por amor lo que no alcanza a comprender por la razón. Y vuelve a plantearse, así, la idea de la pareja-construcción de una nueva clase de relaciones humanas (nueva sociedad) tan cara a la mayoría de los primitivos americanos como Ford.

Una delicada fotografía de D. Kratina baña de tonos dorados este poema sobre la liberación que tan furiosamente renuncia a copiar los slogans de turno (en la línea de *Busco Mi Destino*) sobre el tema.

V

En *Hubo una vez un verano*, Mulligan medita sobre la adolescencia con un aliento demitificador que ya se lo quisieran otros con más ínfulas y menos sensibilidad.

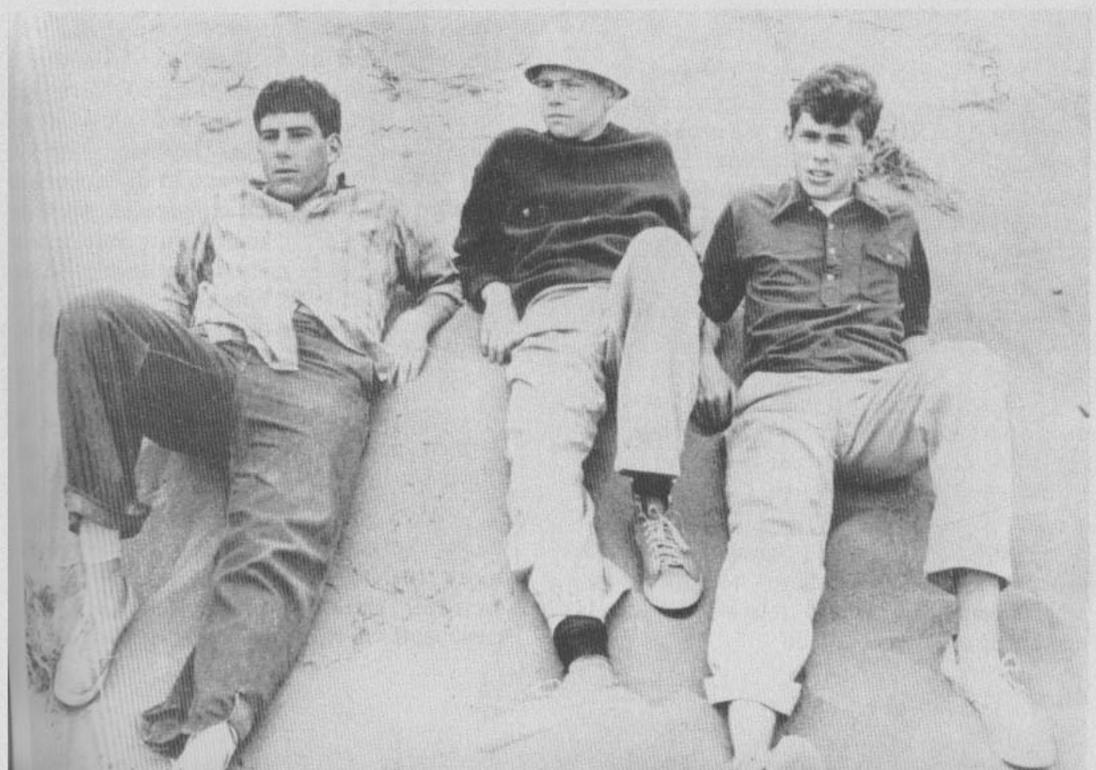
El tono, otra vez en Mulligan, es la clave mayor. Mulligan juega, permanentemente, con atmósferas, estados anímicos, luces moribundas, oscuridades leves. Medio tono para todo. Algo que está presente y se hace liviano. Lejanía y proximidad son dos realidades con las cuales va hilvanando universos de dinámica menor.

Toda esta estructura se ajusta al retrato de un adolescente, Hermie, que descubre el amor a través de Dorothy, mayor que él, rompiendo con la inocencia infantil y aceptando esa otra forma de inocencia, más dolorosa, que es la madurez. No en vano el encuentro del amor se plasma en medio del dolor de Dorothy, producto del anuncio de la muerte de su esposo.

En el verano de 1942 Hermie va a quedar marcado para siempre. Sobre todo, por la



"Hubo una vez un verano".



nostalgia. Por la pérdida de Dorothy que nunca más volverá a asomarse a su vida. Cumplió su papel. Echó raíces. Y se hizo invisible. La adultez de Hermie será sólo una larga consecuencia del misterio de Dorothy.

El pudor de Mulligan tal vez nunca antes había campeado con tanta libertad. Con Dorothy-gracia y con Hermie-vida, realiza un ensamble perfecto en donde lo íntimo aflora con timidez para conservar el tinte natural de unos sentimientos que van creciendo con pausada solemnidad, en un paisaje que se hace áspero y tierno a medida que las cosas caminan y el calor del alma se torna denso.

Hubo una vez un verano, o la importancia de convertir la vulgaridad natural de Hermie en amor (Dorothy). ¿En el reino de la Gracia no ocurre lo mismo?

VI

Hemos hablado de la Gracia, principio rector de toda religiosidad. Mulligan, nos parece, es uno de los cineastas contemporáneos que en forma más vital ha planteado las condiciones necesarias para hacer un cine verdaderamente religioso.

Entendemos por religioso, en esta ocasión, más que un conjunto de creencias, una determinada manera "de estar en el mundo". Indirectamente, todo el cine de Mulligan tiene acentos religiosos. Directamente, sólo un filme suyo, *Laberinto Trágico*, ha planteado temas propios de la preocupación religiosa.

Ya decíamos: una manera de estar en el mundo. Una manera de explicárselo. Si Bergman ataca con precisión los problemas de la salvación, Ford los de la caridad, Hitchcock los de la redención y Bresson los del bien y el mal, Mulligan, más modesto, prefiere volcarse a escudriñar los de la vocación. En *Laberinto Trágico* la tesis es clara. Resulta igualmente nítida en *Luz de esperanza* y *La busca de la felicidad*. También en *Matar un ruiseñor*.

La religiosidad del cine de Mulligan viene dada por añadidura. Es lo que se agrega al conflicto. Es lo que se puede leer entre líneas. Es una cuestión de atmósfera. Que se siente en la piel.

No hay ni moralina (¡salvenos Dios de los moralistas!) ni panfleto teológico. Es, sencillamente, un asunto relacionado con la manera de estar en el mundo.

VII

Puede que espantemos a los traficantes de "lo moderno" y a los beatos del sentimentalismo al decir que el cine de Mulligan es una permanente reafirmación del amor.

La Taberna de las ilusiones y *Desliz de una noche*, son de las películas que mejor han estampado las angustias de los amantes contemporáneos. Filmes esencialmente anti-románticos (como también lo es *Hubo una vez un verano*), cargados de una ternura que rechaza lo dulzón y se regula por la presencia de lo físico, de lo corpóreo.

El amor mulliganiano es libertad aceptada. Movimiento convergente hacia el otro, dolor, pero también alegría. Una alegría secreta, que estalla intermitentemente.

Los amantes de *La taberna de las ilusiones*, pobres, desplazados, luchando por la vida, con vocación por la música más allá de la esperanza de ejecutarla algún día con dignidad; los oscuros amantes de *Desliz de una noche*, con dificultades para entender que se aman (en ambas películas un Nueva York otoñal, de barrios bajos, domingos vacíos y desperdicios, juega un rol decisivo) y también los protagonistas de *El Incorregible*, harapientos en sus pasiones hasta la ternura, resultan buenos botones de muestra de un mundo fracasado que se salva por obra del encuentro y del descubrimiento personal. Soledad compartida es la Mulligan.

El amor camina entre los escombros. Como en Graham Greene. Aquí no hay héroes. Los personajes de Mulligan son humildes. El orgullo de que se revisten les sirve para combatir la soberbia. El amor no los destruye nunca. Siempre los salva. Un buen ejemplo de esta visión del amor humano lo da la abuela de William en *La busca de la felicidad*. Aparentemente implacable, aparentemente dura, aparentemente racista, es capaz de perdonar, de ceder, de confiar toda su fortuna en el criado negro.

VIII

En buena medida, los realizadores se definen por el tratamiento que dan en sus filmes a la mujer.

Von Sternberg, la convirtió en mito. Losey, la destruye. Hawks, la convierte en bicho maravilloso. Cukor, la ama hasta la saciedad. Antonioni, la petrifica con neurosis enajenantes. Ford la hace reina de la cocina y le

J. L. CORP.



"Deslíz de una noche".

pone delantal blanco. Hitchcock la presenta como un témpano y luego la derrite. Vadim, la erotiza. Minelli, no puede prescindir de ella. Donen, la hace música. Fellini, la ama con temor.

Mulligan la convierte en compañera. No la rebaja, no la eleva. La pone a la altura de la mirada del hombre.

Debbie Reynolds, (*La taberna de las ilusiones*), Eva Marie Saint, (*La noche de la emboscada*) y Barbara Hershey (*La busca de la felicidad*), son prototipos de la digna mujer mulliganiana. Apacible hasta donde puede, sobria, extrañamente lúcida, la mujer en Mulligan reconforta al hombre, lo apoya, no pide su posesión ni pretende humillarlo. El resumen de estos rasgos lo da Jennifer O'Neill -Dorothy, cuando tiende la mano a Hermie y le da la categoría de hombre. Maravillosa meditación sobre la igualdad de los amantes.

Rara vez Mulligan se preocupa de la mujer profesional. Pero cuando lo hace (la estrella de cine en *Intimidades de una adolescente*, la pedagoga en *Luz de esperanza*) sabe bucear en sus personalidades con una profundidad admirable.

Las fervorosas adherentes a los movimientos de liberación de la mujer (parece que son cada día más) debieran detenerse en la obra de Mulligan para encontrar la pista de la libertad que sienten perdida. ¿Reinas? Nada de eso. Tan sólo mujeres-compañeras, hijas de la costilla, pero también de su propia e íntima realidad. Amantes llenas de dulzura, libres.

IX

Las preocupaciones sociales de Mulligan quedan reducidas a las relaciones personales. Cineasta liberal, sin efectos de ninguna especie.

Lo social viene dado como por el rumor del mar. Está presente, pero de una forma elíptica. A veces el rumor es muy débil como en *Hubo una vez un verano*, que, incluso, no tolera ni siquiera el marco familiar.

Puede pensarse, por ejemplo, en *Desliz de una noche* y en *Luz de esperanza* como hitos marcados para averiguar la posición de Mulligan frente a las cuestiones sociales. En la primera, a más de algún exegeta del cine social le podrá parecer ver un documental sobre el aborto y de cómo se inserta éste en una estructura capitalista de poder (la sociedad americana). De la segunda, se podría deducir una nueva crítica al mismo sistema socio-económico vía la puesta

en tela de juicio del aparato educacional tradicional.

Pero las intenciones de Mulligan son otras. En *Desliz de una noche* se trata de analizar "cómo" una pareja enfrenta una situación o hecho concreto: el aborto. Lo otro, la crítica social, está, cuando más, implícita. Lo mismo sucede con la profesora de *Luz de esperanza*: "cómo" resuelve ella sus problemas dentro de los rigores de una pedagogía nefasta. El ataque al sistema educacional americano, viene por añadidura, más como consecuencia de la inteligencia de Mulligan para plantear las cosas, que de su intencionalidad expresa.

Con todo, el interés social de los filmes de Mulligan es evidente. Como cuadros de costumbres contemporáneas, dejan un sabor de verdad ineludible y abren perspectivas bastante contundentes de aproximación sociológica.

X

Mulligan ha hecho diferentes tipos de películas. Su incursión en el terreno de la comedia ligera dió como resultado un relato humorístico bastante aceptable (*El Gran Impostor*) y su filme más débil: *Tuya en Septiembre*.

Un western de cámara, casi geométrico, taciturno, se incorporó a su filmografía en 1970: *La Noche de la Emboscada*. Las reglas del más noble de los géneros cinematográficos, las manejó con precisión, invocando a contenidas tensiones y a lirismos crepusculares.

Pero ha sido en el melodrama agríndice donde Mulligan ha dejado la huellas de su personalidad. En esta área se mueve con una sabiduría superior, sin esquemas preconcebidos de suerte que cada una de sus películas son siempre una especie de aventura con incógnitas, un eterno comienzo. Por eso cuando se ha apartado de esta línea de trabajo y ha decidido acentuar los tintes melodramáticos para arribar a la configuración de tragedias cotidianas o metafísicas los resultados han sido los más pobres de su obra: *Matar un Ruiseñor* y *Laberinto Trágico*.

En el melodrama intimista, en el entrecruce de comedia y lágrimas, Mulligan encuentra la justificación de su cine y de su visión del mundo. Se trata de una exploración de los sentimientos básicos ejecutada con una inconfundible dosis de ironía, con un manifiesto escepticismo, con una actitud de fino estoicismo.



Michael Sarrazin en "La busca de la felicidad"

Las posiciones éticas de Mulligan están fuertemente ligadas a las características de su cine. De ahí la identificación total entre una moral decantada, y una estética puesta al servicio de valores objetivos. La teoría de la puesta en escena, o la eliminación de las diferencias entre el fondo y la forma, se plasma cabalmente en un cine de la transparencia, hoy tan mirado en menos por aquellos sectores de la crítica proclives a aceptar docilmente los asaltos de los diferentes estructuralismos.

XI

Las rápidas notas anteriores no dan cuenta de un cineasta mayor.

Mulligan, es preciso reconocerlo, pertene-

ce a aquella categoría de realizadores de la segunda fila. Pero, claro, en la segunda fila hay grados y Mulligan debe ser ubicado en la primera línea. Sin dudas.

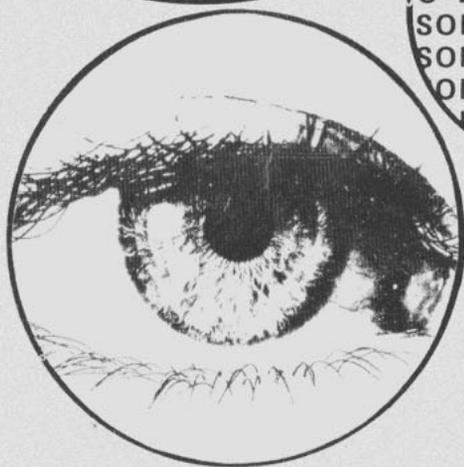
El cine de Mulligan nos interesa, fundamentalmente, por su limpieza, por su rigor artesanal y porque entiende la imagen no como una cuestión de técnica, sino de espíritu.

Poco emparentado con los tropicalismos cinematográficos en boga, el cine de este newyorkino melancólico reproduce las matrices primarias de un arte hoy demasiado ocupado en asumir la responsabilidad de administrar, a cualquier precio, extravagancias y delirios.

H. Balic M.

filmografía de robert mulligan

- | | |
|--|---|
| 1957: Venciendo al Miedo (Fear Strikes Out). Anthony Perkins y Karl Malden. | 1965: Intimidades de una Adolescente (Inside Daisy Clover). Natalie Wood. |
| 1960: La Taberna de las Ilusiones (The Rat Race). Tony Curtis y Debbie Reynolds. | 1966: Luz de Esperanza (Up The Down Staircase). Sandy Dennis. |
| 1961: El Gran Impostor (The Great Impostor). Tony Curtis. | 1968: La noche de la emboscada (The Stalking Moon). Gregory Peck y Eva Marie Saint. |
| 1961: Tuya en Septiembre (Come September). Gina Lollobrigida y Rock Hudson. | 1970: La Busca de la Felicidad (The Pursuit of Happiness). Michael Sarrazin y Barbara Hershey. |
| 1962: Laberinto Trágico (The Spiral Road). Rock Hudson y Burl Ives. | 1971: Hubo una vez un Verano (Summer of 42). Jennifer O'Neill y Gary Grimes. |
| 1962: Matar un Ruiseñor (To Kill a Mockingbird). Gregory Peck y Mary Badham. | Nota: Es muy probable que la presente filmografía tenga algunos vacíos. En todo caso, los precedentes títulos de la obra cinematográfica de Mulligan son los que se han presentado en nuestro país y han sido cotejados con las pocas filmografías que sobre el realizador newyorkino se han establecido. |
| 1963: Desliz de una Noche (Love With the proper Stranger). Natalie Wood y Steve McQueen. | |
| 1964: El Incorregible (Baby the Rain Must Fall). Steve McQueen y Lee Remick. | |



Si hay terreno peligroso ese justamente es el de la crítica cinematográfica. Un artículo que publicamos en la edición anterior daba cuenta del nivel en que ella se encuentra actualmente entre nosotros, demostrando que además de peligroso el periodismo cinematográfico local es un tanto sórdido. En la siguiente colaboración que publicamos, Carlos Ossa se pregunta sobre los factores que han determinado esta situación. Ossa, crítico, periodista y escritor, 37 años, es autor de "Historia del cine chileno" y de un ensayo publicado en la obra colectiva "La cultura en la vía chilena del socialismo". Cuentos suyos se han publicado en antologías editadas en Santiago, Buenos Aires y La Habana y próximamente aparecerá "Por favor, no me hable más de Antonioni", libro de relatos que obtuvo mención en el concurso Casa de las Américas de 1970.

Decía Charles Peguy, ese escritor católico algo olvidado, que siempre elegiría una conciencia perversa ante una habituada. El apotegma, desde luego, sólo tiene un valor instrumental: sirve para señalar cierta narcotización que se aprecia, *mutatis mutandis*, en un rubro muy específico de la crítica artística que se ejercita en Chile: la que tiene que ver directamente con el cine.

En el número anterior de *Primer Plano* se caracterizó con bastante pormenorización el estado actual de nuestra crítica cinematográfica. Hvalimir Balic concluyó que ésta en su conjunto era prácticamente inexistente, que diarios y revistas no le asignaban la más mínima importancia dentro del maremágnum de informaciones y noticias que desgranaban con cierta simplicidad infatigable.

Quisiéramos agregar algo más a lo dicho por Balic, pero desde un ángulo diferente. Creemos que el estado actual de la crítica de cine es consecuencia y reflejo del periodismo chileno en general; es decir, de las lamentables inepcias que se proyectan cotidianamente en la inmensa mayoría de las publicaciones nacionales (y decimos esto sin entrar en consideraciones ideológicas), en donde la imaginación parece decididamente proscrita, tal si se tratara de un flagelo execrable. Se postula, en la mayoría de los casos, un sólo tipo de lectura de la realidad; una lectura lineal, tradicional, como si el lector no tuviera derecho a ser tributario de un despliegue más intenso de inteligencia.

El periodismo chileno en los últimos años se ha deslizado por dos carriles inmodificables: el tradicionalismo acartonado y el sensacionalismo populista. En ambos casos aparece la "conciencia habituada" de la que hablaba Peguy; en las dos situaciones la imaginación está descartada. Pero hay algo más: la ninguna toma de conciencia de esas limitaciones, la inexistencia de

una crítica radical de los vicios en que se autoconsume el periodismo chileno.

Resulta, entonces, comprensible que la "crítica" cinematográfica sea pergeñada por individuos —salvo las excepciones anotadas por Balic y algunas otras— que no tienen ni la cultura ni los conocimientos adecuados, que podrían hacer gacetilla deportiva o crónica hípica con la misma *sans facon*; como decía Gerard de Nerval, "la ignorancia no se aprende". Y esto se establece porque se trata, en primer término, de halagar al lector, de hacerle digerible los temas llamados "obstrusos". Y entre esos temas está, naturalmente, el cine, que según el punto de vista más corriente no es más que un mero "entretimiento" o una especie de sedante dominical. Es habitual, por lo demás, que las notas que se escriben sobre algún estreno caigan en un maniqueísmo candoroso: es bueno o es malo. No hay alternativas, no hay valores parciales, no existe lo "específico cinematográfico", nadie hace referencia a la evolución o involución de un realizador. Eso queda para los "especialistas": un grupo de enfermos mentales que se preocupan de entelequias, de fórmulas más o menos químicas.

Es cierto que dentro del páramo hay gente que lucha o ha luchado por modificar esa situación, pero se ha encontrado, las más de las veces, con una incomprensión casi total o con el desprecio versallesco de los "responsables" de las publicaciones. El cine, que es la educación del ojo, sólo se conceptúa como una trivialidad que apenas merece insertarse en las majestuosas páginas de los medios de comunicación.

Por lo mismo que se puede decir, impunemente, cualquier cantidad de delirios en torno a una obra cinematográfica; así Bergman es "aburrido", charlatanesco o "reaccionario"; Visconti carece de "profundidad" o es metafísico (que en la semántica empleada por algu-

nos plumíferos viene a significar algo así como “desvinculado de la vida”) o Melville es apenas un director de “policiales”. Cuando se ejercita el disenso no se argumenta, sino que se adjetiva. Creemos que en ningún país del mundo Antonioni ha tenido tantos enemigos como entre los comentaristas cinematográficos chilenos. Y si no hubiera sido público y notorio que el realizar de *La notte* tenía amores con Mónica Vitti se lo habría motejado hasta de “homosexual”. Y esto no es un alarde de febril imaginación: es apenas una triste, melancólica constatación. Pocos, muy pocos, advirtieron en la obra de Antonioni una continuación cinematográfica de la excelente narrativa pavesiana; pocos se dieron cuenta de que *Il grido* (estrenado en Chile diez años después de su realización) era el más punzante relato de la alienación obrera, como *Il deserto rosso* era un magnífico esfuerzo por desmistificar el mundo industrial, en donde las relaciones humanas devenían oscuras y vacías, huera de todo contenido. La lista de trampas tendidas al lector podría ser interminable, como también es interminable la desinformación y la pereza mental de los comentaristas, para quienes muchas veces son más impresionantes las andanzas de la figura del *jet-set* internacional que los mordaces y categóricos punzazos que se patentizan, periódicamente, en los films de Buñuel contra las hipocresías burguesas; como también son más importantes los escotes de Taylor —tal como lo señaló Balic— que la sistematización de las turbulencias de la vida norteamericana que ejemplifica Arthur Penn (uno de los más grandes realizadores del mundo, según la modesta opinión de Bergman).

Todo eso, sin embargo, tiene algunas causas, causas que es imposible eludir si se quiere llegar un poco al fondo de la cuestión. El periodismo chileno consume sus esfuerzos entre la contingencia política —y en ese sentido aparece

nitidamente polarizado— y las especiosas preocupaciones por el escándalo policial; no se puede negar que muchas veces los hechos arrastran a esas situaciones, que la vida impone su juego, como diría algún tahir. Y esto alcanza una dimensión tan feroz que para los políticos y sus voceros (es decir, diarios, radios y revistas) ha tenido mucho más importancia que Neruda se haya comprado o no comprado un predio en Francia a que sea, indesmentiblemente, uno de los grandes poetas mundiales y que, de paso, haya obtenido el Premio Nobel. Para los “vendedores de bagatelas”, auténticos exponentes de la “cosa nostra” del periodismo, la cultura será siempre una forma de apropiación extraña a los fines que buscan, a las monsergas con que pretenden zamarrear la conciencia del lector. Y no es que la cultura esté venida a menos dentro del periodismo; es que nunca ha estado venida a más. Todo lo que ha sido posible hacer en este campo se debe a desvelos individuales, a seres algo marginados que han tenido que romper las firmes estructuras en las cuales se sustenta el periodismo.

Y esto viene de antiguo. La burguesía chilena nunca tuvo mayores preocupaciones culturales. Ya en 1840 la élite santiaguina fue estafada por un falsificador de cuadros “famosos”; si no hubiera sido por Monvoisin aún esas telas adornarían las paredes de muchas casas patricias como auténticas obras del mejor arte europeo de los siglos XVII y XVIII, a pesar de que se trataban de repugnantes imitaciones. La misma historia del cine nacional señala más carencias que concreciones; imposible encontrar mayor conformismo, irrealidad y desvinculación que en todo el celuloide que se ha impresionado durante más de 60 años. El periodismo, con su mano tibia y algo sudorosa, no ha hecho más que santificar esperpentos, que irrigar justificaciones. Y su actual crisis, que es una

crisis histórica, mas no de la Historia, conduce a un laberinto sin salida. Y es lógico, en consecuencia, que dentro de ese laberinto esté atrapada lo que de alguna manera podríamos llamar la crítica de cine, algo que puede sonar demasiado pomposo, rimbombante en las actuales circunstancias decadentistas del periodismo chileno.

Y en esta historia sin demasiados capítulos de relevancia, sin mayores proyecciones, en donde todo lo melífluo, crimoso y bastardo adquiere una sospechosa importancia, es inútil buscar algo más que gratuidad o irracionalismo. Sería absurdo acusar a todos los periodistas de los mismos signos catastróficos, pero hablamos de tendencias generales; de los editoriales que se escriben con un lenguaje sibilino para enmascarar las reales intenciones, de los que emplean modos obsecuentes para glosar las estulticias de algunos congresales, de los que comparan a Hegel con Fresia Soto; en fin, toda esa *melange* de caña y gin-fizz, como dijo el filósofo Celedonio Esteban Flores, conocido autor de *Mano a mano*.

Sería ocioso buscar en las páginas de diarios y revistas algo que tuviera algún parentesco con lo que pomposamente —insistimos— podríamos definir como crítica de cine. Las razones están a la vista; no es necesario abrir un paréntesis fenomenológico para evaluar la situación: la ausencia de una cultura cinematográfica es consecuencia directa de la crisis cultural por la que atraviesa al país, pero se trata de una crisis —para que nadie se llame a engaño— de la que no hemos salido nunca, que ha subyacido a lo largo de la zigzagueante historia de este país. Es absolutamente inverosímil forjarse ilusiones al respecto. Para la industria periodística “la cultura no vende”. Y punto. Por eso es preferible hablar del escote de Taylor y publicar junto al aserto una buena foto ilustrativa; de esa manera

“la crítica con porno entra”. Y esto no es una mera opinión: aparece avalado por los hechos, desde el momento en que las revistas *Cosquillas* y *Ritmo* tienen los más altos tirajes nacionales. Se ha deformado hasta tal extremo la conciencia crítica del lector de publicaciones que dos expresiones de la hez periodística figuran entre las favoritas del llamado gran público.

Sabemos, como lo sabe Balic, que reflexionar sobre esta situación es sólo clamar en el desierto; constatar las variadas carencias que se nos caen encima, pero que no tenemos los medios para modificarlas. Y aquí entramos en el punto más concreto. Alain señalaba que la mejor manera de superar las deficiencias de la novelística era escribiendo una novela; en cierto aspecto se adelantaba a la crítica estructuralista, pero esa es otra historia. Sin embargo, la sola aparición de *Primer Plano* —y esto dicho sin ningún tipo de halago— es una forma de superación de los vicios, de las decrepitudes descritas. En alguna forma se cumple con el imperativo de Alain; es desde ya un paso para ir más allá de las lamentaciones, para ir a la formación de una cultura cinematográfica en Chile. Y esto sin desmedro de lo que puedan hacer los organismos específicos, de lo que pueda ser resultante de los cambios que se están experimentando en la sociedad chilena, cambios que —demás está decirlo— no se reflejan en el campo cultural, a pesar de las buenas intenciones, de los programas que se han propuesto, de las declaraciones que han florecido desde el triunfo —y aún antes— de la Unidad Popular.

Al margen de lo anterior, queda aún consuelo: no se puede llegar a algo peor de lo que estamos en materia de cultura cinematográfica. Y que esto no se entienda como una simple *boutade*, sino como una esperanza latente. Una esperanza, por lo demás, que ha encontrado cierta respuesta en el último cine nacional, en

los festivales que se han organizado en Viña del Mar, en la preocupación creciente de las universidades por las categorías cinematográficas, en las exhibiciones especializadas de algunas instituciones. Es decir, de todo lo que se realiza al margen de los circuitos tradicionales y que tendrá, necesariamente, que trascender hacia climas menos propicios por una mecánica de causa a efecto. De eso, al menos, estamos seguros; lo que no podemos saber con precisión es cuándo ocurrirá. Pero, al menos, no se nos podrá acusar de pesimistas.

No obstante, y mientras debatimos estas intensas situaciones, el cine no se detiene; no nos espera a que realicemos las reformas más pertinentes para poner en funcionamiento la cultura cinematográfica. Sigue adelantándonos, inexorablemente. A estas alturas, cuando de Godard conocemos la cuarta parte de su obra, cuando de Bertolucci sólo tenemos referencias librescas, cuando de Glauber Rocha sólo hemos leído sus inflamadas declaraciones, pero desconocemos sus filmes, cuando sucede todo eso, aún tenemos que poner los ojos en blanco cuando se proyecta un Mulligan menor o una indecencia de Schelesinger, ese erudito del lugar común que descubrió a Julie Christie. Y es frente a ese panorama —en que el subdesarrollo toca a rebato— en que todavía hay que mantener esperanzas.

La vida cinematográfica mundial nos está velada en los hechos, pero al menos quedaría la alternativa de ver y apreciar los productos; sin embargo, desde hace ya mucho venimos padeciendo el retaceo de estrenos importantes. Y así como se jibariza en las pantallas el “arte del filme”, del mismo modo se va jibarizando la información, el comentario, la nota o la gacetilla cinematográfica. Crecen, en proporción, las sinuosidades anatómicas de las “estrellitas” o de las divas del *star-system*, cada vez más solicitadas por las páginas dedicadas al cine o los

espectáculos en la prensa chilena. Todo parece ir correlativamente expuesto; a menor información más fotografías expurgadas de las satinadas entregadas de *Play-boy* o de otras publicaciones destinadas a complacer las lubricidades seniles de caballeros que las prefieren rubias o morenas, pero lo más desvestidas posible ante el fotógrafo. Y es comprensible, entonces, que Sylvia Koscina —actriz imposible— haya ocupado mucho más espacio que Bibbi Andersson o que la inmensa mayoría de los cronistas “especializados” se hayan callado la boca cuando la Censura prohibió *El silencio*, porque ¿no son acaso más interesantes las pantorrillas de Lollobrigida que las angustias existenciales de Bergman? La elección no ofrece ningún tipo de dudas.

Y poco puede importar, en realidad, cuando todo el país comenta los desfases sentimentales de María Ramos, que no es la costurerita que dio aquel mal paso como pretendía Carriego, sino un ejemplo acabado de arribismo, de escalamiento social, de *status* económico, lo que —no está demás decirlo— ha determinado un incremento desmesurado en las ventas de las máquinas Singer. Tal vez nuestra exacta dimensión cultural sea *Simplemente María*; a lo que tenemos real derecho. Lo demás puede ser extemporáneo, una simple extrapolación de otras culturas a las que somos advenedizos o meros diletantes. Y nos cuesta convencernos de ello, no porque seamos testarudos, sino porque imaginamos, tal vez ventrilocuamente, que podríamos ser receptores de otros mensajes más calificados.

Eso es, a lo mejor, lo que tenemos que dilucidar. Lo demás, todas nuestras quejas “intelectuales”, son simples elucubraciones de una tarde de verano. Total, “el arte, ese monstruo, no es eterno”, decía Apollinaire.



la función del actor en el cine

por Jean-Louis Trintignant

*A los 42 años de edad, y con más de veinte de experiencia en el oficio, Jean-Louis Trintignant es uno de los actores más fogueados del cine francés. Ha trabajado, entre otros, a las órdenes de Vadim, Franju, Zurlini, Doniol-Valcroze, Cavalier, Astruc, Costa-Gavras, Drach y Bertolucci. Su trabajo en **Mi noche con Maud** —el mejor de cuantos se le han visto en Chile— es sólo la culminación de una carrera administrada profesional, paciente y reflexivamente. Las siguientes consideraciones del actor tienen un indiscutible interés.*

Después de terminar el liceo, muchos estudiantes eligen la carrera de derecho: no saben qué hacer. Y este fue mi caso. De ahí que decidiera ser actor. Me era imposible optar por otra carrera artística. No sé dibujar, ni escribir ni tengo dones para la música. Así fue que elegí este camino. Pero eso no me convirtió en actor. Este oficio demanda un aprendizaje largo. Y uno sólo es actor cuando domina perfectamente su oficio. En lo que a mí respecta, trabajé enormemente la técnica y reflexioné sobre mi oficio durante veinte años. Recién me he convertido en un actor aceptable logrando un dominio que al comienzo no tenía.

La vida del actor ha de estar perfectamente integrada al oficio. Sólo así se podrá lograr un progreso real. Un actor debe tomar conciencia de sus posibilidades y limitaciones. En una palabra, debe conocerse. Y una vez planteada esta toma de conciencia debe tratar de ampliar sus posibilidades y superar sus limitaciones. Debe "entrenarse".

"Entrenarse". Es una palabra que a Stanislavski le gustaba mucho. A mí también. ¿Cómo hacerlo? Cada cual debe fijarse un método. El entrenamiento no acaba en las técnicas del actor sino que debe ser proyectado hacia su enriquecimiento personal. Voy a tomar ejemplos propios. Yo me entreno con un monoplaza en una pista de automovilismo. Una vez allí arriba, trato de hacer el circuito en el menor tiempo posible. Esto me permite saber fehacientemente hasta dónde puedo dar. Lo cual para un actor es fundamental.

Doy otro ejemplo. Yo juego al póker. Esto enriquece mi trabajo. El póker es un juego basado esencialmente en la malicia y la astucia. Y si estas son cualidades que me repugnan en la vida real no tengo el menor problema en cultivarlas si me sirven para nutrir algunos

papeles. El juego entonces adquiere la relevancia que me interesa.

SENTIMIENTOS E INTELECTO

Creo que un actor de cine no puede "componer" un personaje. Es imposible trabajar con una idea puramente intelectual sobre el papel que le adjudican. Para mí es necesario sentir profundamente las cualidades del rol que voy a interpretar. Por eso es importante la vivencia personal. Buen actor no es el que debe saber mentir mejor que otro: *debe ser básicamente otro* durante el rodaje del filme o la temporada de teatro.

En el teatro, el público está allí, ante nosotros, en el momento de la creación. Vive y respira con nosotros. Espera todo de nosotros y esta atención multiplica nuestras posibilidades. El bailarín Jean Babilée, mi amigo, me decía que él, ante el público, había conseguido saltos espectaculares que no podría repetir en una sala vacía. Sarah Bernhardt, por su parte, contaba que interpretar frente a mil personas era para ella lo mismo que hacer el amor con esas mil personas. Desde luego yo no tengo el temperamento de ella, pero he sentido eso sí una alegría tremenda en el teatro frente a ese público a la vez anónimo y estupendamente presente.

EL OJO IMPLACABLE

En el cine, en cambio, el contacto con el público es muy distinto. A mí me resulta difícil imaginar detrás de la cámara a los miles —y a veces millones— de ojos que nos miran. En este sentido, el cine es menos emocional que el teatro. Pero ello no obsta para que prefiera al primero. En ambos casos hay, para el arte del comediante, dos elementos muy diferentes:

oficio e inspiración. El temperamento forma parte de aquel. ¿Qué quiero decir? Quiero decir que el temperamento se cultiva. Forma parte del oficio de la misma manera que la técnica. Y yo creo que lo esencial para nuestro arte es la inspiración: es lo inasible, lo raro, lo precioso, lo excepcional. Para decirlo en una palabra, es lo poético. Pero para que la inspiración pueda expresarse es necesario que uno esté liberado de todo problema de oficio. Por ello es que pienso que el actor, primero, debe dominar su técnica, conocer sus posibilidades y limitaciones, para lograr, sólo entonces, aprovechar plenamente la inspiración.

PUBLICO Y ACTOR

El público suele dar una gran importancia a los actores. Y esto se debe a una razón muy simple: a quien ve en la pantalla es a nosotros, no al realizador. Luego de la renovación que aportó la "nueva ola", el cine francés se ha vuelto, más que nada, un cine de autor, y sólo secundariamente, de actores.

El actor puede ser causa del fracaso de un filme, pero jamás un filme estará logrado sólo por el trabajo de un actor. En el peor de los casos, por caprichos o falta de cooperación, uno puede constituir un escollo insuperable para el realizador. En cambio, cuando sucede a la inversa, el actor puede permitir a éste expresarse plenamente y conseguir un filme de calidad. Es cierto que un actor de cartel puede incidir en el éxito comercial de una película, pero esto es mucho menos importante de lo que imaginan los distribuidores.

En cualquier caso nosotros no somos más que intérpretes. No somos verdaderos creadores; si lo somos, es sólo de segunda mano. De

ahí que a veces el actor se sienta limitado y decida incursionar en la realización.

LOS CAMINOS DE LA CREACION

A mi juicio hay dos caminos. La realización es uno —yo, ahora, estoy filmando una cinta como director— y el otro es el teatro. Sin embargo esta última experiencia fue para mí un fracaso. Temo haber perdido contacto con la escena. En los últimos años hice grandes progresos en el cine y, al volver al teatro, los quise hacer con cierta perspectiva. Adopté la técnica que había perfeccionado en aquel. O sea, actuaba concentrado en mí mismo. No "mostraba" nada.

Reconozco que me equivoqué. Quise romper con todas las convenciones teatrales —los gestos, las entonaciones— que me parecían algo anticuadas. A lo mejor el cine conviene mejor a mi temperamento. Soy algo púdico. En el cine es suficiente existir; la cámara viene a buscarnos en el interior de nosotros mismos. En el teatro, en cambio, hay que proyectarse hasta el fondo de la sala.

LOS LANCES PREVIOS

Yo preparo una película de la siguiente forma. Por ejemplo, sé que tendré que interpretar al juez de Z. Primero me hago la idea del personaje; busco identificarme con él en los pequeños actos de mi vida cotidiana; en la mañana, cuando me lavo los dientes, me pregunto cómo lo haría un juez; en el desayuno, me pregunto cómo se comería una manzana. Busco al personaje en una infinidad de detalles físicos que no me van a servir al momento de filmar. Pero no importa. Jamás preparo, por otro lado, las situaciones precisas

que interpretaré ante la cámara. Mi intención es llegar ante ella con una absoluta disposición para las indicaciones del realizador. Jamás llevo una idea preconcebida y nunca aprendo mis parlamentos. Tengo leído, eso sí, unas diez veces el guión. Sé el diálogo sin haber tenido que memorizarlo. En el momento en que el director encuadra o da la orden de acción, yo todavía no sé lo que voy a decir; incluso cuando digo el parlamento exacto o hago los movimientos precisos que tenía marcados, tengo la sana impresión de estar improvisando.

Cuando rehago muchas veces una misma toma coloco mucha atención en no repetir exactamente lo hecho la vez anterior. Al volver a comenzar cada toma es necesario partir de cero, no tener nada preconcebido y estar en disponibilidad para la inspiración del momento.

EL MUNDO DEL CINE

Otra cosa que me apasiona en el trabajo del actor de cine es el conocimiento de los problemas técnicos. Un actor debe conocer los lentes que se van a usar para que así sepa los límites del encuadre. El actor debe saber, sin mirar a la cámara, que si está a diez metros con un lente 50 su figura está dentro de un cuadro de unos cinco metros de base por tres de altura. El actor también debe comprender los problemas del asistente de cámara, encargado de mantener el foco sobre el actor. Cuando se está usando un teleobjetivo, la profundidad es mucho menor. Si uno se coloca en un plano muy cercano a la cámara con lente tele, los gestos deben ser más lentos y existe, naturalmente, el deber de seguir permaneciendo natural.

Lógicamente todo esto forma parte de un trabajo en equipo. Debemos esforzarnos y al mismo tiempo preservarnos en nuestra creación

personal para colaborar con el equipo técnico del filme. Nunca los problemas técnicos deben constituir una incomodidad para el actor sino, por el contrario, un estímulo. Además, uno debe adaptarse al estilo de cada realizador. Hay algunos que nos dan una gran libertad de gestos: pues bien, hay que aprovechar esa libertad dentro de los límites de las posibilidades técnicas. Otros, en cambio imponen reglas muy precisas: en tal caso no hay más que adaptarse a ellas.

REALISMO Y VERDAD

Es cierto: la interpretación evoluciona. Vamos hacia una mayor sobriedad, hacia una búsqueda de la verdad en el juego de los actores. Y yo amo la verdad en el juego de mi trabajo. Pero rechazo el realismo: la verdad es un compromiso personal; el realismo es una imitación de la verdad.

A mi juicio, el actor no debe imitar jamás. Por su cuenta, debe recrear las palabras que le hacen decir, inventarlas en el momento en que las dice. Lo mismo vale para los gestos, para los silencios y para todo aquello que hace a la vida de un personaje.

Hay también, por supuesto, una evolución en el juego del actor. Y es el humor. Quizás aquello que Brecht llamaba la distanciaci3n. El actor moderno debe tener el gusto y el sentido del humor. Aún en la situaci3n más trágica debe buscar un contrapunto humorístico. Vivimos en una época irrisoria y el humor es su expresi3n más perfecta. Y aunque parezca un poco ingenuo, creo que el actor, además, como un creador verdadero, debe ser un testimonio de su tiempo.

cine chileno durante 1971

El sentido de este artículo es trazar un cuadro sinóptico del cine chileno durante 1971. Puntualicemos de inmediato que este recuento se refiere sólo a los filmes chilenos exhibidos durante dicho año —en circuito comercial o fuera de él— por lo que no abordaremos los proyectos, las películas en rodaje o, en general, la actividad de la producción que es materia de un estudio especial en el presente número de nuestra revista.

Dos fueron las características fundamentales del cine nacional que se dió a conocer durante el año pasado: en primer término, la baja calidad que imperó en el largometraje y, en segundo, la intensa actividad registrada en el campo del corto.

A.— El largometraje.

Dentro del circuito de la exhibición comercial se estrenaron cuatro cintas nacionales, a saber: **Con el santo y la limosna** de Germán Becker, **Los testigos** de Charles Elsesser, **Voto más fusil** de Hel-

vio Soto y **El afuerino** de Alejandro Alvarez, además de una coproducción: **La Araucana** dirigida por el español Julio Coll. Fuera del circuito comercial se estrenó **Compañero Presidente** de Miguel Littin.

De la sola enumeración que precede se desprende la primera característica que señalábamos: no hubo en 1971 un filme nacional del nivel creativo de "Tres tristes tigres" de Raúl Ruiz, que sigue permaneciendo como la mejor obra que ha producido nuestro cine hasta la fecha, o siquiera una cinta del interés de **El chacal de Nahueltoro** de Littin. Entre los cuatro largos exhibidos las películas de Alvarez y Becker no merecen el nombre de tales en ninguna otra acepción que no sea la meramente física de celuloide impresionado. Caracterizadas por la chabacanería, el peor gusto y un desconocimiento absoluto del oficio cinematográfico, estos esperpentos filmicos muestran una realidad pretendidamente "folklórica" caricaturizada y gro-

tesca y constituyen una muestra lamentable de subdesarrollo cultural.

En otro nivel hay que situar **Los testigos** filme bastante plano cuyo mayor mérito residía en cierta eficacia narrativa. Por último, **Voto más fusil** con todas sus limitaciones y defectos, fue el mejor largometraje del grupo. Confusa en sus intenciones, aportó en cambio una perfección técnica y un dominio del oficio que dan cuenta del nivel artesanal alcanzado por Helvio Soto.

La araucana fue una película literaria en el peor sentido, en la que abundaban los diálogos rebuscados, las tomas "paisajistas" y una visión pseudo-épica de la conquista de Chile y del pueblo araucano. No es evidentemente este tipo de coproducciones el que pueda enriquecer el desarrollo de la cinematografía nacional.

Por último, **Compañero Presidente** de Littin no se estrenó comercialmente pero reci-

bió abundante difusión por la televisión y en exhibiciones no comerciales. Filmada en 16 mm., esta cinta registra un extenso intercambio de ideas entre Regis Debray y el Presidente Allende, en una narración en la que se insertan fragmentos de lo que Littin llama "la voz de la historia": concentraciones, diferentes formas de movilización popular, etc. La obra representa un neto paso atrás en la trayectoria de Littin: en lugar de registrar sobria y documentalmente este encuentro, el autor se dedica a pasear insistentemente la cámara alrededor de los interlocutores y a romper en forma constante la continuidad y concentración de la narración que se imponía en un filme de estas características. De aquí que la presencia de los dos destacados políticos resulta engolada, poco espontánea y carente de aquella "dimensión humana" que se pretendió otorgarle.

B.— El cortometraje.

En 1971 se produjo un auge —al menos cuantitativo— en el ámbito del cortometraje. Se produjeron y exhibieron alrededor de medio centenar de cortos, realizados en diversas instituciones.

Prácticamente la totalidad de estos filmes han sido hechos por directores que militan en las filas de la Unidad Popular o, en todo caso, mantienen posiciones de avanzada, lo que explica el contenido político de casi todo el material exhibido. Los problemas surgen cuando se observa que, tras esta asunción de un compromiso político, existe —salvo contadas excepciones— una total despreocupación por los problemas netamente cinematográficos que plantea la realización de un documental o,

aún, de un filme de propaganda. Porque, después de todo, incluso un planfeto puede estar bien o mal realizado. Consideradas las cosas desde este ángulo, muy pocos de estos cortometrajes escapan a un juicio negativo. El mejor es, sin duda, **Ahora te vamos a llamar hermano** de Raúl Ruiz, que estructurado sobre un modelo muy semejante al de los informes de Chile Films, logra profundidad y penetración en el registro de unos hechos y en la presencia de un pueblo (los mapuches) que alcanza rasgos casi alucinantes.

Después del corto de Ruiz, **No es hora de llorar** co-realización de Pedro Chaskel y Luis Alberto Sanz, es otro logro destacable del documental chileno en 1971. Su tema —las torturas políticas en Brasil— alcanza en una realización sobria y de una frialdad analítica, casi científica, un poder de convencimiento y de testimonio que cumple a cabalidad las exigencias de un cine de denuncia.

De la gran mayoría del material restante puede decirse que adolece de un panfletarismo en lo ideológico que lo reduce a una mera expresión de

consignas y de una orfandad de lenguaje cinematográfico que le resta toda eficacia testimonial. Lo peor, en este sentido, son los filmes de la OIR, caracterizados por una pésima realización, aún a nivel técnico y por un locutor vociferante que recita textos interminables, capaces de abrumar al espectador más paciente. Otro caso son los trabajos de Alvaro Ramírez que revelan también una total ineptitud.

No vale la pena seguir esta enumeración, pero los ejemplos citados pueden demostrar hasta qué punto es aventurado hablar, como han hecho algunos, del surgimiento de un "Movimiento Documental Chileno". Lo positivo de esta actividad del cortometraje en 1971, aparte de algunos logros individuales, es haber suscitado un interés y una motivación por este tipo de cine que es de esperar fructifique en el futuro en resultados más rigurosos. Nombres como los de José Romáñy Dunav Kusmanic, que destacan sobre el opaco nivel del conjunto, permiten guardar alguna esperanza en este sentido.

Sergio Salinas Roco

el infatigable raúl ruíz

A fines de febrero último, Raúl Ruiz (*Tres tristes tigres*) desplegaba una actividad a un ritmo inédito en el cine chileno. Estaba terminando el rodaje del último de tres largometrajes filmados entre octubre de 1971 y ese entonces. Uno de ellos, *Nadie dijo nada*, producido por la RAI para ser exhibido en los circuitos de la televisión europea, es —según dijo Ruiz— "una vuelta de tuerca" al mundo ya descrito en los *Tigres*. Filmó también, en sólo cuatro días de rodaje, *La expropiación*. Esto ya es revelador del tipo de producción que Ruiz prefiere. Equipos livianos y máximo aprovechamiento del tiempo filmado; corrientemente filma sin repetir es-

cenas. Trabaja sin guión técnico, desarrollando escenas improvisadas que organiza de acuerdo a las ideas centrales del filme en rodaje. Todas estas películas han sido filmadas con sonido directo y usando planos largos de hasta diez minutos de duración. Su temática está muy influida por los acontecimientos políticos del país. Esa preocupación por estos temas se advierte ya en su cortometraje *Ahora te vamos a llamar hermano* y en el trabajo que realizó junto a Landau en *Qué hacer*. Ruiz reconoce que estos filmes (donde abundan los asesinatos, los engaños, las alusiones mordaces), más otro aún sin título, marcarán un hito importante en su carrera.



PEDRO SIENNA, EL HUSAR DE LA MUERTE

Cuando el diez de marzo aún era sólo amanecer, se extinguió la vida del último trovador de la bohemia chilena, Pedro Sienna o Pedro Pérez, según consta en las actas del Registro Civil.

Una tenaz y antigua enfermedad terminó con sus 79 años.

Sus talentos los desparramó por el teatro, la poesía, el periodismo, la actuación y, más que nada, el cine.

En el mismo año en que Eisenstein estrenaba El Acorazado de Pokiomkin, 1925, Sienna daba a conocer El Húsar de la Muerte, el mejor filme chileno de la etapa muda y punto culminante de su labor creativa. Antes, en 1921 (Los Payasos se Van) y en 1924 (Un Grito en el Mar), ya había logrado decantar una forma de hacer cine que lo iba a ubicar, para siempre, en un lugar de honor dentro de la cinematografía nacional.

Modesto por naturaleza (renunció a la paternidad de El Húsar de la Muerte afirmando que era un trabajo colectivo), bohemio por convicción y cineasta por deslumbramiento, Sienna llenó, magníficamente, con su personalidad y con su obra, todo el siglo cultural.

Su muerte enluta al cine nacional. Estas breves líneas de homenaje que PRIMER PLANO le dedica hoy se transformarán, en una oportunidad próxima, en un estudio, detenido y extenso, de acuerdo con la importancia de la obra fílmica de Pedro Sienna.

balance cinematográfico 1971

Reunidos los redactores de la revista, y después de un intercambio de ideas, surgieron varias consideraciones sobre el año cinematográfico 1971. Juan Antonio Said las resume en las siguientes notas.

1

Ni tan bueno como para entusiasmar ni tan malo como para apesadumbrar fue, en cuanto a cine exhibido, 1971. Tal vez no vimos grandes películas, pero no es menos cierto que hubo varios films de destacable calidad. No somos de aquellos que repiten, majaderamente, al final de cada año cinematográfico, que éste fue "pobre", como si, para calificar a un año de bueno, en lo que a cine respecta, fuese necesario haber tenido durante él la cartelera repleta constantemente de obras maestras. Quienes esto esperan, podrán seguir aguardando durante mucho tiempo más.

Sostenemos, entonces, que fue un año mediano, de calidad intermedia.

2

En opinión de PRIMER PLANO, las diez mejores películas exhibidas durante 1971 fueron, en orden jerárquico, las siguientes:

- 1) *La pasión de Ana*. (Ingmar Bergman).
- 2) *Río lobo*. (Howard Hawks).
- 3) *Que la bestia muera*. (Claude Chabrol).
- 4) *Domicilio conyugal*. (Francois Truffaut).
- 5) *El final de un canalla*. (Joseph L. Mankiewicz).
- 6) *El círculo rojo*. (Jean Pierre Melville).
- 7) *En un día claro se ve hasta siempre*. (Vicent Minelli).
- 8) *La tragedia de Edipo*. (Pier Paolo Pasolini).
- 9) *El pecado del abate Mouret*. (Georges Franju).
- 10) *Último verano*. (Frank Perry).

De esta lista pueden extraerse, a nuestro juicio, las siguientes conclusiones:

- a.— Ausencia de una película que destaque nítidamente y a gran distancia de las demás. Al leer la enumeración se puede observar un

nivel relativamente parejo en cuanto a calidad.

- b.— Presencia de dos grandes creadores contemporáneos: Bergman y Pasolini.
- c.— De las diez películas elegidas, cuatro son norteamericana. Tres pertenecen a veteranos maestros —Hawks, Mankiewicz y Minelli— y una a un talento joven: Frank Perry.
- d.— Dentro de la decena seleccionada, hay dos westerns: *Río Lobo* y *El final de un canalla*. Merecida presencia de un género tan a menudo considerado despectivamente y en el cual, sin embargo, el cine encuentra sus raíces mismas.
- e.— Figuración de un musical: *En un día claro se ve hasta siempre*. Género éste que suele ser objeto de juicios peyorativos semejantes a los dados al cine del oeste.
- f.— Alta cuota de cine francés. Cuatro de las diez películas son galas. Al frente de ellas están notables autores: Chabrol, Truffaut, Melville y Franju.

3

El Consejo de Censura Cinematográfica rechazó cuatro películas: *Los muchachos de la banda*, norteamericana; *Amar a su manera*, norteamericana; *Las sobrinas*, alemana, y *Las Libertinas*, francesa.

4

Vimos, como siempre, poco cine chileno. Se estrenaron cuatro largometrajes: *Los testigos*, de Charles Elsesser; *Voto más fusil*, de Helvio Soto; *Con el santo y la limosna*, de Germán Becker y *El afuerino*, de Alejo Alvarez.

Las dos primeras fueron criticadas en el primer número de PRIMER PLANO.

5

Abundó el cine argentino, pero de ínfima calidad.

6

Tuvimos ocasión de ver una mayor cantidad de cine soviético que en otros años. *Tchaikowsky; Crimen y castigo; Los hermanos Karamasov; La gran batalla; El príncipe Igor; El gran desfile del circo; La embajadora de la Unión Soviética; El comienzo*, fueron películas de esa nacionalidad que llegaron hasta nosotros. Pero este cambio en la cantidad no alteró en absoluto nuestro juicio sobre la calidad. Encontramos una reafirmación de nuestra creencia de que el cine soviético no se remozaba desde Eisenstein. De las cintas que se vieron, unas eran cine anticuado, del más viejo estilo, y, lo que es peor, otras no eran lo que entendemos por cine. Sólo *El comienzo* puede salvarse de este juicio negativo.

7

No se abrieron nuevas salas de cine. Por el contrario, se cerraron varias. Fue el caso del cine Verdi, por ejemplo. A este respecto cabe señalar el surgimiento del sistema de Auto-Cine, por el estilo de los existentes en países extranjeros.

8

Continuó la labor de exhibición al margen de los circuitos comerciales. Esta se realizó, fundamentalmente, a través de las siguientes vías:

- 1) Cinoteca de la Universidad de Chile. Las funciones se hicieron en la Sala de la Reforma. Mostró; *Fresas como Viridiana; Ladrón de bicicletas; El séptimo sello; Fresas salvajes; Casco de oro; La belleza del diablo; Madre Juana de los ángeles; El general; Cenizas y diamantes; Vidas secas; La hora de los hornos.*
- 2) Cine arte de la Universidad Católica. Realizó sus funciones en el Salón de honor de dicha casa de estudios. Se dieron *El eclipse; El*



"Los muchachos de la banda" de William Friedkin

desierto rojo, etc. Organizó dos festivales. Un llamado Festival del Humor, de escaso nivel de conjunto, donde pudo verse *Nunca en domingo; El submarino amarillo; El tigre; Casanova 70*. etc., y un Festival de Clásicos del Cine, con obras de gran valor: *El ángel azul; La gran ilusión; El acorazado Potemkin; Pierrot, el loco* (estreno absoluto); *Ugetsu Monogatari* y otras.

- 3) La Casa de la Cultura del Ministerio de Educación proyectó también diversos films. Allí se dió *El asesino vive en el 21*.
- 4) Varios institutos exhibieron cine: Instituto chileno-francés de cultura; Instituto chileno-alemán; Instituto chileno-norteamericano; Instituto chileno-soviético; Instituto cultural de Las Condes; Instituto cultural de Providencia.
- 5) La televisión permitió ver obras del pasado más lejano del cine.

9

Recibimos algunas visitas: Costa Gavras; Jaques Charrier; Pierre Kast; Renzo Rossellini; Innokenti Smovtunovsky; Alejandra Stewart; Mikis Teodorakis.

10

Finalmente en 1971 surgió un gran problema: hubo dificultades en la importación de películas, tema que es objeto de un artículo especial en este número de PRIMER PLANO.

“yo no sé lo que es un cine de izquierda”

Poco antes de promediar 1971, Pierre Kast llegó con su equipo de filmación a Chile, para rodar algunas escenas de su película “Los soles de Isla de Pascua”, estrenada hace pocas semanas en París. No era la primera vez que venía a Chile. Ya en el Festival de Viña del Mar este francés de 52 años, de mente lúcida y gustos civilizados, se había destacado por su agudeza y ponderación. Su filmografía comprende casi veinte títulos, la mitad de los cuales son cortometrajes. En Chile sólo se ha estrenado sólo una de sus películas: *La edad dorada* (*Le bel age*, 1959), su segundo largometraje. Cineasta profesional desde 1949, cinéfilo consumado, teórico y crítico por sobre todo, Kast aceptó una invitación del Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso para conversar con los alumnos del Taller de Cine y Fotografía. Lo que sigue es un resumen de ese diálogo que se prolongó por una hora y 45 minutos y cuya transcripción debemos a Gastón Bonizzoni, profesor del referido taller.

—¿Cómo definiría usted el cine?

—¿Cómo definiría usted la escritura?

—¿Yo hice la pregunta primero...

—Pues bien; para mí el derecho de hacer un filme es tan importante como el derecho de escribir un libro y creo que en los países subdesarrollados deberían existir las mismas posibilidades de rodar una cinta que de escribir un libro. Creo que así como un joven en 1820, al escribir, devenía en un poeta romántico y otro, en 1920, devenía en poeta surrealista, hoy ocurre que ese mismo joven desea hacer una película. La condición, naturalmente, es quebrar el sistema capitalista de producción cinematográfica. Y también el sistema que impera en la distribución.

—¿Cuál es la función social del cine?

—No me siento llamado a contestar esa pregunta, pero creo que un cine libre podría contribuir a demoler las mistificaciones y alienaciones del mundo de hoy.

—¿Es esto lo que motivó el surgimiento de la nueva ola?

—La nueva ola no tenía en común ni una estética ni una ideología. Tenía solamente en común la voluntad de quebrar el sistema capitalista de producción y de hacer cine de la manera más libre posible. La base de la nueva ola era una base económica. Para hacer cine sin estudios, sin actores conocidos y sin el lastre del dinero. Desgraciadamente, pronto entraron a jugar una serie de contradicciones y la nueva ola murió. Pero sobrevive en el “cinema

novo” brasileño que ha conquistado la misma base económica. A mi entender este movimiento —o como ustedes quieran llamarle— es el más importante del mundo de hoy.

—¿Cómo recibe el público ese cine brasileño?

—No lo recibe, porque el capitalismo no deja verlo, porque el espectador no tiene la posibilidad de escoger la película que va a ver, al igual que los autores no tienen la posibilidad de expresarse a través del cine. Cuando usted va a ver una película, no es usted quien la escoge. Quien escoge es el capitalista. Es él quien decide. Los filmes no son libres y los espectadores tampoco. A menudo la publicidad de una cinta americana cuesta más que el presupuesto total de una película francesa.

—¿En qué condiciones se encuentra el “cinema novo” en Brasil?

—Los problemas que enfrenta en Brasil son los mismos que enfrenta en el exterior. El público brasileño no tiene acceso al movimiento cinematográfico más importante de su país. Brasil es un país colonizado. Con el cine ocurre tanto como con la televisión. En toda la televisión del tercer mundo existe una programación norteamericana que tiene, en la práctica, el monopolio absoluto de la expresión. Ello implica no sólo la difusión de los productos norteamericanos, sino la difusión de las ideas norteamericanas, del sistema de vida norteamericana, de la política y el colonialismo norteamericano.

—¿Cómo podría ser sustituida la influencia de Norteamérica en la distribución?

—Yo no sé. Yo no sé, ni me siento llamado a planificar el futuro de los sistemas de distribución cinematográfica. No creo que podamos definir un sistema ideal de distribución de filmes. Así como yo no le puedo responder, yo le preguntaría a usted qué podemos hacer para transformar la sociedad... Creo que las dos cosas van juntas.

—¿Qué importancia le atribuye usted a los festivales de cine?

—(Kast hace un gesto de evidente desprecio. Risas generales). Respondido.

—¿Desprecia todos los festivales?

—No. Creo que son importantes los festivales que están al margen del sistema, como por ejemplo el Festival de Viña del Mar, la Quincena de Realizadores de Cannes o los nuevos sistemas de difusión de filmes de Berlín. Los festivales clásicos son simplemente ferias comerciales. La Quincena de Realizadores es una organización paralela y contra el Festival de Cannes. Fue creada por los realizadores y, después de dos años, ha mostrado una gran cantidad de películas, especialmente del tercer mundo, para el mayor número de personas posibles que se encuentren en Cannes. Por ejemplo, el año pasado mostramos por primera vez en Europa cintas chilenas. Mostramos una obra de Aldo Francia y una de Helvio Soto. Este año se exhibe *Los testigos* de

Elsesser. Existe un gran interés por ver los filmes de la Quincena.

—¿Qué importancia le atribuye al Festival de Locarno? En él obtuvo un premio Raúl Ruiz.

—Yo aprecio mucho a Raúl Ruiz, pero creo que, desgraciadamente, el Festival de Locarno no tiene ninguna importancia, a no ser haberle dado un premio a Raúl Ruiz.

—¿Qué posibilidades de desarrollo le ve al cine latinoamericano?

—En principio admiro mucho al cine latinoamericano. Lo creo importante, pero estimo que las fuerzas económicas en Europa son difícilmente permeables a él. Se hacen grandes esfuerzos que chocan, irremediablemente, con grandes obstáculos. Es cierto que las obras de Rocha o de Diegues pueden verse en París, pero siempre en salas muy pequeñas. Espero que los sistemas de coproducción, concebidos bajo la divisa "subdesarrollados del mundo, unidos", representen una solución eficaz. Hay un número importante de franceses, norteamericanos, alemanes, italianos e ingleses que son subdesarrollados en sus propios países. Creo que sumando muchas debilidades se puede obtener una gran fuerza.

—Usted declaró a "Ercilla" que la única película de Lelouch que le había gustado era *Simón el bribón*.

—Personalmente, aprecio mucho a Claude Lelouch. Es un hombre extraordinariamente dinámico, fuerte e independiente, pero a mí no me gustan sus películas. Me gusta *Simón el bribón*, porque es una película policial contra la policía. El primer filme policial contra la policía. Y yo no amo a la policía. Es un filme que va contra la idea de que el orden es legítimo. Y es la primera vez en que podemos ver una película policial en la cual quien ha robado el dinero no cae preso al final.

—¿Y las demás películas de Lelouch?

—Yo no soy admirador de la revista "Elle".

—Actualmente se habla mucho de las ciencias de la comunicación. ¿Usted cree que el cine sea una de ellas?

—¿Qué ciencia? ¿Cuál comunicación? ¿Cómo podría hablarse de comunicación cuando se trata de una relación vertical de arriba hacia abajo y en la cual el que está abajo no tiene cómo contestar?

—¿Cuál es la dimensión del "underground" norteamericano?

—El cine "underground" vive en los Estados Unidos como los judíos en un ghetto: está encerrado. No cambia en nada la vida en los Estados Unidos. Al igual que, desgraciadamente, la izquierda norteamericana.

—¿Cómo calificaría el cine "underground"?

—No sé, no sé... a veces me entretiene, otras veces me aburre. Tal vez sea capaz de producir satisfacciones internas, una suerte de autosatisfacción fantástica para quienes lo hacen. Personalmente, sin embargo, no creo que el moderno Imperio Romano vaya a ser llevado a tierra por el "underground".

—Aparte del "underground" —y le pregunto esto porque usted también es un crítico cinematográfico— ¿sabe de algún grupo norteamericano que esté haciendo algo importante en cine?

—Sí, sí. Hay movimientos que están ligados a otros de potenciación política, en particular los grupos ligados a Jane Fonda y John Kehey, que han suscrito ciertos principios. Pero también es un fenómeno de ghetto. Están encerrados en la propia clientela. Hacen filmes que finalmente sólo podrán ser vistos por personas que ya están convencidas.

—¿Cuál es la repercusión en Europa del "underground"?

—No hay líneas comunes. Es el mismo problema de siempre. No podemos... no debemos definir líneas comunes, ni estéticas ni ideológicas. Debemos permitir a las diferentes tendencias expresarse a su manera y abordar el problema del monopolio desde diversos frentes. El monopolio del cine no debe ser atacado desde un solo lado. Puede ser atacado con el sistema marginal de Godard o a la manera de Louis Malle, que estando completamente inserto en el sistema, también contribuye a destruirlo. Desgraciadamente no hay ninguna unidad entre ellos, como tampoco hay ninguna unidad en la izquierda francesa.

—¿Por qué vino a filmar a Chile? ¿Hay alguna novedad importante en este país?

—Mi relación con Chile proviene de contactos personales que he tomado con realizadores y productores chileno. Y mi película, *Los*



Pierre Kast

soles de Isla de Pascua, es una tentativa de establecer un aparato de coproducción. Pero yo no tengo la más mínima intención ni pretensión de hacer una película sobre la situación chilena. Considero que les corresponde a los chilenos hacerlo, a condición, claro, que tengan los medios económicos para hacerlo. Hacer coproducciones es una ayuda y una posibilidad para el cine chileno, porque significa abrir mercados, aunque sean mercados marginales.

—¿Existe algún tipo de influencia de la televisión sobre el cine?

—Por la inversa, yo veo más influencia del cine sobre la televisión. Naturalmente, a mi juicio, son la misma cosa, tal como una novela en el fondo es igual a un ensayo. Yo creo, sin embargo, que la televisión está más contoneada aún que el cine por represiones políticas, financieras y culturales.

—¿Concibe usted técnicas distintas para el cine y la televisión?

—No. Es la misma cosa. Lo que cambia es la magnitud de las imágenes, pero no el alcance. En cine y televisión existe la misma relación entre las imágenes. El cine no es un arte de imágenes, es un arte de narración. Es un arte de lógica, de pruebas. Y estos pasos de pruebas son los mismos en el cine que en la televisión. Es una lógica, un desarrollo lógico. Escoger un plano es aportar una prueba o un antecedente, consciente o inconscientemente. Un filme es un relato, aún el documental. El cine no reproduce la vida. Crea otra. Reproducir la vida significaría que nadie podría escoger dónde colocar la cámara. La cámara que en estos momentos está funcionando no muestra toda la vida que transcurre en esta pieza. Escoge sólo una parte de ella. Y el escoger es ya una lógica. Cine, por lo tanto, no es reproducir la vida, de la misma manera que un cuadro tampoco lo es.

—¿Cuál es la significación entonces del documental?

—El documental también es una lógica, porque también en él hay una elección. El documental jamás reproduce la vida tal cual ella es. Y hay en él, como en todos los géneros del cine, varias elecciones. Al colocar la filmadora en un punto determinado, se resuelve una. Después viene la elección del montaje que, siendo el cine una escritura, es más importante que la filmación.

—¿Qué importancia le atribuye a las escuelas de cine?

—La misma importancia que a las escuelas en la vida: ninguna. (Risas). No, no, encuentro las escuelas de cine peligrosas, monstruosas. Son una herencia de la vieja sociedad.

—¿Cómo podría alguien aprender a trabajar con una filmadora?

—Bueno, para eso no se necesita ir a una escuela de cine. Es cierto que eso se puede aprender en las escuelas de cine, de hecho es más cómodo hacerlo allí, pero también es más peligroso, porque en ellas suelen enseñarse malas ideas. No creo que valga la pena cuestionar el tema de las escuelas de cine sin poner en cuestión todo el sistema de enseñanza fabricado por la sociedad en que vivimos.

—¿Usted tiene estudios especializados como cineasta?

—En escuelas, no.

—¿Por qué?

—No sé. Quizás, porque en el peor momento de mis estudios me metieron preso por mucho tiempo.

—¿Eran estudios de cine esos?

—No, eran estudios normales: latín, griego, todo eso. Caer preso me favoreció mucho, porque cuando salí ya no estaba en edad para comenzar a estudiar. Además después vino la guerra y era más atrevido hacer la guerra que quedarse estudiando.

—¿Y cómo llegó al cine?

—Durante la liberación de París un grupo de amigos fundó un diario y yo me dediqué a hacer la crítica de cine, porque el cine —en verdad— me entretenía bastante. Cuando tenía diez años iba al cine tres veces por día y no al colegio y estando en esos pasos conocí al director de la Cinemateca Francesa, Henri Langlois, con quien comencé a trabajar en 1945. Aprendí a amar los filmes viéndolos. Es lo mejor. Es más importante tener una Cinemateca, que ofrezca la posibilidad de ver el máximo de películas posibles, que aprender a manejar una cámara, porque siempre habrá alguien que sepa hacerlo.

—¿Diría que su cine es para entretener?

—Mi vida sí que tiene un fin, pero no mis películas.

—Me imagino que en algún momento piensa en el público...

—Dicho así es un sofisma. No es rebatible. Si ello no ocurriera me quedaría en casa. De la misma manera en que un pintor hace un cuadro un cineasta hace un filme, pero ¿por qué?. Yo creo que este es el ángulo que me separa de ciertas concepciones comúnmente conocidas como progresistas. Tengo muy claro lo que es ser un hombre de izquierda, pero yo no sé que es un cine de izquierda, Conozco muchos hombres de izquierda que hacen un pésimo cine de izquierda. Esto coloca todo el problema de la función de las artes en una sociedad determinada en la responsabilidad del hombre que lucha contra las alienaciones, las tibiezas y las mistificaciones. Cada cual puede escoger su vía...

—¿Usted ya ha escogido la suya?

—No sé, no sé... eso lo verán cuando me muera y alguien escriba un artículo... en fin...

—Se ha dicho —en el último Festival de Viña incluso— que filmar es como gatillar una metralleta. ¿Qué opina al respecto?

—Es un sofisma. No entiendo qué se pretende afirmar. El trabajo del cineasta, aún del cineasta militante, nada tiene que ver con el trabajo de un revolucionario. El trabajo de la revolución es en sí un trabajo. El guerrillero lucha contra una fortaleza, contra un sistema al cual debe atacar en el momento oportuno. Su acción siempre será importante. Pero la acción del cineasta es distinta. Por decirlo así, él se mueve entre las masas y la transformación de las masas.

—¿Usted repudia al cine político?

—Yo no lo repudio. Es una forma de expresión cinematográfica. Pero no es la única ni la más eficaz. Mejor dicho, ni la única eficaz... El gran problema del cine político es que por lo general se dirige a quienes ya están convencidos. Y eso no es suficiente. Por eso es que a mí me interesa *Simón el bribón*. Porque, siendo cine comercial y no político, ha demostrado a millones de personas que la policía no es legítima.



Alexandra Stewart y Jacques Charrier en "Los soles de Isla de Pascua".

cartas

Señor
Héctor Soto G.
Universidad Católica
Valparaíso.

Nadie sinceramente interesado en los valores permanentes del séptimo arte dejará de alegrarse por la aparición de "Primer Plano". En Chile no existen publicaciones especializadas y por ello el cine tiene tratamiento de pariente pobre entre secciones de mayor importancia para los editores y propietarios de diarios y revistas informativas de actualidad. Dichas publicaciones se dirigen al público en general y en sus páginas es difícil incluir densos comentarios de los adoradores del cinematógrafo. Luchar contra esto es luchar contra molinos de viento y, yo por lo menos, lo he venido haciendo desde hace mucho tiempo. La Universidad, en cambio, es una institución sin fines de lucro y con carácter ideológico de tendencia pluralista, por eso puede arriesgarse a entregar conocimiento a través de aventuras financieras. Dar a la masa lo que necesita y no lo que pide. Casi es una definición de Universidad.

En el plan personal, estimo que se me ha aludido en forma directa en el párrafo sobre las revistas "Mensaje", "Mundo 71" (ahora 72) y "Ercilla" (pág. 54, artículo de Balic sobre la crítica cinematográfica en Chile). No voy a decir que la generalidad de los conceptos que allí se emiten sea injusta. Ya los he oído durante años de labios de Kerry Oñate, a quien admiro, y estoy absolutamente de acuerdo con él. Pero a primera vista queda la impresión que el articulista no ha leído con detención los comentarios a que se refiere. Sus observaciones parecen provenir más bien de prejuicios que de conocimiento a fondo del material cuestionado. Mis comentarios adolecen de limitaciones, defectos, imperfecciones, pero nadie podría afirmar que tienen tono de "moralina", ni que son "oraciones para rezar en la calle" y, mucho

menos, que son "sosos y rutinarios". Estoy al día en todo lo que se escribe sobre cine y he sabido captar y defender los valores de cualquier género, de cualquier autor, venga de donde venga. Para mí Donen, Peckinpah, Jancsó, Renoir, Ophüls, Hitchcock y Penn, tiene tanto y más valor que Bergman, Fellini y Antonioni.

Una defensa sobre mi calidad no es pertinente y no tendría por qué interesar a los brillantes ex-articulistas de "La Unión". Sólo puedo prometerles que trataré de perfeccionarme hasta serles grato, pues me produjo pánico la opinión que tienen de mí. Debo eso sí, en este amargo minuto, reconocer uno de mis pecados imperdonables: no soy "cahierista" y creo que jamás lo seré.

Sin embargo, veo que aún conservan algo de la amistad que siempre me demostraron. Han sido magnánimos al no decir de mis comentarios lo mismo que se afirma de "Qué pasa", "Paula" y "Eva". Y esto era muy fácil decirlo, pues con la gratitud que se gasta Balic para expresar lo que se le antoja, también podría haber tildado mis comentarios de "críticas cinematográficas de indigna estirpe y atentatorias contra la posibilidad de salud mental". Les doy las gracias por no permitir que se me incluyera en tal paquete. Pero, quizás hubiera sido mejor, porque, mientras más burda la crítica, más sólida la defensa.

En otros aspectos estoy tranquilo. Reconozco, junto con Kerry Oñate, que en Chile no hay crítica de cine. Siempre lo he afirmado, y para ello no he repartido veneno con ventilador. Me he preocupado de causas más definitivas, profundas y determinantes (el medio nacional, la naturaleza de las publicaciones, la abulia oficial, nuestras características culturales, la carencia de una industria cinematográfica estable, la desorientación de los realizadores, la cursilería de los intelectuales chilenos, el colonialismo cultural, etc.). Como se ve, es una tarea de

búsqueda para un investigador sin prejuicios y no un divertimento para un iconoclasta.

Si pudiera darles cierta tranquilidad, termino asegurándoles —y citando conceptos de Uds.— que durante toda mi actividad como "comentarista" de cine he tratado de orientar a los chilenos para que comprendan que tras el escote de la Taylor está Mankiewicz; que tras los cowboys está el género western; que tras las, 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". Faltó sólo el "Amén" para que pareciera una de mis "moralinas". Y ¿por qué no? tratando de demostrar también a los chilenos que tras pedantes que dicen amar el cine se encuentran críticos bien intencionados.

Te saluda atentamente,
Mariano Silva.

P.S.— Creo innecesario invocar disposiciones legales para que publiques esta carta in extenso.

M.S.

N. de la R.: Sólo dos observaciones más de forma que de fondo: 1) Editar una revista de cine de cierto rigor no constituye necesariamente una aventura financiera. Esta creencia ha servido de excusa a editores y críticos para justificar la pobreza del periodismo cinematográfico en Chile. Es comprensible que un editor adhiera a este mito, pero es absolutamente imperdonable que lo haga un crítico. 2) En "Primer Plano" no es necesario invocar —ni aún en forma indirecta— las disposiciones legales para obtener la publicación íntegra de una carta.

charles chaplin: el menton en retirada

Charles Chaplin, el bufo genial que declara haber nacido a las ocho de la noche del día 16 de abril de 1889, en East Lane, Walworth, ha levado anclas de su amurallado y apacible refugio suizo, para concurrir —viejo ya, blanquísimo, de gala, el paso y la mano titilantes, y ese formidable silencio-mujer (Oona) constantemente detrás suyo— a una serie de exhibiciones programadas en Londres y París, capitales donde se han mostrado sus películas *El Gran Dictador*, *La Quimera del Oro*, *El Pibe* y *Tiempos Modernos*.

Las funciones, cargadas de nostalgia, han reunido en las felpas europeas a añosos príncipes y estadistas del viejo mundo, tan melancólicos ya como el propio Chaplin, quienes de seguro han vuelto a los cines en busca de algún leve contacto con los perdidos años de juventud o adultez, en que rieron estremeidos con los jocosos pasitos del hombrecillo que buscaba compañera provisto tan sólo de sí mismo, su candor y una rosa.

En Londres, paradójicamente en primavera, Chaplin encaminó sus pasos a los barrios pobres en que nació el año 89, recordando allí la prematura muerte de su padre, los sufridos altibajos de una madre devorada por las inclemencias del teatro de segunda, los adoquines, los carros y miserias, en fin, de una niñez como salida de la pluma de Dickens. La tremenda distancia y soledad de este recuerdo habrán contrastado en el ánimo del bufo con los brillosos aplausos y homenajes que sonorizaron su paso por la capital inglesa.

París conoció también la reedición de *El Gran Dictador* y de los principales títulos de la obra fílmica de Chaplin, prodigando de igual manera su entusiasmado homenaje por el evento. Nuevamente cines de concurrencia selecta, pero igualmente repletos y excitados por la presencia del genio que parece ahora, después de tantos años, como portador de un tiempo recobrado que permanece en su misma languidez.



Ahora Chaplin se apresta a viajar a los Estados Unidos, el hito más significativo de este crepuscular itinerario. De América del Norte salió Chaplin en la década del 50, señalado como "rojo" por los cazabrujas del macarthismo. El "Committee on Un-American Activities", la "Legion of Decency" y el "Immigration Department" aunaron por entonces su celo funcionario para terminar acusándolo de profesar el comunismo, no sin antes llenar algunos cientos de fojas con interrogatorios de los que Chaplin da cuenta con humor y desapego en las páginas finales de su Autobiografía.

Hoy, en cambio, USA, igualmente anticomunista pero bastante más liberal y pragmática, abre sus brazos al expulso, dispensando tal vez una alegría más púdica que la habida en Europa. Otro contraste, sin duda, porque Chaplin recordará en tierra americana el lugar de sus mejores triunfos y el de la conquista, también, del mejor de sus trofeos: Oona O'Neill.

La vida de los genios está hecha de claroscuros. Chaplin no escapa a la regla; la confirma rotundamente. En Estados Unidos, la inquisición

habrá cambiado por el aplauso; la desconfianza por una definitiva adhesión. Vuelta, sin más, a los orígenes, como ocurre siempre.

La picardía de la crónica internacional, a su turno, ha cavilado golosamente sobre los verdaderos motivos de este abandono del ostracismo por parte de Chaplin. Y no han faltado, por cierto, los columnistas que, lapiz y papel en mano, se han dado a la tarea de calcular las no despreciables entradas que estas exhibiciones significarán para el bufo de la triste niñez. Muchos dólares, sin duda, y recuerdan entonces con malicia la conocida devoción que Chaplin ha mostrado siempre por sus ahorros. Tal versión, si n embargo, y pasando por alto el grado real de avaricia que profese nuestro divo, parece ser bastante mezquina y de una carencia manifiesta de sensibilidad. Porque más parece, en verdad, que esta salida de Chaplin es el último recorrido fertilizante de quien ha entregado una de las obras más valiosas de todos los tiempos, antes de que, al decir de la poesía de Vallejo, palpe definitivamente su mentón en retirada.

Agustín Squella

bitácora internacional de directores

– Jean Gabriel Albicoccó filmó *Le petit matin*.

– Robert Altman realizó *El volar es para los párajos* y *Mc Cabe & Mrs. Miller*. Prepara *Emperador del norte*.

– Michelangelo Antonioni abandonó su proyecto de filmar *Técnicamente dulce* y rodará *Conductor nocturno*.

– Juan Antonio Bardem filma *La isla misteriosa*.

– Ingmar Bergman hizo *El toque* y rueda *Gritos y murmullos*.

– Bernardo Bertolucci realizó *El conformista* y filma *Ultimo tango en París*.

– Robert Bresson hizo *Cuatro noches de un soñador*.

– Mauro Bolognini filmó *Metello* y llevará al cine la vida de Gabriel D'Annunzio.

– De Richard Brooks se estrenó en el extranjero *\$*.

– Luis Buñuel realizó *Tristana*.

– Marcel Carné filmó *Los asesinos del orden*.

– André Cayatte rodó *Morir de amor*.

– René Clément realizó *La casa bajo los árboles* y filma *Carrera de una liebre a través del campo*.

– Francis Ford Coppola hizo *El padrino*.

– George Cukor filmará *Viajes de mi tía*.

– Claude Chabrol rodó *La ruptura*, *El carnicero*, *Al anochecer* y *La década prodigiosa*.

– Damiano Damiani filmó *Confesión de un comisario a un juez de instrucción*.

– Jules Dassin hizo *Promesa al amanecer*.

– Edward Dmytruk rodó *Barbazul*.

– Jaques Demy filmó *Piel de asno*.

– Jaques Deray hizo *Dulzura con los de abajo*.

– Vittorio de Sica filmó *El jardín de Finzi Contini*.

– Michel Deville realizó *Raphael ou le debauche*.

– John Frankenheimer filmó *Los jinetes*.

– Federico Fellini hizo *Los payasos* y filma *Roma*.

– Milos Forman realizó *Taking off*.

– Pietro Germi rodó *Hasta que el divorcio nos separe*.

– Jean Luc Godard filmó *Todo va bien*.

– Ulu Grosbard realizó *¿Quién es Harry Kellerman y porqué anda hablando esas cosas terribles acerca de mí?*

– Anthony Harvey filmó *Deben ser gigantes*.

– De Henry Hathaway se exhibe en el extranjero *Shout out*.

– Arthur Hiller filmó *Hospital*.

– Alfred Hitchcock realizó *Frenesí*.

– John Huston filmó *La vida del juez Roy Bean*.

– Norman Jewison hizo *Violinista en el tejado*.

– De Elia Kazan se exhibe en otros países *Los visitantes*.

– Stanley Kramer filmó *Benditos las bestias y los niños*.

– Stanley Kubrick rodó *A clockwork orange*.

– Akira Kurosawa filmó *Do-De-Ska-Den*.

– David Lean planea llevar al cine la vida de Mahatma Gandhi.

– Claude Lelouch realizó *Smic Smac Smoc* y *La aventura es la aventura*.

– Joseph Losey hizo *El intermediario* y *El asesinato de Trotski*.

– Sidney Lumet filmó *La gaviota* y realiza *Juego de niños*.

– Louis Malle hizo *Soplo en el corazón*.

– Joseph L. Mankiewicz filma *El Sabueso*.

– Jean Pierre Melville realiza *Noche en la ciudad*.

– Vicente Minnelli filma *Intervalo*.

– Mario Monicelli rodó *Brancaleón va a las cruzadas*.

– Giuliano Montaldo filmó *Sacco y Vanzetti*.

– Ralph Nelson hizo *La ira de Dios*.

– Mike Nichols filmó *Conocimiento carnal*.

– Ermanno Olmi rodó *Durante l' state*.

– Pier Paolo Pasolini filmó *Medea*, *El decamerón* y *Los cuentos de Canterbury*.

– Alan Pakula realizó *Klute*.

– Sam Peckinpah filmó *Los perros de paja* y realiza *Escapando*.

– Arthur Penn hizo *Little Big Man*.

– Frank Perry filmó *Doc*.

– Elio Petri realizó *La clase obrera va al paraíso*.

– Roman Polanski filmó *Macbeth*.

– Gillo Pontecorvo filma *Plan Pascual*.

– De Otto Preminger se estrenó en el extranjero *Tan buenos amigos*.

– Tony Richardson filmó *Risas en la oscuridad*.

– Eric Rohmer realizó *La genou de Claire*.

– De Stuart Rosenberg se da actualmente en otros países *Pocket Money*.

– Francesco Rosi filmó *El asalto final*.

– Ken Russel realizó *Las endemoniadas* y *Boy friend*.

– Claude Sautet filmó *El inspector Max*.

– Franklin Schaffner realizó *Nicolás y Alejandra* y filma *Papillón*.

– De John Schlesinger se exhibe *Domingo sangriento*.

– Ettore Scolla filmó *El comisario Pepe* y *Me llamo Rocco Papaleo*.

– Francois Truffaut realizó *Dos inglesas y el continente*.

– Luchino Visconti abandonó su proyecto de filmar *En busca del tiempo perdido*. Realizó *Muerte en Venecia* y filma *El rey loco de Baviera*.

– Billy Wilder filma *Avanti*.

– Michael Winner hizo *El visitante nocturno*.

– Terence Young filmó *El sol rojo*.

– Franco Zefirelli realizó *Hermano sol, hermana luna* y filmará *La dama de las camelias* y *El asesinato de Cristo*.

– Valerio Zurlini filma *Invierno en el Adriático*.

octubre

De Sergei MI Eisenstein

Este tercer largometraje del gran cineasta ruso (1), es, tal vez, su última obra de juventud. La fuerza de sus imágenes es tan violenta y tan avasalladora que ella se debe, más que a su talento magnético, que obviamente está presente, a una cierta energía que, al igual que la de el Welles de *El Ciudadano Kane*, sólo puede ser explicada por razones biológicas, por la potencia de unos somas que se niegan a abandonar el territorio de los veinte. La obra posterior de Eisenstein, perfilará más la frialdad cerebral que la acción. En *Octubre* o, como también se le conoce, *Los Diez Días que Conmovieron al Mundo*, está el músculo. *Nevsky* y las dos partes de *Iván el Terrible*, como *Soberbia* o *La Dama de Shangai*, de Welles, son pura meditación, búsqueda del conocimiento, reflexión que se ampara, más que en la madurez, en cierta magnífica lucidez nacida de una doble soledad: la personal y la del creador.

El rodaje de *Octubre* fue fulminante. Según el propio Eisenstein, el proyecto necesitaba, racionalmente, de 18 meses para ser ejecutado con eficacia. Sin embargo, "el año y medio fue reducido a 6 meses sin sueño ni relevo" (2). *Octubre*, hecha por encargo de la Comisión del Comité Central

dedicada a organizar la conmemoración del décimo aniversario de la Revolución, tenía que estar lista en Noviembre de 1927.

Y, efectivamente, fue estrenada el 7 de Noviembre de aquel año en Moscú, en el teatro Bolshi. "Tal intensidad de trabajo en ese medio año, no la conoció nadie jamás, ni siquiera en todo Occidente".

Los resultados de tanto ajetreo los volvemos a releer hoy, gracias al estreno comercial, en nuestras pantallas, de *Octubre*. Tenemos ahora la palabra (3). Algunos de los que la tuvieron antes, sucumbieron con timidez ante estas imágenes plétóricas de vida (4). Otros fueron más generosos, aunque no lo suficiente (5).

Nosotros, no resistimos la tentación de rendirnos, casi reverentes, de una manera absoluta.

Octubre es, sobre todo, un filme político. En verdad, pareciera que toda película, en mayor o menor grado, padece de una cierta "politización" primaria, o al menos, potencial, debido a las características generales mismas del cine, arte de masas. Pero un filme se hace, verdadera, concreta, y concientemente "político", cuando sus objetivos específicos y cuando su interés central, están radicados en una

determinada meditación sobre el poder. Este rasgo distintivo del cine político no hace más que recoger las conceptualizaciones de la ciencia política desde Aristóteles a los más cercanos Marx y Weber.

En el pasado, en el comienzo de la cinematografía, Griffith, Pudovkin, todo Eisenstein, Von Stroheim, Lang, dieron testimonios de cine político. Más recientemente, Welles, Kazan, Penn, Peckinpah, han seguido el mismo sendero.

Octubre, entonces, se inserta, fielmente, en el universo eisensteiano y aporta sus propios frutos a una modalidad peculiar de cine político, que convierte en obra de arte el panfleto, vía de la metáfora más desafortada.

Más que una crónica histórica, *Octubre* es un relato fenomenológico de ciertos hechos acaecidos y cuya verdad depende de la estructura lógica de la narración. Estamos en el campo de una de las formas más puras del realismo cinematográfico.

En esta perspectiva, Eisenstein une el polo "político" con el de la "reconstrucción de sucesos" en una simbiosis que se autodefine por la subjetividad implícita y explícita de la obra.

Lo meramente histórico, es

punto de partida, jamás meta. Los hechos de octubre de 1917 sólo importan como inspiración. Eisenstein, ha renunciado al calco.

Octubre, es como una descomunal mole construida sobre metáforas y alegorías de grueso calibre. La pesadez monumental de la obra, sus largas parrafadas visuales provistas de una endemoniada fuerza, sus estertores de muerte y triunfo, apelan, constantemente, a una poesía barroca, inflada, teñida de orientalismos y licencias de montaje que tanto elevan al filme a alturas insospechadas, o inéditas, como lo bajan, bruscamente, a las profundidades de lo telúrico.

Entre el cielo y la tierra: *Octubre*. Recogiendo y a la vez enriqueciendo toda la tradición del cine ruso no parlante de los años veinte, viene a ser como un hito fundamental dentro del desenvolvimiento de una estética determinada, la del montaje. Este es un punto en el cual habría que detenerse por largo rato. No lo haremos en

esta oportunidad. Sin embargo puntualizaremos lo siguiente:

—El montaje de *Octubre* lo preside todo. Es como un monarca omnímodo que altera, carga de intencionalidad las tomas, corta, abre paso a las asociaciones más estridentes, crea belleza, controla el tiempo, desarticula los espacios, da vida a la piedra, y quiebra la lógica en beneficio de una poética que, discutible y todo, emociona los sentidos y aumenta nuestra capacidad de percepción.

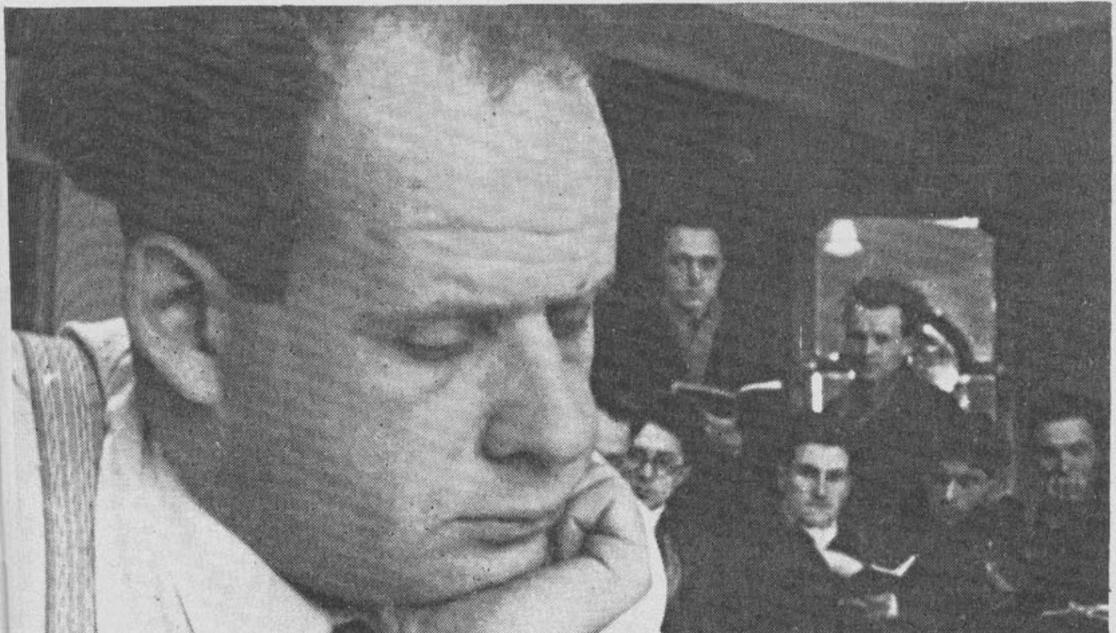
—El montaje de *Octubre*, como en *El Acorazado Potiokin*, es un método dialéctico. Los choques no son casuales. Al contrario, vienen dados por un afán perfectamente consciente de enfrentamiento, en el cual se vislumbra la necesidad de usar todos los recursos a la mano para crearlo.

Filme revolucionario, al fin y al cabo. No tanto porque retrata los pormenores de un período histórico determinado, sino más bien, en cuanto, por sí mismo, es capaz de organizar

un material con perspectivas revolucionarias.

Ya sabemos que la forma de hacer cine de Eisenstein (o, lo que es igual, su forma de amarlo) no es excluyente. Más aún, su manera de encarar la función del montaje es una de las tantas que se han dado. Su cine y su teoría del montaje reinaron sin contrapesos, durante largos años. Después, cayeron en el olvido. Por estos días, vuelven a resucitar gracias a un sector de la crítica francesa, eterna desenterradora.

Entonces, la coyuntura de reencontrarse con *Octubre* no puede ser más feliz. En nuestras manos, y ante nuestros ojos, tenemos, de cuerpo vivo, uno de los caminos que se pueden seguir para llegar al corazón del misterio de la imagen. *Octubre* como todo filme mayor, nos obliga a meditar sobre el concepto “de lo moderno en el cine”, en la medida en que nos replantea, con un paradigma estético claro, todo el cine. No interesa



Sergei M. Eisenstein.

si vamos a aceptar o no, finalmente, ese paradigma. La provocación que suscita es lo que cuenta.

Otros, más capacitados que nosotros, podrán reseñar las innumerables virtudes de este filme apocalíptico y triunfal.

Permítasenos a nosotros, por último, desperdigar algunos entusiasmos que estarán más cercanos del deslumbramiento que del rigor.

La inmensa lámpara-araña del Palacio de Invierno, que comienza a tambalearse, cuando el viejo sistema social esta por derrumbarse: la fiera femenina de las Amazonas de Kerensky; toda la secuencia del puente que se abre dejando en el aire a la mujer y al caballo; la estatua del zar que cae de su pedestal y vuelve a él según se van produciendo los hechos; Kerensky subiendo las escaleras, convirtiéndose en un pavo real o en Napoleón, escondido entre los cojines de su lecho; el asedio y rendición del Palacio de Invierno; la lucha de entre bolcheviques y mancheviques; el mundo cotidiano de la burguesía rusa; la combatividad de los revolucionarios; el espíritu de Lenin planeando y motivando los acontecimientos las grandes secuencias de masas; los rostros individuales, portadores del germen de una nueva época en la historia de la humanidad, son todos momentos claves que dibujan el rostro de este filme que pareciera resumir todas las virtudes de un coloso de cine, que, embebido de el romanticismo decadente y crepuscular de la otrora San Petersburgo, de los trazos de Leonardo, de la física, del teatro japonés, del circo, de un fino sentido satírico, de pasión revolucionaria confundida con cierta nostalgia eslava y de sus propias teorías, enunciadas por vez

primera en 1923, entrega esta obra que, entre perfecta e inconclusa (1.500 mts. de película dedicados a la participación de Trotsky fueron eliminados de la versión final por instrucciones oficiales), entre íntima y colectiva, entre alucinante y realista, deja un insuperable testimonio de belleza e inteligencia que solamente se da de vez en vez a lo largo de la historia del cine.

Obra maestra total, *Octubre* es de aquellas películas que nos comprometen para siempre con la suerte del cine y su supervivencia. Porque es el fruto de un hombre que se acostumbró a levantar imágenes siempre sobre roca y jamás sobre arena. Y esas imágenes, ya lo sabemos hoy al ver *Octubre*, se han vuelto indestructibles.

H. Balic M.

- (1) Los largometrajes de Serguei Mihailovich Eisenstein son siete: *La Huelga* (Stachka), de 1924; *El Acorazado Potiomkin* (Kniaz Potiomkin), de 1925; *Octubre* (Oktiabr), de 1927; *La Línea General*, (Generalnaia Linnia) o *Lo Antiguo y Lo Nuevo* (Staroie y Novoie), de 1929; *Alejandro Nevsky*, de 1938; *Iván el Terrible*, (Ivan Grozni), de 1945 y *La conspiración de los Boyardos* (II parte de Iván el Terrible), de 1945.

A estas siete obras mayores y personales suelen agregarse a la filmografía del maestro de Riga, los siguientes tres filmes: *Romance Sentimental*, de 1930, filme de su colaborador G. Alexandrov, en el cual Eisenstein influye de una manera decisiva; *Las Praderas de Bezhin*, proyecto iniciado en 1935 y que abandona definitivamente en 1937. Alcanza a firmar más del 50 por ciento del guión original: y *¡Que viva México!* largometraje-recopilación, montado con posterioridad a su muerte (acaecida, en Moscú, el 9 de Febrero de 1948, cuando Eisenstein

tenía 50 años), con secuencias de su trabajo mejicano de los años 31-32.

- (2) "Hubo veces en que filmamos sesenta horas sin descanso. En general, no nos ocupábamos del reloj. Lo considerábamos una ocupación inútil e incluso nociva... Dormíamos cuando podíamos. Y raramente podíamos. Pero las situaciones en cuanto al sueño eran tales que ningún excéntrico del circo, ningún Chaplin del cine, podría imaginar... En todo caso, dormíamos menos tiempo del que empleo en hablar de ello. El resto del tiempo filmábamos. (S.M.E., en *Anotaciones de un Director de Cine*).
- (3) "Octubre -película difícil por el objetivo y su realización que debe transmitir al espectador el pujante patetismo de aquellos días que estremecieron al mundo, que establece nuestro nuevo modo de abordar las cosas y los hechos, que actúa sobre el espectador por nuevos y difíciles métodos del arte cinematográfico que requiere una atención rigurosa y tensa- quedó terminada. El espectador tiene la palabra. (S.M.E., en *Anotaciones de un Director de Cine*).
- (4) "El film decepcionó un poco. Contenía admirables pasajes: la toma del Palacio de Invierno, la destrucción del vino en las bodegas del Zar, el episodio de los puentes levadizos, la huida de Kerensky... Un humor imprevisto, un poco insistente, quizás, aparecía bajo la influencia de Alexandrov, antiguo asistente convertido en colaborador del guión y la realización. El resultado era hartamente difícil de seguir, aún para aquellos que conocían bien los sucesos que pretendían recordarse. La inclinación a la metáfora estaba a veces próxima al pathos. La obra, grande, fuerte, amplia, no igualaba a Potiomkin" (G. Sadoul, en "*Historia del Cine*").
- (5) "En *Diez Días que Estremecieron al Mundo* basado en el libro de John Reed, sobre aquellos días críticos, torturados, de la revolución, Eisenstein tuvo tema para sus facultades de historiador. Hay fuerza, y virilidad e imaginación en cada una de sus escenas, una



sátira disimulada que es más acerba en sus caricaturas de Kerensky y el Batallón de la Muerte Femenino. Es Eisenstein triunfante, un dios desapasionado de inspiradas ráfagas cinematográficas, un hombre de ciencia frío e inflexible con un extraño sentimiento fugaz por la belleza pictórica. Sugiere el movimiento a través del tiempo y del espacio, más que en ninguna otra película que la precediera".

(Evelyn Gerstein, en 1930. Su artículo *El Mago Ruso del Cine*, se incluye en el volumen recopilación de Lewis Jacobs, *El Arte del Cine*).

mi noche con maud

de Eric Rohmer

El primer filme de Eric Rohmer (1) estrenado en Chile es, al parecer, uno de los pocos testimonios de un cine de autor que va más allá de constituir un continuo tributo a los caprichos y veleidades del realizador. En una época en que la obra cinematográfica se prestigia no por sí misma sino por su aptitud para contener una mitología estrictamente privada es saludable encontrarse con una cinta que no invoca en su favor más atractivo que la transparencia de sus imágenes y la solidez de su historia.

Lo anterior no envuelve un juicio peyorativo sobre la política del autor, pero sí una tremenda desconfianza en el criterio con que hasta ahora se han repartido sus beneficios, al menos de parte de sectores considerables de la crítica. De la noche a la mañana, una legión de pedantes obtuvo certificados de "autor" en tanto otros cineastas —generalmente más fogueados y menos pretensivos— debieron conformarse con la modesta calidad de "artesanos" que gracioso-

samente aún se concede a un género de cineastas que, según criterios imperantes, se identifica con personas sin idea alguna en la cabeza, pero con una misteriosa habilidad (en las manos quizás) para ubicar la cámara en el lugar debido, hacerla funcionar y ordenar el corte a tiempo.

Semejante perogrullada terminó por deteriorar un planteamiento originalmente bien encaminado. En la actualidad, la manida distinción entre "autores" y "artesanos" conserva una vigencia real muy limitada y por lo general sólo sirve para encubrir las manifestaciones arbitrarias con que algunos visten sus prejuicios o, en el peor de los casos, una suerte de decrepitud mental para juzgar al cine.

Rohmer ha realizado una obra impecable. Una obra que lo expresa por completo, pero que lo expresa sólo en la medida en que ha sabido conjugar los elementos de su obra y —aún más— sólo en la medida en que ha sabido doblegarse oportunamente ante ellos (2). De *Mi noche con Maud* podrán extraerse múltiples connotaciones, interpretaciones y alcances, pero nada de ello será ajeno a la realidad, inmensa y circunscrita a la vez, de sus imágenes. Todo el filme, en otras palabras, está referido a sí mismo, a sus personajes, a su historia. Incluso el propio realizador. Quizás sea por efecto de una extremada disciplina mental, pero lo concreto es que la película, siendo de autor, no necesita revelar la posición de Rohmer frente a la guerra del Vietnam o —por estirar la cuerda hasta un ejemplo más absurdo todavía— sus eventuales preferencias por la mermelada de damasco entre las restantes. Si conviene detenerse

en esto es porque poco falta para que, sobre la base de revelaciones semejantes, se discierna la autoría de una cinta.

He aquí, pues, una película ejemplar por lo que en ella se incluye y también por lo que su realizador renuncia a incluir. He aquí un filme donde Rohmer, lejos de condicionar las imágenes a su antojo, se condiciona a sí mismo en favor no de una tesis determinada sino en favor de su propia obra. Si este no es el verdadero compromiso del artista quiere decir entonces que la palabrería ha operado en el idioma estragos irreparables.

Pretender que estos sean hallazgos de parte de Eric Rohmer sería tan ingenuo como reconocerle algo así como la invención del cine. Los pretendidos hallazgos están desde hace mucho tiempo en el cine de los clásicos. Están, por ejemplo, en Hawks, en Nicholas Ray, en Richard Brooks (3).

Rohmer, al fin y al cabo, comparte con ellos —a diferencia de un Elio Petri cualquiera— un respeto básico por sus personajes, y, más que eso, por sus filmes. Como ellos, Rohmer se limita a arbitrar cinematográficamente situaciones humanas. De allí sale *Mi noche con Maud*, tal como de un planteamiento análogo salió *Río Lobo*, *Rebelde sin causa* o *Amargo fin* y tal como de uno diametralmente opuesto surgió *Investigación de un ciudadano por sobre toda sospecha*.

En otros términos, Rohmer concibe personajes y no meros títeres calculados para ratificar una tesis previamente determinada, a la manera de los Costa-Gavras, los Stanley Kramer o los Schlesinger.

Pensar que ese respeto básico a los personajes se

reduce a no imponer un curso interesado al desarrollo de los hechos mediante golpes de efecto y triquiñuelas argumentales es pecar en alguna medida de mezquindad. El respeto involucra eso, pero también mucho más. Determina en la cinta, además de su coherencia interna, su misma puesta en escena si la postulación se lleva hasta sus últimas consecuencias (4).

El protagonista, Jean Louis, es un ingeniero católico adaptado a los aires provincianos de Clermont-Ferrand después de haber trabajado en Canadá y Chile. Un encuentro fortuito lo recupera a la amistad de Vidal, un viejo amigo de militancia marxista, quien lo conduce a su encuentro con Maud, una libre pensadora que administra sus liberalidades con cierto escepticismo no exento de fervor (5). Tendrá con ella un encuentro casi total sino fuera porque él ya ha escogido —casi sin conocerla— a la mujer que ama y de la cual se ha enamorado, cuando menos, precipitadamente.

Entre esos cuatro personajes se juega el filme. Hay una cámara que aún a riesgo de incurrir en un naturalismo poco elegante escruta hasta las reacciones menos relevantes de los cuatro. Más preocupado de la fidelidad a ellos que de la ortodoxia gramatical, Rohmer registra largas, larguísimas, conversaciones con una limpieza en los planos, en los encuadres, en los cortes, imposible de concebir en quien estime que las “soluciones cinematográficas” se imponen a fuerza de encuadres rebuscados, movimientos de cámara inútiles o continuidades caprichosas.

Lo realmente admirable es la sujeción a la verdad de los personajes. Desde luego, todos representan sólo a ellos.

Quien vea en el ingeniero la encarnación del catolicismo se equivocará tanto como el que considere a Vidal un marxista ideológicamente ortodoxo. En el fondo el asunto carece de importancia desde el momento en que la cinta no es ni pretende ser un testimonio del enfrentamiento católico-marxista. Objetar, por lo tanto, como lo hizo “Cahiers du cinéma”, el personaje de Vidal por ser un intelectual que ha adherido a Marx pasando primero por Pascal en un tránsito que, desde luego, no deja bien parado a ese marxista, equivale a dar cuenta de una irritabilidad sospechosa y sectaria en la epidermis ideológica. Tan poco importa la pureza ideológica de los protagonistas que, con las mismas razones, un católico integrista reprochará al ingeniero una conducta que dista mucho de atenerse a los mandatos canónicos de su religión.

Esclarecido lo anterior, despejadas las connotaciones ideologizantes, el acceso al filme será apasionante. De otra manera es imposible penetrar al “cuento moral” que Rohmer propone. Es imposible comprender la conducta de ese ingeniero que rechaza a Maud por el amor de una mujer con que aún no cuenta; advertir los rastros de una sensibilidad desgarrada en Vidal, para quien el marxismo llegó a ser una opción irremediable o, en fin, reconocer en Maud a la eterna perdedora que no obstante sus reiteradas frustraciones ha decidido apostar en cada minuto de su vida.

Mi noche con Maud no es el canto al orden establecido que algunos presumen (6). Si en cierta medida la conducta del ingeniero puede proyectar la sensación de una mediocre

conformidad burguesa, el desencanto que sobrellevan Maud, Vidal y Francoise, la rubia, induce a sostener lo contrario. Incluso en el caso del ingeniero, el rechazo a Maud surge antes de una opción religiosa que de un temor a la aventura emocional. Porque aventura también es arriesgarse a conseguir el afecto de una muchacha que, un domingo cualquiera, se ha descubierto en misa. La diferencia entre Jean Louis y Vidal, Maud y Francoise radica sólo en la seguridad existencial que sobra en aquél y falta en estos. Mientras el ingeniero no conoce prácticamente el dolor, Vidal, Maud y Francoise son seres que disimulan un tremendo desencanto. Si la seguridad de Jean Louis, su frialdad para cumplir imperturbable lo que se ha propuesto, provoca un distanciamiento de cierto calibre es sólo por el efecto, hasta cierto punto natural en cualquier espectador, de adherir a los personajes más débiles o desamparados. En todo caso, sería un error asimilar las reservas que despierta el ingeniero a una concepción deliberada de Rohmer en orden, precisamente, a deteriorar su posición.

Obra contagiada por personajes de emociones contenidas y civilizadas, *Mi noche con Maud* resulta, en definitiva, una meditación tan apasionante como minuciosa. Meditación sobre el destino, sobre la provincia, sobre el matrimonio, la gracia, el amor, el riesgo y la seguridad, planteada sin estrépito, resuelta sin escándalo, con un reposo que pasaría por rupturista si no fuera un contrasentido imaginarlo.

Construídos alrededor del tema de la elección de la pareja e invariablemente sobre la opción de un protagonista que



Eric Rohmer durante el rodaje de "Mi noche con Maud", junto a Trintignant y Marie Christine Barrau

desecha el afecto de una mujer por fidelidad a otra que no tiene asegurada, los "Seis Cuentos Morales" de Rohmer son antes la proyección de una ética que de un estilo. Son ejemplos de un cine que importa más por la reflexión que propone que por la acción con que gratifica; que importa más por su silencio que por sus estruendos; menos por su brillo que por su solidez. Cine intelectual sólo en la medida en que el razonamiento ofrece la clave para acceder a la emoción, esa parcela cada vez menos frecuentada por cine contemporáneo abatido por una indignación crónica que se presume revolucionaria.

Un cineasta que cultiva el pudor de los actores (y obtiene al mejor Trintignant de su carrera y una Françoise Fabian incomparable), que apoyado en Néstor Almendros rechaza el exhibicionismo fotográfico y que adopta una prosa prescindiendo por completo del terrorismo estético de los últimos años es, desde luego, un solitario, un insolente que profesa un profundo desprecio por el cine considerado como un fin en sí mismo. Entre él y la vida, Rohmer no ha dudado un instante.

Héctor Soto Gandarillas

(1) Eric Rohmer (Nancy, 1920), cuyo verdadero nombre es Maurice Schérer, escribió sobre cine en "La revue du cinéma", "Les Temps modernes", "Arts", "La gazette du cinéma" y "Cahiers du cinéma", revelándose en esta última como uno de los críticos más sagaces del equipo. Dejó de escribir en ella, después de siete años, en 1963, en víspera de la conciliación entre estructuralistas y marxistas. Su filmografía comprende unos 20 títulos, entre cortos, emisiones para la televisión y largometrajes. Filma profesionalmente

desde 1950. Los "Seis cuentos morales" son ciertamente su proyecto más ambicioso: 1962: *La boulangère de Monceau* (I, cortometraje); 1963: *La carrière de Suzanne* (II, 16 mm.); 1966: *La collectionneuse* (IV); 1969: *Ma nuit chez Maud* (III) y 1970: *Les genoux de Claire* (V). Además en 1959 estrenó el largometraje *Le signe du Lion*, producida por Claude Chabrol. El hecho de que toda su filmografía sea desconocida en Chile sujeta toda consideración sobre *Ma nuit chez Maud* a un análisis que no es ni puede ser definitivo.

(2) Que Rohmer ha doblegado sus ideas lo comprueban sus respuestas a la primera entrevista de "Cahiers du cinéma" (Nº 172, noviembre, 1965): "Puede decirse que he actuado en contra de mis ideas. Incluso me pregunto si he llegado a tener ideas. Después de pensarlo bien, creo que Bazin tuvo ideas y nosotros... nosotros tuvimos gustos... Me he sentido obligado a actuar en contra de mis teorías (si es que alguna vez las tuve). ¿Cuáles eran? El plano largo, el "decoupage", preferiblemente al montaje. Estas teorías, en su mayoría, estaban tomadas de Bazin y de Leenhardt. Leenhardt las había definido en su artículo "Abajo Ford, viva Wyler", donde decía que el cine moderno es un cine no de imagen o de montaje, sino de planos y de "decoupage". No obstante yo he hecho un cine que es fundamentalmente de montaje. Hasta el momento el montaje es la parte más importante de mis películas... Cada vez me intereso más por el encuadre y la fotografía, más que por el plano. Creo menos en el plano que antes".

(3) De hecho Rohmer comparte con los clásicos la adhesión a un cine eminentemente narrativo, donde la cámara es invisible, donde la historia juega un rol fundamental y, sobre todo, en donde existe un drástico resguardo de la objetividad de la expresión cinematográfica. "El estilo subjetivo en cine —declaró en la referida entrevista— me parece una herejía". "Yo estoy a favor del campo-contracampo y a favor de la cronología".

(4) La concepción de los "cuentos morales", de Rohmer, siendo eminentemente geométrica y no ideológica, cautela al mismo tiempo la realidad física y la realidad moral de los personajes. Cada "cuento", por lo tanto, tiene una proyección propia que Rohmer se limita a desarrollar, pero no a adjetivar. Ha declarado: "Yo habría podido perfectamente utilizar una máquina para encontrar estos argumentos y por lo tanto yo no intervengo para nada en las historias".

(5) "La irreligión, tal como tú la practicas, es también una religión", dice Vidal a Maud.

(6) Rohmer ha sido motejado de reaccionario sobre todo a partir de su declaración: "Yo no sé si soy de derechas, pero en cualquier caso, lo que es seguro es que no soy de izquierdas".

el pecado del abate mouret

De Georges Franju

Se podría pensar que el lenguaje que utiliza Franju en este filme, por la manera misma de abordar los objetos del mundo que presenta, es algo anacrónico teniendo en cuenta el cambio sustancial que ha sufrido la concepción de la imagen cinematográfica en el último tiempo. Su manera de filmar no puede dejar de recordarnos cierta voluntad de estilo que en literatura alcanza su máxima expresión en los miembros de la ilustre Académie Française. Pero si bien es cierto Franju es inscribe dentro de una concepción lírica muy tradicional, también es cierto que es indispensable delimitar con exactitud los rasgos peculiares que sostienen y validan, a pesar de todo, ese lenguaje.

El protagonista del filme, Serge Mouret, es un hombre que vive dos mundos. Por un



"El pecado del Abate Mouret".

lado está el sombrío pueblo de Artaud cuyos habitantes viven poseídos por instintos ciegos, cuyo cielo está permanentemente cubierto y donde la siniestra figura de Archangias ejerce un dominio despótico sobre los embrutecidos campesinos. Es el mundo de la negación asistido por una pálida y farsesca imagen de Cristo. Por otra parte está el luminoso mundo de Paradou, jardín donde crece, libre de toda represión, Albine. Estos dos mundos se despliegan por la trayectoria del abate y de algún modo corresponden a distintos estratos de su conciencia.

El es un desequilibrado, dentro de él se disputan su conciencia fuerzas contradicto-

rias. Desde un punto de vista objetivo no hay ninguna posibilidad de conciliación entre los contrarios, la legalidad interna del relato hace evidente la total incomunicación de los puestos. Esto aparece así desde el momento en que todos los signos están ordenados en dos series paralelas opuestas. Por una parte tenemos la serie Cristo-Archangias-Artaud por otra tenemos Virgen María-Albine-Paradou. Cada una de estas tiene particularidades distintas que las correlacionan. Se puede decir, en suma, que es una oposición entre luz y sombra, entre masculino y femenino. El mismo Serge Mouret es totalmente distinto en uno u otro mundo. El abate

Mouret elige el mundo de la negación, su voluntad lo lleva en esa dirección. Pero es una elección que al mismo tiempo rechaza. El pálido rostro mortificado del comienzo muestra que hay en su interior una tensión febril que alcanza su punto culminante en su ruego a la Virgen María. Mouret tiene una conciencia escindida. Al perder la memoria, desde una región irracional de la conciencia de Mouret se impone una actitud completamente distinta, más aun, opuesta, de afirmación de la vida. Este estrato es el que alcanza su manifestación en la relación de Mouret con Albine. Pero el destino del abate es trágico. El dulce Paradou esconde en sus

senderos laberínticos un árbol siniestro. (Por supuesto que hay en esta historia resonancias obvias del relato bíblico). La manera con que Franju trata la expulsión del paraíso explica su efectividad. Bruscamente se descubre en el cerrado jardín una puerta desde donde se ve Artaud. Es el mismo lugar donde el abate había visto por primera vez a Albine. Lluve, y se escuchan las campanas que atormentaban a Mouret en sus pesadillas. Estas coincidencias, junto con el marcado irracionalismo poético de la escena inmediatamente anterior solucionan esta secuencia de manera excelente.

El final podría parecer discutible. El destino de Mouret es trágico porque se debate entre categorías opuestas irreconciliables y porque por alguna razón oscura debe elegir la peor. La firmeza con que relata el calvario de Cristo y la violencia con que expulsa a Albine muestran el predominio definitivo de una decisión demoníaca. Al mirar alejarse a Albine se advierte también que su otra parte no está en ningún caso aniquilada. La unión de las categorías opuestas se muestra imposible. Pero Franju cae en un exceso melodramático. Las escenas finales agregan poco. Sólo la dolorosa y obsesiva insistencia de las campanas parece necesaria.

Volviendo entonces a nuestras palabras iniciales, quiero decir que Franju construye una alegoría sobre la base de signos marcados con sentidos únicos, opone blanco y negro; pero su lenguaje hace verosímil incluso los excesos.

Franklin Martínez Richards

la fidelidad

De Juan José Jusid

Al parecer Juan José Jusid es uno de los valores jóvenes más promisorios del cine argentino. Y decimos al parecer, ya que los caprichos de la distribución no han permitido conocer en Chile las obras de este realizador cuyo *Tute Cabrero* despertara el interés de quienes buscan en la cinematografía del país trasandino algo más que las comedietas protagonizadas por algún cantante de moda.

Así, nos encontramos de improviso con *La fidelidad*, película extraña, a la vez interesante y frustrada. Se advierte en esta obra una visión acentuadamente crítica de una realidad, la intención de ir a un análisis en profundidad de la burguesía urbana y de las formas aberrantes de convivencia social que en ella se generan. La obra se centra en el protagonista masculino, Mauricio, un hombre de edad mediana que se ha incorporado a una familia de la alta burguesía por la vía de un matrimonio de conveniencia. Atrapado en un mecanismo social implacable, Mauricio se enfrenta a la opción entre el sometimiento a unas normas de vida que involucran su aniquilamiento como ser humano a cambio de la conservación de un "status" o la negación de ese orden, con la consiguiente pérdida de las ventajas conquistadas al precio del sacrificio de su juventud a un matrimonio sin amor y de la aceptación de unos valores presididos por el afán de poder, la competencia y la inautenticidad.

El realizador argentino construye en *La fidelidad*, un filme de cámara, intimista, desarrollado íntegramente —con excepción del pre-genérico— en un lujoso y amplio departamento, en el que la presencia del decorado juega un rol fundamental. Esta elección de un espacio cerrado, claustrofóbico y la acción que en él se desarrolla se convierte en el equivalente dramático de una situación existencial: la situación de Mauricio, encerrado en el piso alto, tratando de ocultar a su amante, refleja narrativamente su acorralamiento vital y la esencia de unas vidas regidas por la mentira y el disimulo.

No obstante, es en este mismo nivel, el de los elementos narrativos y dramáticos, donde el filme de Jusid es más discutible y donde la lucidez de su mirada se invalida parcialmente. Si bien su puesta en escena, acuciosa y perfeccionista (por momentos recuerda, *La violación*, de Valcroze) a ratos llega a ser brillante, el juego de actores y situaciones, en cambio tratado en forma cercana al llamado "teatro del absurdo" le otorga al filme un carácter marcadamente hermético y no logra equilibrar la naturaleza de dichas situaciones con la modalidad que invisten en la narración. De este modo, ciertos momentos de la película se sienten forzados y más próximos a un tratamiento teatral que cinematográfico: la secuencia de los viejos en la terraza, la escena de los globos o el diálogo de Mauricio con el abogado, entre otros. El intelectualismo, eterna rémora del cine argentino, domina sin contrapeso, por desgracia, esta obra de Juan José Jusid.

Sergio Salinas R.

la conquista del oeste

De Henry Hathaway

John Ford

George Marshall

La impresión global que puede dejar *La conquista del oeste* es la de ser sólo un buen espectáculo, en la más pura tradición hollywoodense de las superproducciones de alto costo, en pantalla gigante y con desfile de numerosas estrellas, que no ofrece posibilidades para una mayor reflexión.

Sin embargo, practicando una observación más detenida, sentiremos que el filme, considerado en su totalidad, por encima de su fraccionamiento en episodios y de la heterogeneidad de estilos de sus respectivos realizadores, nos entrega un cierto aliento épico, una sensación de asistir, dentro sí de una dimensión más bien mítica, a una sinopsis de la Historia del oeste americano. La linealidad narrativa del filme, al enlazar los sucesivos episodios, nos permite ver el paso de cuatro generaciones, desde los pioneros en la conquista de territorios vírgenes hasta el asentamiento de las primeras ciudades, desde la lucha por la supervivencia contra una naturaleza hostil hasta el tendido de las primeras vías férreas.

Claro está que esta impresión del filme en su totalidad no implica ignorar las debilidades del mismo el momento de valorar por separado los diferentes episodios que lo componen. Y ello debido a que éstos están realizados por cineastas de muy diferente nivel creativo. Examinémoslos en el orden en que sus episodios

aparecen en el filme:

Henry Hathaway. Dirige el primer episodio que es también el más extenso. Cineasta de la acción, como lo son algunos grandes clásicos americanos, Hathaway la filma con entusiasmo y vigor, pero su estilo, a diferencia de los grandes, no deviene expresivo, sólo eficazmente ilustrativo. Esto, si bien confiere facilidad de lectura y una cierta solidez narrativa a sus obras, les resta, por otra parte, profundidad y amplitud. No es un gran cineasta. No se le puede incluir, ciertamente, entre los maestros del cine americano. No obstante, dentro de ese grupo numeroso de realizadores yanquis que escapan a la mediocridad gracias a su gran oficio y excelencia artesanal, Hathaway ocupa un lugar preponderante.

Este primer episodio de *La conquista del oeste* puede ubicarse junto a *Furia en Alaska* y *Nevada Smith* entre los mayores aciertos de su filmografía. En él vemos una buena muestra de sus mejores virtudes y también de sus limitaciones. Su gusto por la aventura, narrada con pasión y algo de ingenuidad, unido a su predilección por los decorados naturales exhuberantes o extraños, encuentra aquí campo propicio para un desarrollo interesante que alcanza momentos inolvidables como la secuencia de la caverna donde se tiende una celada a James Stewart o aquella en que la balsa con la familia de Karl Malden es atrapada por los rápidos del río. Mas, en líneas generales, toda la incansable sucesión de hechos, en mayor o menor grado interesantes, se desarrolla en un tono de festiva superficialidad que en ningún caso linda con lo grotesco. Después de todo, a sus personajes,

pioneros o aventureros abocados fundamentalmente a un itinerario y a una performance física, estaría fuera de lugar exigirles "vida interior" o grandes sutilezas psicológicas. Y si las escenas de violencia, como aquellas peleas descomunales de *Furia en Alaska*, más que realismo revelan un espíritu circense, no significa eso que el cine de Hathaway, por muchas limitaciones que tenga, sea desagradable, ni mucho menos aburrido.

John Ford. Dirige el segundo episodio (*La Guerra Civil*), que es el más breve y, a gran distancia del resto, el mejor. Le bastan quince minutos a este veterano glorioso para demostrar que no sólo es un maestro dentro del cine norteamericano, sino también uno de los más grandes cineastas de toda la historia del cine. Quince minutos que constituyen una antología. Una pequeña obra maestra.

Desde las primeras imágenes aflora nítido el universo fordiano: una carreta que se aproxima lentamente desde el fondo de un camino bordeado de largos árboles, luego la hacienda familiar con el adiós de una madre a su hijo que parte a la Guerra de Secesión, establecer una serenidad y un rigor clásicos. Imágenes limpias y transparentes que, sin embargo, hacen brotar una sutil emoción.

No hay aquí ya las espectacularidades del episodio anterior. Ford filma más que nada hechos cotidianos, incluso aparentemente banales, sin alardes ni efectismos temáticos o de forma, pero de sus imágenes emana algo más que el sentido primero de lo concretamente filmado: la dimensión más oculta de cada lugar, de cada situación, de cada personaje se



John Wayne y John Ford durante el rodaje de "La Conquista del Oeste".

hacen perceptibles por obra y magia de la puesta en escena fordiana. Así también ocurre con el tiempo: Ford filma un presente actual y concreto, pero, por el solo poder de sugerencia de las imágenes, consigue un presente total en el que están contenidos también pasado y futuro. Así, por el leve gesto de un personaje, a menudo descubrimos toda una nostálgica referencia a algún hecho pretérito. O, como en la magistral secuencia final de este episodio, cuando el protagonista que vuelve de la guerra escucha la proposición de su hermano de trabajar juntos la hacienda, presentimos que esto no se hará efectivo y que, como justamente ocurre, optará por un destino de aventurero errante.

Como la mayoría de las obras de Ford, este episodio nos habla de un itinerario (físico y moral), en cuyo desarrollo el paso del tiempo ha dejado su huella.

George Marshall. Dirige el último episodio, el más débil del filme. A excepción de la secuencia de la manada de bisontes que arrasa un campamento ferroviario, esta parte no alcanza otro nivel que el de las más vulgares series de televisión. Una realización plana, carente de expresión y que recurre incluso a un trucaje pobre e inconvincente en las escenas del enfrentamiento final, desgraciadamente cierra en mala forma lo que había comenzado bien con Hathaway y llegado a una culminación con Ford.

Robinson Acuña Pizarro

la batalla de waterloo

De Sergei Bondarchuk

La batalla de Waterloo expone el período histórico comprendido desde la partida de Napoleón Bonaparte a la isla de Elba, su regreso de ella, el breve gobierno que siguió, hasta la derrota del corso a manos de sus enemigos.

La cinta constituye una muestra característica de cine artesanal, usando esta expresión en contraposición del denominado cine de autor. Es cine histórico-espectacular del más puro y tradicional estilo. Sergei Bondarchuk libera a la obra de la lentitud y pesadez propias de la generalidad de las películas soviéticas, pero conserva la rigurosidad de su puesta en escena y añade elementos típicos del cine espectáculo norteamericano de la década del 50. Por otra parte el director exhibe un notable desequilibrio entre (1) su habilidad para conducir las escenas de masas y (2) la debilidad de que hace gala la cinta cuando centra la atención en los conflictos íntimos de los protagonistas. Tocante a lo primero, la batalla misma, que abarca la segunda hora de proyección, es un soberbio e impresionante espectáculo guerrero. Se usa, y con acierto, el travelling aéreo, alcanzando momentos de gran belleza plástica. Respecto a lo segundo, forzo es reconocer que los actores no estuvieron a la altura de sus papeles. Rod Steiger entrega un Napoleón falso, grotesco, cargado de morisquetas, de gritos histéricos, de ademanes exagerados. Y todo ello, en Bonaparte el

militar, porque Napoleón el hombre prácticamente no está en el filme, salvo esporádicas alusiones a su hijo. Es, tal vez, el peor trabajo en la carrera cinematográfica de quien es, a nuestro juicio, un gran actor. Christopher Plummer construye un Wellington externamente más sobrio y más digno que el Napoleón de Steiger, pero, con todo y con eso, resulta aartornado. La composición musical de Nino Rota (*Rocco y sus hermanos; La dolce vita; Romeo y Julieta*) es estridente e inapropiada.

En *La batalla de Waterloo* encontramos notables escenas de masas, perfección teórica y valor didáctico. Nada más.

Juan Antonio Said K.

que la bestia muera

De Claude Chabrol

“Hay un canto en que Brahms parafrasea el Eclesiastés: la bestia debe morir. Pero también el hombre. Uno y otro deben morir. Adiós”. Luego, un mar inmenso herido de luz y la débil figura de una embarcación que se pierde en la vastedad del océano: verbo e imágenes finales de una lacerante anécdota policial que Chabrol, a no dudarlo el más sagaz realizador francés, ha conseguido transformar, a la vez, en lúcida y maníaca inspección de móviles y resortes que accionan y designan la conducta humana, ojeada ésta como un derrame de cursos imprevisibles, expuesta de manera incesante a quiebres de rumbo causados en el odio o el amor que cosas, situaciones o personas son capaces de hacer



"Que la bestia muera".

surtir casi sin auxilio de la voluntad.

El personaje protagonista del filme habría terminado sin duda sus días en la lluviosa y apacible región de Bretaña —caminata y pesca al atardecer, afán exclusivo por escribir libros para niños— a no mediar la desprevenida carrera del automóvil —negro y sólido como una urna, líneas y forma de urna, merced todo el impecable encuadre que el guión prodiga en ese instante— y que viene a tronchar la vida de su hijo, envuelto como iba el niño en su ropa de lluvia amarilla, cesta con mariscos y piedras y guijarros de la playa.

El niño avanza por las calles de la ciudad, apenas la punta de los pies en el pavimento, distraído y gozoso con su embalaje. El automóvil-urna corre también su trecho, cargado con los despojos de una aventura amorosa consu-

mada sin pasión entre un garajista acaudalado y una actriz de televisión. Brahms suena en la radio del vehículo. La humedad luminosa del invierno, a esa hora en que Dios duerme, afila los objetos. De pronto, el centro del pueblo. Una acompasada panorámica que arranca desde los muros y cruces más altas del cementerio, para rematar en primer plano del niño sonriente. Atrás la cámara, en plano general. Auto y niño y Brahms. Golpe de un costado del vehículo en un costado del niño. Caída, la cabeza al pavimento, muerte instantánea. Exclamación sofocada de la mujer, recomendación de calma y huida de parte del conductor. Se ha dado muerte a un niño —huyendo después, que es tanto como querer matarlo— y a partir de ese momento "la bestia debe morir".

Como un imperativo casi religioso, entonces, la venganza del padre, anticipada con estruendo en el grito de horror al alzar el cuerpo sin vida del niño, va a iniciarse con meticolosa pulcritud, instalándose en la pantalla el despliegue de un verdadero rito, solemne y paciente como todos los ritos, hasta dar con el causante del mal, para arrebatárselo, a cambio, su propia vida.

"Quien hiera a otro mortalmente, morirá. Quien hiera mortalmente una bestia, restituirá bestia por bestia. Al que maltrata a su prójimo se le hará como él ha hecho: fractura por fractura, ojo por ojo, diente por diente; se le hará la misma herida que él haya hecho a su prójimo".

Historia de venganza, crónica policial, pero sobre todo, reseña de una destrucción colectiva que principia con la muerte del niño y va a concluir

con el cadáver de su victimario, el suicidio inerme del padre, el frío acto de amor del hijo que asume el homicidio, el llanto desgarrado de la mujer, arrasada y redimida por la historia. Todos seres remolcados hacia la muerte o la destrucción a partir de un designio ineluctable que Chabrol ubica como auto cabeza de un proceso que sólo conduce en su parte descriptiva y que, en lo demás, queda librado, aunque a partir también de ciertas insinuaciones —algunas equívocas, otras directísimas— a la mayor o menor trascendencia que quiera concederse al trazo e implicancias de la historia.

Pensamos que, como nunca antes, Chabrol ha rebasado lo puramente anecdótico, para incursionar no ya tan sólo en una muestra social determinada (“La Mujer Infiel”), sino en la cuenta final de la conducta humana, presentada ésta al momento de su saldo, y aproximándose por lo mismo, leve pero seguramente, a esa especie de cómputo siguiente de la muerte que los hombres han referido siempre a Dios.

—Brahms no es un accidente, ni tampoco lo es el corte siempre ritual de la narración. Menos lo son todavía algunos elocuentes detalles de lenguaje y composición que acompañan momentos cruciales de la filmación. Piénsese, por ejemplo, en la sugerente imagen del viejo campesino que camina a campo traviesa, silencioso y doblado, para venir a entregar la primera pista en la cacería de la bestia. Recuérdase igualmente el diálogo del protagonista y el niño a la salida del garaje, en que la cámara desenfoca en primer plano las ramas y flores de un arbusto que semeja candelabros. Téngase presente, finalmente, la

deslumbrante luminosidad, hiriente e hipnótica, como ha de ser la antesala de lo eterno, que devora la blanda embarcación del suicidio final. Y compóngase entonces un conjunto de persuasivo misticismo, quizás menor, ciertamente contenido, pero sólido y presente, en el que la iniquidad, el castigo y la redención aparecen tratados en su dimensión religiosa antes que en sus meras connotaciones penales o detectivescas. Puede decirse, incluso, que, camino de su muerte, el protagonista, de manera tácita aunque elocuente, lleva sobre sí la certera sentencia del Eclesiástico: “No busques ser hecho juez, no sea que no tengas fuerzas para reprimir la iniquidad, no sea que te acobardes en presencia del poderoso y tropiece en ella tu rectitud”.

Por otra parte, Chabrol caligrafía su historia de manera fría y pareja, en trazos regulares que se ilustran en el cine de Hitchcock. Pero a diferencia de sus primeros filmes —y tal como se insinúa en “Las Dulces Amigas” y sobre todo en “La Mujer Infiel”— incurre deliberadamente menos en ese ascético despojo de accesorios y complementos que de manera tradicional ha caracterizado su trato casi clínico de los componentes cinematográficos. Hay acá menos desapego, un grado alusivamente mayor de compromiso personal con el relato y la suerte de los personajes. Estos no aparecen ya como dóciles marionetas de un juego de antemano calculado. En cambio, sin perder su inevitable sujeción a un destino sobre el que no les es dado influir de manera significativa, ostentan de alguna manera una ración de autonomía que los vuelve más bien víctimas conscientes antes que simples obje-

tos o pretextos que el realizador utilice para su permanente disección social.

Que la bestia muera resulta ser, por lo mismo, el filme más sugerente de Chabrol, definitivamente una película de segunda lectura, en la que la cerebral partitura chabroliana, con golpes precisos de intencionalidad de parte del realizador, da entrada a instrumentos antes excluidos de su cine, o al menos en estado bien subyacente. De este modo, se enriquece la perspectiva final de un relato que desborda, aunque de modo siempre controlado, los rígidos trazos iniciales que demarcan el sitio preciso donde Chabrol, provisto de un instrumental de cirujano, quiere inspeccionar personajes y situaciones pertenecientes al ámbito de la conducta humana —así, en general— antes que a una sociedad específicamente determinada.

Restaría por lamentar en todo caso el desolador doblaje de esta película al inglés. Merced a esta expoliación se extravían buena parte de los matices que aportan los textos y sus entonaciones. quede sí una reflexión feliz sobre el cometido de los actores y del conjunto del equipo chabroliano, cuyas piezas vuelven a accionar con facilidad y disposición notables, evidenciando que Chabrol, no obstante lo glacial de su talento, consigue generar a su derredor un campo magnético de riquísimas proyecciones.

Agustín Squella

consejo de guerra

Estrenos	R. Acuña	H. Balic	F. Martínez	J. Said	S. Salinas	A. Squella	H. Soto
OCTUBRE (S. M. Eisenstein)	****	****	***	***	****	****	****
MI NOCHE CON MAUD (E. Rohmer)		***				****	****
HUBO UNA VEZ UN VERANO (R. Mulligan)	***	***	**	**	***	**	**
CORRE ANGEL CORRE (J. Starret)	*	*			*		
LA BATALLA DE WATERLOO (S. Bondartchouk)			o	*	*		
EL FALSO IDOLO (S. Furie)		o		*	*	o	o
CRIATURAS OLVIDADAS DEL MUNDO (D. Chaffey)					*		*
PRIMAVERA Y VINO OPORTO (P. Hammond)				*	*		
LA MUERTE NO TIENE SEXO (M. Dallamano)	o		*			o	*
HAY UNA CHICA EN MI SOPA (R. Boulting)	o		o	*	o	*	o
LA RONDA (R. Vadim)			*		o	*	
LA ESTATUA (R. Amateu)		o		o			
MANON 70 (J. Aurel)			o	o		*	
DOBLE CARA (R. Hampton)	o						o
LA LEY DEL HAMPA (CB. Aubert)	o						
TU Y YO Y TUMUC HUMAC (F. Périer)	o		o				
EL TERCER SEXO SE DIVIERTE (F. Harris)		o	o			o	o
EL MATRIMONIO PERFECTO (F. J. Gottlieb)					o		
CONSPIRACION (L. Fulci)			o				
EL TATUADO (D. de la Patelliere)	o						

Reestrenos

¿QUE PASO CON BABY JANE? (R. Aldrich)					**	**	**
LA MAS BELLA HISTORIA . . . (G. Stevens)						***	

****: Obra Maestra. ***: Muy buena. **: Buena. *: Aceptable. o: Sin interés.

estrenos durante el primer trimestre de 1972

6 FILMES FRANCESES

El tatuado (Le Tatoué) de Denys de la Patelliere.

La ley del hampa (L'ardoise) de Claude Bernard Aubert

La ronda (La ronde) de Roger Vadim

Manon 70 (Manon) de Jean Aurel

Mi noche con Maud (Ma nuit chez Maud) de Eric Rohmer

Tu y yo y Tumuc Humac (Tumuc Humac) de Francois Périer

3 FILMES INGLESSES

Hay una chica en mi sopa (There's a girl in my soup) de Roy Bulting.

La sangrienta bestia del terror

Primavera, y vino oporto (Spring and port wine) de Peter Hammod.

3 FILMES MEXICANOS

En una playa junto al mar

La guerra de las monjas de José M. Fernández Santos y *Bleau Demon contra los monstruos*

2 FILMES SOVIETICOS

La batalla de Waterloo (Waterloo) de Sergei Bondartchouk

Octubre (Oktiabr) de Sergei M. Eisenstein

1 FILME ALEMAN

El matrimonio perfecto de F. J. Gottlieb

1 FILME ARGENTINO

Amalio Reyes, todo un hombre

8 FILMES NORTEAMERICANOS

Carmen Baby (Carmen Baby) de Radley Metzger

Corre Angel Corre (Run Angel Run) de Jack Starret

Criaturas olvidadas del mundo (Creatures of the world forgot) de Don Chaffey

El falso idolo (Big Halsy and littlefausse) de Sidney Furie.

El tercer sexo se divierte (The gay Deceivers) de Franck Harris

Hubo una vez un verano (Summer of 42) de Robert Mulligan

La Estatua (The statue) de Rod Amateu

La nutria traviesa

8 FILMES ITALIANOS

Conspiración (Beatrice Cenci) de Lucio Fulci
Dinamita Joe

Doble cara (Double face) de Robert Hampton

El Barranco de la muerte de Paolo Cavara

El hombre, el orgullo y la venganza de Luigi Bazzoni

La muerte no tiene sexo (Showdown) de Massimo Dallamano

La torre del amor prohibido

Strogoff (Strogoff) de Eriprando Visconti

**NORMA JEAN:
VIDA DE MARILYN MONROE**
Fred Lawrence Guiles
450 páginas Ed.
Lumen, Barcelona, 1970

Este interesante trabajo de aproximación al más rutilante mito-actriz del cine parlante, emprendido por el guionista y dramaturgo Fred Lawrence Guiles, recién aparece en librerías locales.

Repleto de datos, antecedentes reveladores y escenas de la vida real que constituyeron el universo de la Monroe, esta biografía, sino especialmente lúcida, resulta un imprescindible primer aporte en un tema que, necesariamente, deberá conocer, en el futuro, el trabajo de otros demitificadores, a lo mejor, más apasionados.

CINE Y CULTURA DE MASAS

Richard Schickel
Ed. Paidós. Colección
Mundo Moderno, Bs. Aires,
240 páginas, 1970

De partida el título en español de la obra puede inducir a equívocos. No se trata, como podría presumirse, de un ensayo de corte sociológico, sino más bien de una reflexión muy personal sobre los hitos más importantes de la historia del cine.

Planteado así, el libro no incurre en esas especulaciones sobre la gravitación del cine en la sociedad (para las cuales la generalidad de los críticos se muestran particularmente ineptos) y opta, en consecuencia, por una relación necesariamente esquemática aunque no superficial de los factores estéticos y comerciales que conviven en el cine, en forma más pacífica de lo que se cree, desde su invención hasta nuestros días.

Desde luego una obra de esta naturaleza tiene muchas limitaciones que Schickel repara con lucidez considerable. Sus juicios sobre Resnais o Preminger, reducidos a meras afirmaciones consignadas de paso, puede parecer arbitrarios, pero esto no importa demasiado. En las consideraciones sobre Griffith, Eisenstein, Stroheim, Lubitsch, Hitchcock o Flaherty, el autor alcanza un grado de penetración ejemplar si se tiene en cuenta la extremada economía literaria con que están expuestas.

Con todo, el valor didáctico de un trabajo en donde prima el juicio por sobre el análisis es muy relativo. Quienes mejor lo podrán apreciar, indudablemente, son aquellos que han logrado alguna familiaridad con las tendencias fundamentales del cine y que tienen, por lo tanto, un criterio que confrontar con las concepciones a veces tímidas, a veces audaces, siempre ilustradas, del autor. (H.S.G.).



EL CINE ITALIANO

Pierre Leprohon

Ed. Era S.A. 427 páginas

México, 1971



Por razones que sería largo detallar, la escasez crónica de bibliografía filmica en español es menos drástica con el cine italiano que con el de otras naciones. Mal que mal, un cinéfilo con suerte podrá encontrar en librerías dos o tres obras dedicadas exclusivamente al análisis de esa cinematografía, además de las historias generales (Paoella, Sadoul, Gubern...), ensayos monográficos sobre tendencias y realizadores y guiones de película incluso que entregan una visión más o menos completa sobre el particular.

La obra de Leprohon representa una contribución importante a este caudal que no por ser más relevante que otros es todavía suficiente. Probablemente no exista originalidad en estas páginas, pero hay sí un acopio de antecedentes, una cierta erudición y seguridad en los juicios muy propia en quienes, siendo historiadores, han ejercido la crítica. Para nadie es un misterio que, al momento de juzgar al cine italiano, los franceses han demostrado mayor sagacidad que los mismos italianos, abatidos generalmente por un sociologismo desorbitado, útil para situar al cine en un contexto cultural preciso pero particularmente estéril para abordar filmes y autores que se aparten un tanto de los vetustos cánones trabajosamente codificados por el grueso de la crítica italiana.

Más que en las consideraciones sobre la producción de la post-guerra, Leprohon tiene capítulos brillantes para referirse a la edad de oro del cine mudo italiano, al caso Blasetti, a los "calígrafos" y a los nuevos rumbos emprendidos por el neorealismo a partir básicamente de Rossellini. Completa el volumen una rigurosa cronología del cine italiano, antecedentes económicos y culturales sobre el mismo, un diccionario biográfico y una valiosa colección de fichas técnicas para quienes, investigando sobre el tema, deseen ir más allá de la lectura fácil, severa y ponderada que proponen estas páginas. (H.S.G.).

HISTORIA DEL CINE CHILENO

Carlos Ossa C.

98 páginas Ed.

Nacional Quimantú 1971.

Por encima de su brevedad y no asustándonos en exceso por su abierto pelaje periodístico, este trabajo de Carlos Ossa puede ser considerado como el intento más serio y responsable de reseñar las vicisitudes, miserias y opacas grandezas que el cine nacional ha logrado acumular a lo largo de su historia. Desde ya, los 50 mil ejemplares de su primera edición, lo convierten en el texto cinematográfico de mayor difusión masiva que se ha conocido en nuestro medio.

La obra, en apretadas páginas que incluyen un material fotográfico casi siempre de buen nivel, da cuenta de la historia del filme nacional con un criterio ya clásico en este tipo de trabajos (sobre todo lineal y descriptivo), en donde la ponderación personal juega un papel decisivo.

Tal vez se eche de menos una mayor elaboración en el capítulo que se ocupa de las dos últimas décadas de la actividad cinematográfica del país y que Ossa conceptualiza como: *La novísima Ola: un choque con la realidad*. Concentrándose en este período de tiempo lo mejor que nuestro cine ha dado (desde luego este lapso incluye la única obra maestra del cine chileno: *Tres Tristes Tigres*, de Raúl Ruiz), se debería haber acentuado el análisis con instrumentos de reflexión crítica que hubieran permitido una mayor comprensión de autores, filmes, fracasos, frustraciones y logros.

En una línea de trabajo ciertamente pobre hasta el momento que sólo puede mostrar algunos logros parciales como la obra del exhaustivo datólogo Mario Godoy, *Historia del cine chileno*, el intento de *Apuntes para una Historia*, de Kerry Oñate, publicado en el número 6 y último de Cine Foro, y el artículo *Panorama Actual del Cine Chileno*, de Jorge Leiva, aparecido en la revista trasandina *Tiempo de Cine*, N^{OS} 14, 15 de julio de 1963, esta *Historia del Cine Chileno*, abre perspectivas de estudio hasta ahora casi inéditas y marca el regreso de Ossa a las lides de la reflexión cinematográficas, de las cuales había desertado inexplicablemente, en estos últimos años (H.B.M.).



entrevista a pasolini

Entrevista a Pasolini

en nuestro próximo número:

Entrevista exclusiva a Pier Paolo Pasolini

Reportaje a la exhibición cinematográfica en Chile

Entrevista a Aldo Francia

François Truffaut y *El niño salvaje*

**Primer
lano**



**PROXIMO
NUMERO**

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAISO

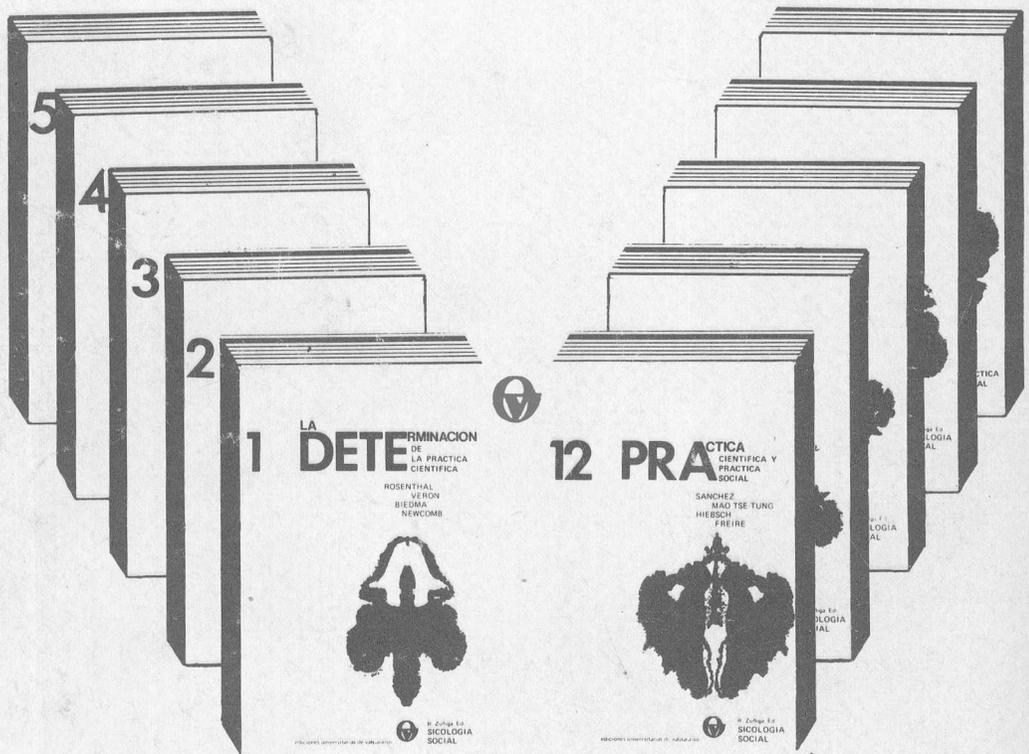
TV CON SENTIDO DEL AHORA

CANAL 4 TELEVISION UCV

hora hora hora presente

Ediciones Universitarias de Valparaíso

Pedidos contrarrembolso a: Casilla 3798 Valparaíso Chile



CURSO DE SICOLOGIA SOCIAL

Actual e indispensable aporte a una visión de la sicología social como profundización en el sentido social del individuo a través del análisis de los procesos de influencia social.

El curso se compone de 12 volúmenes.

En venta en las mejores librerías.

El precio de venta de la serie completa es de

E° 330.